



Фото Д. КОРОБЕЙНИКОВА

В начале этого, последнего во втором тысячелетии года газета начала разговор о потерях и приобретениях отечественной сцены, происшедших за этот век, о перспективах режиссуры и актеров в веке будущем. На эту тему размышляли на наших страницах ведущие деятели театра. Под занавес века и тысячелетия в разговор вступил Олег Павлович ТАБАКОВ, актер, режиссер, педагог, художественный руководитель МХАТа им. А.П. Чехова и Табакерки.

— Олег Павлович, как вы считаете, в каком направлении будет развиваться театр в двадцать первом веке?

— В прежнем. Никакого изменения, соответствующего значимости этих трех нулей, я не предвижу. Театр — это чрезвычайно рутинное занятие. Человек не может не есть, не дышать. Это его потребности. Точно так же он не может не соотносить свой жизненный и эмоциональный опыт с жизненным и эмоциональным опытом сцены. Так что я не вижу ничего такого, что могло бы свидетельствовать о каком-то новом пути развития театра, или, если говорить в социально-экономическом смысле, — вот коммунизм, а вот капитализм... Это ерунда. Театр есть театр.

— В свое время национальную идею Америки выразил американский кинематограф. Как вы думаете, может ли русский театр выразить национальную идею России, выполнив тем самым некую объединительную миссию?

— Не думаю. Это вообще не предмет занятий для театра. Объединять страну могут чрезвычайно разнообразные вещи. Америку, например, объединил стыд за вьетнамскую войну. При том уровне патриотизма и пиетета к флагу он был очень мощным стимулом объединения. Что такое национальная идея в России? Мне всегда она кажется какой-то туманной. Не в идеях дело! В России все по-другому. Я думаю, что с тем крестом, который был ей дан — в наказание ли, во славу ли, Господь ведь тоже выбирает наиболее... любимых, что ли, — Россия свой срок сполна отшагала. Будет ли ее новая национальная идея закована на избранности народа или на его, народа, терпимости, вернее даже — терпеливости, не знаю. Не хочу гадать, потому что занятие это вовсе не благодарное. По сути дела, надо дать людям кусок хлеба и удостовериться в том, что у всех он есть, этот кусок. Это, на мой взгляд, главная проблема на сегодня.

— А нравы как же?

— А нравы нормальные. Нищему милостыню все равно подают. Я ведь это видел в войну. Был конец сорок второго, когда по улицам Саратова прогнали первых пленных. И бабушка сказала: "Иди, дай хлеба". Немцам! Так что это все было. Другое дело, что это куда-то постоянно загоняется, мы мало думаем о самих основах. То трансцендентность нас занимает, то экзистенциализм, то способность медитировать. Короче говоря, пена. Пена! Ведь редко-редко пишут об основах, так сказать, бытия. О корневой системе человека, о том, откуда он родом, кто он на этой земле — перекасти-поле или привязанный к ней и зависимый от нее. Повторяю, всех людей на этой земле нужно избавить от голода, от нищеты, от необходимости значительной части людей жить с протянутой рукой и в прямом, и в переносном смысле. А дальше все нормально будет.

— А русский театр может этому помочь, скажем, классика?

— Театр как раз и помогает. Только не все театры этим занимаются, или, может быть, не у всех театров доходят до этого руля. Многим нашим театрам просто выжить хочется, как и тем нищим с церковной паперти. Вот и получается, что одни театры бедствуют, другие делом занимаются. Очень все разнообразно, мягко говоря. Все крайне разобщено. Дело дошло до того, что мы сами себя обслуживаем: ну не нравится нам, скажем, фестиваль "Золотая маска", устроим в Толкати фестиваль или еще где-нибудь, и у нас все там будут и самые луч-

шие, и самые талантливые. Так не бывает. Самые лучших и самых талантливых всегда бывает мало. Трезвой должна быть система оценки. И самооценка. А у нас одно какое-то рукоуйство детское. Дело надо заниматься, господа, как говорил чеховский профессор Серебряков. Дело! То бишь мне как режиссеру и актеру надо просто выпускать театральную продукцию. Только и всего. Я намеренно ухожу от общих рассуждений, ибо я человек театрального цеха и знаю его проблемы. Есть же стандарты определенные. Не надо придуриваться! Скажем, есть фирма "Вимм-Билль-Данн", выпускающая разные хорошие напитки. Я обнаружил ее не так давно и все ждал, когда же она начнет выпускать напитки плохие. Не выпускает. Когда идешь к дантисту или к портному, надо знать, что он — хороший, когда берешь новую книжку, чтобы ее читать, надо быстро понять, хорошая она или плохая.

— Олег Павлович, давайте поговорим о столь любимой вами театральной методологии. Вы постоянно говорите о том, что русский театр — это актерский театр. Значит ли это, что вы призываете вернуться к театру "дорежиссерскому"?

— Все не так. Режиссура — это профессия двадцатого века, и куда она уже не денется. Другое дело, что, может быть, в своих усилиях она была не всегда серьезна и нравственна. Между тем Станиславский был режиссером, создавшим новую реальность: он дал театру двадцатого века первоначальную. Иногда я думаю, что своей системой он защищался от актерской грубости, актерской пошлости. Нагромождения, которые делали из него чудачковатую и нелепую фигуру, язвительно описанную Михаилом Афанасьевичем Булгаковым, — именно по этой причине. Он, видимо, несколько раз испытывал такую боль, что волей-неволей возводил между собой и актерами некие преграды. Но в его спектаклях, в "Горячем сердце", в "Женитьбе Фигаро", в "Тартюфе", создавалась та самая "виртуальная реальность". Станиславский был режиссером как никто другой, на мой взгляд. Я ведь последователь мхатовской школы, для меня его система — это не способ добывания денег, это моя вера, а веру выбирают по душе: одни идут в одну сторону, другие — в другую. Система Станиславского — это тот золотой запас, который перейдет и в век двадцать первый и останется до тех пор, пока человек будет иметь потребность ходить в театр. Я бы сказал, что пророчу ему вечность бытия. В этом смысле возврат к "дорежиссерскому" театру просто невозможен. Как невозможно снова ходить босиком или в домотканой рубахе, кося под графа Толстого. Зачем? Режиссура — это важный компонент смысла театра. Вместе с тем в конце жизни Станиславский пишет удивительные вещи, особенно в письмах своих. Например, он пишет о том, что самое прекрасное на театре — это "езда в незнаемое", когда ты отрываешься от сделанного и несешься на крыльях таланта своего, фантазии своей. Это путь, которым продвигаются и будут продвигаться наиболее одаренные и беспокойные. Не сознанием, а подсознанием. Вот, например, в своей книжке, которая только что вышла, — она называется "Моя настоящая жизнь" — среди прочего я рассуждаю, что все-таки лучшее и стоящее из сделанного мной не было плодом труда, замысла какого-то, нет, оно было свободным полетом. Другое дело, что нужно работать-работать-работать,

чтобы полет этот получился. Я воспринимаю его как награду.

— Я читал вашу книгу, Олег Павлович. Не без удовольствия. Больше всего меня, скажем так, разутешило то, что ни страницы не тратите на пресловутые "низкие истины", которые, к сожалению, стали неким залогом успеха современных мемуаров.

— Мне они неприятны, правда. Я даже своим ребятам в театре раза два-три пытался об этом говорить: что движет людьми, когда они пишут эту ерунду? Думаю, дело все в том, что теми, кто ее пишет, движут элементарные законы торговли. Сейчас никто никого не принуждает. Потому и от ответственности многие себя освобождают.

— Вы как уже дважды художественный руководитель исповедуете так называемую актерскую режиссуру?

— Позвольте, как же нам тогда оценить режиссуру Константина Сергеевича Станиславского и других? Это вовсе не означает, что я причисляю себя к когорте славных или ставлю знак равенства. Нет. Но, видите ли, мне думается, наш театр изначально выбрал такой театральный путь, в котором актер выполняет основную — и смысловую, и художественную — функцию. Если же говорить собственно о том, что делаю я, то я весьма трезво оцениваю свои занятия режиссурой. Больше скажу, я не назвал бы себя режиссером в том смысле, в каком одерживали свои победы Юрий Петрович Любимов, Марк Анатольевич Захаров или покойный Анатолий Васильевич Эфрос. И я вполне могу признать, что в моих спектаклях может не хватать той терпкой метафорической формы, которая раздражает слизистую нашего театрального обоняния. У меня была однажды такая мысль: а давайте я сделаю режиссерский спектакль, какой-нибудь хулиганистый, капустный. Я даже приготовил пьесу. Господи, как же она называлась?... У покойного Алексея Николаевича Арбузова есть пьеса, написанная, так сказать, по законам социалистического реализма. "Несравненный Наконечников", что ли? Абсолютно идеальный герой, герой коммунистического далека. У меня был определенный замысел и так далее. Но проходит время, и я понимаю, что это позабавит меня ну на две недели, не более того. С другой стороны, я занялся-то, будем так говорить, организацией театра не в безвоздушном пространстве, а в то время, когда основные лавры отдавались и отдаются театру авторитарному и диктаторскому, театру, где режиссер совершает свой "exhibition", и эта процедура всякий раз является в каком-то смысле самоцелью. В моем понимании и "Горячее сердце", и "Женитьба Фигаро", и "Турбины" Станиславского — это прорывы актерского театра. И это несомненно. Хотя нынешние, так сказать, переписыватели театральной истории чрезвычайно разнообразно и серьезно говорят о режиссерских свершениях. Но мои учителя говорили о достижениях Архарова, Грибова, Москвина, Хмелева или Ольги Николаевны Андровской. А вы не задавались вопросом, почему теперь столь редки актерские свершения? Наверное, вследствие доминирования того же режиссерского авторитаризма. Потому, занявшись организацией театра, я прежде всего отстаивал и отстаиваю интересы актерского цеха и достоинства моей профессии. Я — "conducteur de jeu" — "руководитель игры". Я — человек, который может научить актеров хорошо играть. Иเสมอ вам заметит, что от случая к случаю я показываю определенные результаты, свидетельствующие о том, что профессия актерская вовсе еще не утрачена. За рубежом, например, весьма высоко, если не сказать непримычно высоко, оценивают то, что делают мои ученики. Но, ей-богу, дело не в этом. Важно сохранить преемственность актерского умения, чтобы, несмотря на те отступления от высоких стан-

дартов владения профессией, которые встречаются, к сожалению, почти повсеместно, умение это не ушло в песок. Нельзя место актера сводить лишь к одному из выразительных средств. Понимаете? Русский актер всегда был очень умелым и ухватистым. Он, может быть, был не очень образован, так сказать, "университетов не кончал", но вместе с тем все — от Эсхила и Софокла до Олби и Стоппарда — всегда игралось им выразительно. Понимаете, ведь совсем мало остается театров, где актеров пытаются научить выразительно играть. Это же катастрофа, когда существует сорок мини-любимых или пятьдесят два мини-захарова! Ну мини-викторюков, может быть, за счет широты взгляда и нет... Думы об актере для меня первостепенны. В этом смысле мои усилия достаточно последовательны. И для меня важны не захлебывающиеся рецензии о моих режиссерских свершениях, а тот круг ролей, с которым столкнулись мои ученики, а значит, и хорошая драматургия, ибо и профессионально, и художественно современный актер может вырасти только на сложных и серьезных задачах.

— Олег Павлович, у вас достаточно редкий ролевой диапазон — от облака и знаменитого кота Матроскина до Людовика XIV. Собственно говоря, а остались ли у вас актерские притязания?

— Человек я честолюбивый, и у меня есть несколько мыслей, не слишком много, но несколько есть, которые хотелось бы все-таки реализовать. Это Иудушка Головлевы из "Господ Головлевых" Салтыкова-Щедрина, это Санчо Панса, это старик Аким из "Власти тьмы", это Ричард III Шекспира... Есть конкретные человеческие характеры или особи, о которых я знаю довольно много. Весь вопрос в том, насколько совпадут мои планы или, скорее, мои мечты и планы Театра-студии, или МХАТа, или какого иного театра, потому что я — человек легкомысленный, и если мне дают возможность сыграть...

— Вы очень любите повторять, что вы хоть и живете в Москве, но все же остаетесь провинциалом, "провинциалом с трезвым знанием жизни". Значит ли это, что вам что-то не нравится в Москве?

— Нет, в этом немножко кокетства, немножко правды, немножко желания уйти от словоблудия... А может быть, это система самозащиты. Какой же я провинциал? Я, скорее, гражданин мира. Но провинциал в смысле здоровья какого-то. Душевного. Самое важное для меня то, что я люблю и ненавижу то же, что и, скажем, пятьдесят лет назад, — так уж сложилась жизнь моя, что правду о чудовищном обществе тоталитаризма, в котором я жил и жила моя страна, я узнал в четырнадцать лет.

— А в каких городах вам как гражданину мира уютно?

— В Хельсинки очень уютно, в Бостоне, в Будапеште, в Праге... Кстати сказать, многие чехи, которых я встречаю в разных местах, хорошо помнят того моего пражского Хлестакова образца 68-го года. Может быть, оттого что спектакль Гонзы Качера, в котором я участвовал, был частью их обретенной свободы, одним из ее, свободы, орудий. И дело совсем не в том, что пражские газеты тогда писали: "Табак вместе с Моцартом имеют право сказать: мои пражане меня понимают"... Кстати, о "Ревизоре". Кроме того, что я играл в Праге Хлестакова, я ставил его в четырех странах. Видел в Монголии — очень смешное исполнение. Видел в Нигерии — поразительно смешное исполнение: в набедренных повязках и в каких-то венках в районе женских прелестей у Марьи Антоновны и Анны Андреевны. Зрители заходились от восторга, потому что механизм дачи и получения взяток, оказывается, остается прежним. Везде.