

Олег ТАБАКОВ: *Нобелия - 1998 - 2 экз. - с. 7.*

# Русский театр — это актерский театр

Середина 70-х — время, которое во многом связано с победами мощной, авторитарной, самодостаточной режиссуры Юрия Любимова, Анатолия Эфроса (это вовсе не означает, что я ставлю знак равенства между эстетикой того и другого). Я беру наиболее крупные вершины: почти в каждой губернии был свой мини-Эфрос и мини-Любимов, и все это представляло жутковатую картину. Как всякое тиражирование таланта, оно не умножало талант, а дискредитировало оный... Надо сказать, что я всегда брезгливо относился к политической двусмыслице, о чем лет тридцать назад довольно внятно написал в «Комсомольской правде». Олег Николаевич Ефремов тогда сказал: «Что ты сделал, Лелик, — это политический донос на Юру Любимова!». Ну, политическими доносами я не занимался, это можно понять, обозрев мою жизнь (может быть, единственное, чем я не занимался).

Будучи человеком успешным в своей актерской профессии, я видел, как режиссура все сужает и сужает пространство театра, которое прежде целиком занимал актер. И вот когда мне предлагали высказаться на эту тему в средствах массовой информации, я думал: «Да идите вы к такой-то матери, не буду я опускаться до полемики с вами, а возьму и обучу артистов, и они вам покажут кузькину мать!».

Этой идеей я увлек своих молодых товарищей: Валеру Фокина, Гарику Леонтьева, Костю Райкина, Сережу Сазонтьева, Андрюшу Дроздина, Володу Потглазова. В 74-м году вместе с этой командой мы занялись обучением детей. Из трех с половиной тысяч претендентов отобрали сорок девять, и они стали любительской студией, существовавшей на гонорары, которые я зарабатывал в Европе и «косил» от семьи. Сейчас это, наверное, воспринимается как некий миф, но это было.

Во все времена и при всех властях находились люди, которые мне симпатизировали и помогали. Так был отрыв, очищен от угля и от всего прочего подвал, в котором мы и начали собственно играть спектакли. В октябре 1978 года (двадцать лет назад) спектаклем Валеры Фокина по пьесе Алексея Казанцева «С

весной я вернусь к тебе» начался наш театр.

Это и вынудило меня начать заниматься театральной педагогикой, а впоследствии и режиссурой. Помочь людям хорошо играть — вот чем вполне исчерпываются мои притязания на освоение этой профессии. Хотя для меня в этом едва ли, может быть, не самый главный смысл режиссерской профессии — объединение людей в некий ансамбль, в некое сообщество, в некую взаимозависимость, которой, кстати говоря, я часто не вижу в спектаклях режиссеров, тычущих мне в нос оригинальной концепцией.

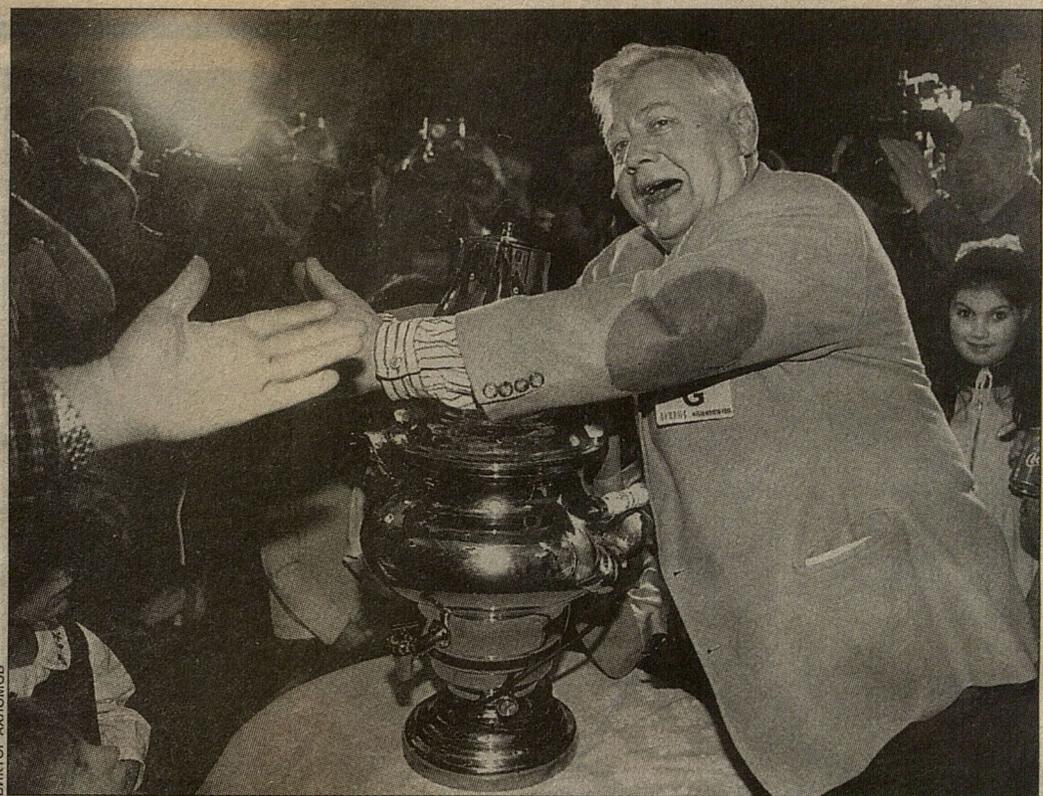
Вообще, у меня есть такая биологическая особенность: когда мне на сцене показывают людей менее хитрых, чем я, менее сложных, — я отключаюсь. Это делается самопривольно. Я спал на спектакле «Гамлет» на Таганке. Вот спел Владимир Высоцкий балладу, я проснулся и отхлопал ему, потом стали играть там король с королевой, я опять отключился. Или, скажем, накальваемый на штык билет в спектакле «Десять дней, которые потрясли мир» Юрия Любимова. Я остановился возле одного из вводящих меня в революционную атмосферу актера с гармошкой, внимательно на него посмотрел, и он не выдержал к концу первой минуты: «Олег Павлович, Вы ведь мешаете!».

Я являюсь поклонником таланта Юрия Любимова, но на дух не приемлю проявления режиссерского диктата. Это мне представляется чем-то оскорбляющим достоинство актера. Собственно, в борьбе с этим я и начал заниматься режиссурой. Притом надо отметить, что мне по жизни со всеми режиссерами было легко работать. Не могу сказать ни о ком ничего дурного... У меня взгляд, может быть, несколько странный: я не прихожу к режиссеру за откровениями. Мне помогать не надо. Я человек самодостаточный. Когда на меня слишком жали режиссеры, это приводило к плохому результату: я плохо играл. И наоборот. Вот Галя Волчек, ждавшая меня почти полгода по причине инфаркта, неосторожно схваченного мною в возрасте 29 лет. Это привело к спектаклю «Обыкновенная история», который был весьма и весьма оценен по тем временам.

Я был едва ли не самым молодым артистом драматического театра, получившим Государственную премию (это, впрочем, было в эпоху государственного инфантилизма, хотя он с трудом изживает и по сию пору). В книге Анатолия Эфроса есть посвященная мне одна строчка: он пишет, что старый актер готовился к репетиции и так далее, и так далее, а вот нынешние не готовятся и не бьются готовы. Хотя, пишет, Табаков всегда прибегает, опаздывая, после съемки, а готов больше всех.

Режиссура никогда мне не доставляла ни особой радости, ни особого удовлетворения. Радость доставляли артисты, которые иногда хорошо играли в моих спектаклях. В последнее время они играют все лучше и лучше. Это вовсе не означает, что я стал хорошим режиссером, но это означает, что удалось воспитать, на мой взгляд, едва ли не самую сильную молодую труппу в Москве. Актеры нашего театра — это в основном мои ученики, и я ясно, как мне кажется, знаю, куда их веду. Я этим занимаюсь по должностным обязанностям. У меня обычно бывает план на два года вперед. Вот человек живет, живет, потом достраивает до потолка, надо отодвигать. Эта метафора мне не дает покоя в жизни. В Томске есть ботанический сад, созданный при Егоре Лигачеве, и там в застекленном дворце есть какое-то странное архитектурное излишество: стакан над стеклянным копаком, а потом над этим стаканом еще стакан, а потом над тем стаканом еще стакан. Оказалось, там тропическая пальма, которая переросла допустимые пределы, и приходилось ей давать место для жизни. Вот собственно этим я и пытаюсь заниматься: обеспечивать своим актерам возможность роста. Вот это и есть тот коэффициент полезного действия моих занятий режиссурой. И думаю, что воспитание актеров — это и есть главное. То самое сохранение тайны и веры, завещанной отцами-основателями МХАТа.

Я ведь последователь мхатовской школы в театре, для меня система Станиславского — это не способ добывания денег, а моя вера. Вот и все. Это тот золотой запас, который перейдет и в XXI век, и до той поры, пока человек будет иметь по-



Олег Табаков — поистине Счастливец

требность ходить в театр. А на мой взгляд, он ходит в театр, чтобы соотносить свой жизненный и эмоциональный опыт с жизненным и эмоциональным опытом сцены. Я бы сказал, что пророчу этому театру вечность бытия.

Вообще, я должен сказать, что спектакль рождает зритель. Я придерживаюсь старого казачьего взгляда на вещи. У меня самого роль рождается, когда в зал приходят зрители. А под обвальным успехом легко оказаться погребенным. Роль, как коростой, покрывается штампами. Тогда я сажаю, скажем, в зал любимую женщину или уважаемого мною человека и устраиваю себе такой «садо-мазохистский» спектакль. Это позволяет отказаться от всех штампов, от тех в первую очередь, что приносят мне аплодисменты и восторг зрителей. И вот мука, которой я, так сказать, живу после этого сутки или двое, она и служит тем кислотным очистителем...

У нас часто относятся к «зрительским» пьесам как к чему-то второсортному, чуть ли не стыдному. А вот в хрестоматии по русскому театру, кроме описания исполнения Михаилом Семеновичем Щепкиным ролю Горюничего в пьесе Гоголя «Ревизор», есть еще полстраницы об исполнении им роли Матроса в водевиле «Матрос». Роли в «средних», «коммерческих» пьесах очень важны для полноценного и страдающего комплексом полно-

ценности актера: в них ты заполняешь собою недостающие глубины, не открытые автором душевные движения, незамеченные перепады... Для меня низких жанров нет. Как нет и вульгарных зрителей. Поэтому не приемлю брюзжания по сему поводу. Смешны мне все попытки классификации зрителя: вот это новые русские, а вот это старые советские, которые не имеют возможности покупать билеты в театр, ибо они больны и бедны. Но, по утверждению отцов-основателей, в театр не ходят бедные и больные, в театр ходят здоровые и богатые. Так вот, я ориентируюсь на здоровых и богатых людей. Это вовсе не означает, что я не думаю о том, как облегчить доступ в театр (к нам довольно трудно попасть), скажем, малоимущей студенческой молодежи. Мы даем спектакли специально для студентов. Мы делаем это последовательно и несуетливо. Однако билеты в наш театр стоят дорого, и я настаиваю на этом, так как мне кажется оскорбительной практика ценообразования театральных билетов, которые на протяжении всей моей жизни стоили примерно столько, сколько стоила четвертинка водки.

Часто театр, сохраняя низкие цены на билеты, не собирает и половины зрительного зала. Я не хочу никого обижать, но это, к сожалению, практика. И это не есть доказательство того, что театры действитель-

но заботятся о том, чтобы интеллигенция попала в театры.

Интеллигенция, если она чего-то захочет, — она сделает это. Моя мама, работавшая с половины девятого до половины девятого на двух врачебных ставках (она была врачом-рентгенологом и работала так много, потому что у отца была новая семья; ей надо было поднимать мою сводную сестру Миру и меня). Но когда приезжал Дмитрий Журавлев, или Святослав Рихтер, или Александр Вертинский, она за столом во время ужина, когда мы снова ели борщ, говорила: «Детки, вот у нас денег очень мало осталось, но, может быть, вы позволите мне пойти». А по тем временам эти билеты стоили дорого, в денежном эквиваленте столько, сколько стоят сейчас дорогие билеты в наш театр. Так что интеллигенция, если она мечтает послушать симфонию Шнитке, или Жюню Кисина, или Юру Башмета, или увидеть актера, которого действительно любит, обязательно придет.

Кончается век, и мне представляется, что русский театр возвращается к своим традициям. Русский театр — это актерский театр. И те рецидивы, я бы сказал, волюнтаристской, или тоталитарной, или авторитарной режиссуры, которые случаются, только подчеркивают неизбежность этого процесса, которому я способствовал в меру своих слабых сил.

Записала Ольга ЕГОШИНА