

...А МОЖЕТ,

Нина
ВЕЛЕХОВАА ДИАЛОГ
ЛГЭдвард
РАДЗИНСКИЙТЕАТРАЛЬНОГО
БУМА И НЕ БЫЛО?

Н. В. Каждый вечер в час, предшествующий началу спектакля, у каждого театрального подъезда — толпа. И тогда я думаю, Эдвард Станиславович, может быть, уже не о чем беспокоиться, дела в театрах идут блестяще...

Э. Р. Внешне все обстоит как раз лучше. Особенно в московских театрах: никогда они не были столь могущественны, как сегодня. Я имею в виду желанность зрелища. В театр стремятся все, ни в один полость невозможно. Просьба о «лишнем билетике» перестала быть критерием успеха, стала повседневностью. Театр — это дефицит, простите за ужас термина. Но что кроется за этим бумом? И вообще — есть ли он, этот бум? Ведь в Москве два десятка театров: на сколько миллионов человек?.. Вот именно! И билеты в театр у нас, наверное, самые дешевые в мире... И наша публика действительно самая любознательная... Так что вынесем за скобки утешительные разговоры о «театральном буме» и постараемся разобраться, что происходит в действительности в нашем театре за этим радостным ажиотажем.

Н. В. Происходит разное. Не только радостное. Может быть, я заблуждаюсь, но иной раз мне представляется, что в театрах при внешнем благополучии не видно сдвигов. Слишком прохладная температура... И вместе с тем — все, что ни поставлено, получает неизменно одинаковую оценку: хорошо! Даже никто не проваливается. А если спросить кого-нибудь, что же его потрясло, ответ вряд ли нас обрадует...

Э. Р. Я мог бы возразить вам, Нина Александровна: удач много. Целый ряд больших удач. Достаточно назвать в виде примера последние спектакли Товстоногова, Гончарова, Ефремова, Эфроса, Плещеева... Или работы новых режиссеров: Васильева, Гинкаса, Чернышевского, Спесивцева, Морозова и других.

Но, возражая вам, я сейчас все-таки не искренен до конца... Потому что есть отдельные замечательные спектакли, но общего движения театра и вправду нет. В театре что-то... не происходит, что ли... В театре сейчас скучновато... Нужны новые формы, как сказал бы чеховский герой...

Н. В. Имена и театры я могла бы и добавить: Ю. Любимов. И в других республиках есть режиссеры, о которых следует сказать. Хотя бы А. Лининь в Риге, Г. Кавтарадзе в Сухуми, Ю. Какучия в Кутаиси, Р. Исрафилов в Уфе... Это притом далеко не все наши талантливые «кадры». Но тревога из-за того, что в целом театр становится как-то будничным по духу. Он овладевает «приемом», но утрачивает содержание. Из стиля режиссера уходит такое слагаемое, как «своя тема»... Программа. Я сказала бы больше: снижается пламя внутреннего горения души...

Но все эти вопросы нельзя решать вне драматургии. Драматург дает театру слово. Человека. Пришел ли — если

говорить о переходе — новый драматург?

Э. Р. Не знаю. Но если он и пришел — ох, как нам будет трудно узнать этого великодушного пришельца в том спектакле, который может быть поставлен сейчас по его пьесе! К примеру, надо быть очень прозорливым, чтобы увидеть Вампилова в спектаклях, поставленных в московских театрах по самой сложной из его пьес — по «Утиной охоте»... Мне кажется, наш театр сейчас только готовится к новой драматургии.

Н. В. Но мы-то должны понять, в чем новизна драматургии, где эта новая драма. Я вижу ее как драму больших, пронзительных конфликтов... Наверное, новый конфликт — это критерий актуальности ее? Новая пьеса должна ошеломить тем, как видит ее автор то, что мы и видим, и не видим. Меня привлекает, например, та нервная острота обнажения конфликта, которая есть у Р. Солнцева, у В. Арро; поднятая вновь тема деревни сегодня — у В. Астафьева, Ф. Абрамова. Но не мелко ли берут другие, кто замыкает жизнь человека кругом узких, житейских, обыденных задач? А где же сильная мысль о жизни? Мысль, которая удивила бы человека, пришедшего в зал.

Э. Р. Я понимаю вашу боль и вашу мечту, чтобы театр не был «будничным по духу». Но мне думается, что развитие театральной драматургии будет происходить (и главное — уже происходит) в самых разных направлениях. И среди них два достаточно контрастных и очень непривычных для нашего театра. Это философская драма, обращенная к вечным вопросам бытия человеческого, и так называемая «заниженная» пьеса, купающаяся в быте, радостно, почти испуганно говорящая о «прозаизмах» жизни — говорящая иронично, гротескно. Мне думается, что оба названные направления как бы дополняют друг друга. К последнему направлению принадлежит много новых имен. Я надеюсь, что эти новые писатели будут работать в обстановке доброжелательного, радостного ожидания.

Н. В. Однако если мы сходимся в предположении о том, что театр не очень готов к приходу новой драматургии, то не лишней, наверное, будет и требовательность к самой драматургии. Идущей со своими темами и мотивами, в которых, боюсь, не все равноценно. Не все выражает движение, о котором мечтаем. Мы, к сожалению, не очень задумываемся над тем, какой масштаб информации способен принять человеческое сознание — и той, что дает жизнь, и той, что скрыта в искусстве...

Возьмите музыку: два аккорда Рахманинова, и мы уже начинаем понимать нечто непостижимое, то, что выше простой логики. Но в театре эта всеисильность искусства порой мало используется... А если драматургия станет нас держать на уровне вопросов, которые составляют узкий конфликт пьесы «Пришел

мужчина к женщине», то мы еще долго протопчемся на месте. Что же, заранее оберегать их от критики?

Э. Р. Вы назвали спектакль, который, на мой взгляд, не очень точно поставлен, режиссер не угадал жанр пьесы. Но вы правы — я «коберегаю». Наверное, потому, что тревожусь, как бы разнородные критические статьи не решили судьбу пьесы. Ведь бывало и так. Хотя все вроде бы и понимают ныне, что рецензия выражает лишь суждение данного критика, не более. И наконец-то возникла давно ожидаемая практика публикации двух рецензий: «за» и «против». К сожалению, так рецензируют только прозу и стихи. А ведь как плодотворен был бы такой спор и столкновение мнений в театральной критике! Увы, в ней преобладают обзоры: несколько спектаклей — под крышей общей рецензии. По тридцать строк за все про все: тут и про режиссерское решение, и про сценографию, и про тайну пьесы, и про игру актеров.

Н. В. Обзоры бы я оставила, в них тоже есть нужда. Но вот куда девалась быстрая, пишущаяся ночью после премьеры рецензия-отклик, стоит подумать. И помимо этого — прямую, никому не угоджающую рецензию не очень любят театры. Например, хорошей рецензией называют ту, где дается положительная оценка произведения. А плохой называют критикующую, как бы хорошо она ни была написана.

Э. Р. А как бывает необходима обстоятельная критическая статья — пусть «плохая», но обстоятельная — и зрителю, и театру, и драматургу!

Н. В. Может быть, вы имеете в виду спектакль «Она в отсутствии любви и смерти»? Там много загадок, хотя, казалось бы, речь идет о любви 18-летней девушки — и это очень просто. И мне захотелось вас как автора целой галереи женских портретов спросить о Ней. И о том основном, что интересует вас в поколениях, которое сейчас переходит рубеж отрочества.

Э. Р. Среди нового поколения, по поводу которого мы искренне брюзжим и довольно неискренне восхищаемся, меня с некоторой пор тревожит удивительный девичий характер. Это характер мечтательный, духовный, страстно оберегающий свой внутренний мир. Ее отношение к жизни — некий «нереальный реализм», где ее фантазии и мечты причудливо перепутаны с реальными событиями. Она напрочь лишена всего материального (это и следствие духовности, и привычка все получать от родителей). Но своей нематериальностью она как бы бросает вызов чересчур материальным сверстникам. В своем постоянном самоанализе она бывает абсолютно глуха к страданиям близких ей людей. И в то же время всегда необычайно отзывчива к страданиям совсем посторонних. Жить с ней родителям — мучение, к ним она строга и беспощадна — потому что она их любит. Она стремится к одиночеству и бежит от не-

га. И когда вы на улице увидите «девочек с собачками», знайте: это порой не просто собачка, это ее собачка, ее друг. И как она ждет прекрасной любви. Но любовь без духовности для нее ничто. И она рискует в жажде обрести такую любовь! И так страшно порою разбивается.

Н. В. Одиночество человека, его непонимание другими — это уже вопрос не только личного порядка, здесь заложены разрушительные последствия. Это и не получило разбора, анализа в критике пьесы.

Не снимая важности этой проблематики, я подчеркну важность и интереса современного театра к истории: глобальные вопросы истории человечества в последнее время заинтересовали нашу драматургию.

Э. Р. Да, и будут интересовать всегда: чем острее проблемы будущего человечества, тем глубже интерес к прошлому, хотя меня недавно упрекнули в критике именно за это, обвинив в бегстве от современности «к Сократам, Сенекам, Неронам».

Н. В. И как вы к этому отнеслись?

Э. Р. Прежде всего по поводу формулировки уважаемого критика. Не было Сократов. Был Сократ. Неповторимый, единственный в памяти человечества. Образ, волновал Гегеля, Маркса, Толстого... И Сенека — тоже единственный. Вот Нероны действительно были. И много. Что же касается самого существа упрека, то отвечать на него грустно, ибо придется повторять общеизвестные истины о том, что пьеса о современности порой бывает менее современной, чем историческая пьеса... И что фигуры титанов прошлого укрепляют дух наш для жизни и борьбы и т. д. и т. п. Исторические произведения дают нам веру в то, что будет опровергнут горький афоризм: основной урок истории заключается в том, что мы не извлекаем из истории никаких уроков...

Н. В. Человеческая жизнь коротка, но человек живет не одним «теперь», он, выражаясь фигурально, живет всей мировой историей.

Я нашла у Сократа определение понятия «теперь». В «теперь» — говорит он в диалогах Платона — есть предыдущее и последующее. И именно потому, что в нем есть предыдущее и последующее в нем, — в моменте современном есть движение, в нем происходит время.

Э. Р. Современны те конфликты, которые живут не только в сегодняшнем дне, но определяют и будущее.

Н. В. И, наверное, не случайно сборник своих пьес, недавно увидевший свет, вы назвали «Беседы с Сократом».

Э. Р. Какая же это оказалась радость — соприкосновение с великой личностью! И забыть это ощущение я уже не мог. И поэтому я решил написать давно задуманную — в студенческие годы — пьесу о декабристе Лунине.

Н. В. Эта пьеса, которая идет у нас, недавно поставлена в Копенгагене и вызвала большой интерес.

Э. Р. Это был интерес к личности революционера, доказательство того, как необходимы высокие идеалы сейчас, в нынешнем мире.

Н. В. ...И именно в искусстве, в храме Театра, выражаясь символически. Он не зря нас тревожит. Потому что время спросить: воспринимается ли зритель в театре или просто смотрит то, что «показывают»? Влияет ли театр осознанно на его вкусы, на его чувство прекрасного, на закономерную для сознания каждого человека тоску по идеальным чувствам? Сколько на один чистейший, мистериальный спектакль «Сашка» или на бескомпромиссно жестокий «Первый вариант «Вассы Железновой» приходится зрелищ бездушных, грубо зазывающих расчетом на плохой, а не на хороший вкус! Двусмысленность, пошлые сценки, какая-то «неодолимая» тяга к разврату — уже это принято как хороший тон. Любый противник побоится поднять голос против:

вдруг скажут, что он узко смотрит на жизнь, не понимает красоты... Ведь демагогия — штука изобретательная.

Для того чтобы перед ней не пасовать, нужна высота собственной позиции в споре между поэзией и пошлостью. А граница стирается: в театре высокую поэзию Пастернака и Цветаевой распевают как сентиментальные песенки под гитару. Или вот для Тульского театра режиссером Л. Эйдиным совершена переделка «Льва Гурыча Синичкина»: казалось бы, что там переделывать — прелестный водевиль! Но его узнать нельзя, в сюжет втиснуто еще три водевиля, старик Синичкин и Лиза превращены в наглых интриганов. Вы спросите: какая цель? Лучше сказать — адрес: мещанский вкус. Я думаю, что пора встревожиться тем, как мещанское становится заказчиком вкуса.

Э. Р. Я принимаю неприятие пошлости. Но я боюсь ограничений в искусстве.

Н. В. Тогда нам не надо спорить и говорить откровенно, если мы с вами будем бояться, что кто-то начнет делать глупые выводы.

Э. Р. Вы знаете, я надеюсь на чувство ответственности и высокий вкус новой режиссуры.

Н. В. Новая режиссура уже не проблема: она есть.

У нее есть свой метод постановки, живейший способ исследования конфликта человека и жизни, свой стиль работы с актером. Сейчас много говорят: «Все через актера». — а актера по-прежнему водят на коротком поводке и дрессируют, чтобы он не заблудился в режиссерских измышлениях. Не потому ли у молодых режиссеров тяга к маленькой сцене, к сцене среди зрителей, к близкому контакту со зрителем? Там изменяются условия: вместо рамп — магнитное поле актерской игры. Вообще в области новаций бывало разное — и декорации убирали, и занавес снимали, и петь заставляли актера, а актерская проблема все на месте.

Но если и это останется в пределах формальных исканий и не возникнет своя программа — все вернется на исходные позиции.

Э. Р. Вы очень верно сказали об их поисках. Но чтобы эти поиски могли продолжаться, чтобы новые режиссеры (я не пишу — молодые, ибо это в основном люди зрелого возраста) могли в полной мере «состояться», нужно помочь им максимально использовать собственные силы.

Н. В. Талантливые молодые режиссеры подолгу не находят «своего» театра, подолгу ждут возможности ставить спектакли. Не хватает новых театров. А это ведет к тому, что не используем мы великую людскую тягу к театру... И зрительскую энергию! В широком масштабе театр не оказывает того влияния, которое может оказать на души, на сознание огромных масс, потому что они не могут купить билетика, попасть в театр... Если хотите, мы обделяем молодежь театром.

Э. Р. Нужно ли доказывать, что эмоциональный театр воздействует, как ни одно другое искусство! И когда будет больше театров — вот тогда мы узнаем, есть ли у нас театральный бум.

Многое можно сделать уже сейчас. Практика нашего театра, например, показывает плодотворность рождения театров-студий. И для этого нет необходимости строить новые помещения. Сколько есть великолепных дворцов культуры, где прекрасные залы месяцами пустуют в ожидании очередной дискотеки!

Студийный театр мог бы стать творческой лабораторией, где можно было бы не только организовать студию молодых драматургов, но главное — ставить пьесы этих самых драматургов! Может быть, тогда у нас стало бы меньше дебютов драматургов в возрасте «под сорок». Короче, нужны новые формы — в широком значении слова.

Н. В. Воспользуемся приглашением Сократа: «Исследуем».