

С. АЛЕШИН. Может, начнем с вопроса? Вот скажите: как вы оцениваете нынешнее состояние театрального дела?

О. ТАБАКОВ. Поскольку деньги мои, так сказать, лежат в этом банке, могу ответить: оно могло бы быть лучше, хотя, наверное, люди во все времена считали так... Но мне в самом деле кажется, что новая приливная волна в искусстве, о которой говорилось на XXVI съезде партии, в театре уже сейчас могла бы быть выше, лучше ощущаться дыхание времени, его существенные коллизии.

С. А. Очевидно, панацею от всех театральных напастей мы с вами не изобретем. Но, может, пойдем какие-то точки опоры?

О. Т. Тогда вот что: понятие «уровень мировых стандартов» прочно вошло в лексикон, и хорошо бы в искусстве, как в промышленности и сельском хозяйстве, сделать основным критерием качества.

прозаика. Поэтому очень многие великолепные прозаики не могут написать даже среднюю пьесу: они не чувствуют драматургической нагруженности слова, работы слова на сцене. Но я с ужасом замечаю и другое: режиссер не всегда даже хочет проделать такую работу, что сразу же передается актеру. Тогда-то и начинаются отсебятина, перестановки в тексте и прочее. Все вместе выдвигается за толкование, хотя в действительности это проявление неспособности внимательно прочитать пьесу. Правда, тут есть волчья яма и для драматурга: «А всегда ли у вас есть мысль, которую можно вычитать? А где глубина?» Но я говорю о хороших пьесах.

О. Т. В чем же дело? Глупо же думать, что человек хочет сделать как хуже, правда? Он же хочет — как лучше.

С. А. Знаете, французы говорят: каждый считает, что у него не хватает денег и достаточно ума.

репетировал у нас в театре «Старшего сына» Вампилова в 1970—71-м. Внепланово, по ночам. Неожиданно к концу сезона из театра ушел Бурков, я уехал в командировку, работа застопорилась. И Саша Вампилов, не выдержав ожиданий, отнес пьесу в Ермоловский театр завлиту с вполне декабристской фамилией: Якушкина. Там и состоялась первая московская премьера Вампилова.

С. А. Но я хочу вернуться к инсценировкам: в их нынешнем обилии меня удивляет и другое: я знаю моих товарищей по профессии: они с утра до ночи — поверьте! — только и делают, что пишут, и хорошо, если получается хотя одна пьеса в год. Как же можно при этом еще ставить спектакли, мало того — руководить целым театром? Выходит, есть много режиссеров, которым известно то, что никак не могут постичь профессиональные драматурги. Но,

му судить о спектакле надо не по пьесе, а по ее решению в спектакле.

О. Т. Поэтому надо возложить, так сказать, ответственность за содеянное на театр.

С. А. В общем, панацеи мы не предложили, но две точки опоры нашли: профессионализм и место драматурга.

...и третья

О. Т. Есть еще одна: почему мы отказались от механизма естественного обновления, открытого русским театром, — именно от студийного его рождения? Со времени возникновения Художественного театра, а потом и его студий, он был достаточно последовательным и серьезным. По сути, мы предали эту традицию забвению. Ведь если вспомнить историю, театр Заводского начинался со студии на Сретенке, где был зрительный зал мест едва ли сотни на полторы, на две, а зал студии Вахтангова вмещал и того меньше.

С. А. Причем малые сцены в фойе — не самое совершенное средство обновления театра.

О. Т. Это следствие вот чего: труппы разрослись до чрезвычайности, на основной сцене всех просто невозможно занять. Вспомните: когда русский антрепренер организовывал летние спектакли, он приглашал десять-пятнадцать артистов и еще человек десять, которые им помогали, — гримеров, костюмеров, реквизиторов и т. д. Плюс студенты — они обеспечивали опричников, стрельцов и прочих берендеев. Ведь, согласитесь, странно, когда в самом маленьком театре Москвы — 50 с лишним артистов...

С. А. Если бы было еще несколько студийных сцен, многие актеры ушли бы из своих театров или играли бы здесь и там. Ведь играет же Андрей Миронов, оставаясь артистом Театра сатиры. Дон Жуана на Малой Бронной. И Миронов — не единственный пример.

О. Т. Что говорить, театр с труппой уже в 50 человек потому неестествен, что в нем актеров 15 обычно ничего не играют. Они встречают друг друга только дважды в месяц — в дни полочки. Да и селекцию производит только практика. Каждый молодой режиссер должен ставить не один спектакль в год-два, а три — ежегодно.

С. А. Почему же он этого не делает? Особенно молодой-то? Хотя честолюбие его должно раскручивать...

О. Т. Дело не только в честолюбии. Есть еще одна грань проблемы: актер и режиссер должны много работать — ради того же жесточайшего профессионализма. Я не теоретик, я, так сказать, эмпирик...

С. А. Я — тоже...

О. Т. ...и ремесло мое очень практическое. Вот я вспоминаю: за первый сезон в «Современнике» — за первый же! — я сыграл в двух розовских пьесах и сразу три небольшие роли еще в одном спектакле. К исходу третьего сезона я играл внятную роль в «Третьем желании», в четвертом сезоне — в «Голом короле». Я хочу сказать, что только в практике набираешься опыта, и другого пути здесь нет. Но вот я читаю очерк о молодой актрисе: она играет всего пять спектаклей в месяц. Одна из самых интересных индивидуальностей — и всего пять! Что же такое, ребята?

С. А. В конечном счете это ведет к утрате профессионализма.

О. Т. Пре то и разговор: без нормальной нагрузки она просто не войдет в форму. Между тем слышны и совсем другие голоса: будто сами актеры не хотят играть, потому что избегают по халтурам, где больше платят; потому что рано рождается желание приобрести материальные блага за свои неокрепшие дарования. А я говорю: неправда!

С. А. Я думаю, иногда — неправда, а иногда — и правда.

О. Т. Но, понимаете, если актеру дают играть, то он получает свою, прямо надо сказать, небольшую зарплату, несет свой крест, верует в искусство и живет ради каких-то секунд непрограммируемого счастья. И никуда не уходит, если есть, что играть.

С. А. Но были и другие примеры: Лилина и еще одна замечательная актриса МХАТа никак не могли получить роли, которые хотели. И играли то, что им давали, играли истово, иначе Станиславский снял бы и с этих ролей. Ну ладно, Лилина была замужем за Константином Сергеевичем, но и вторая из театра не ушла. Великолепная актриса, ее с радостью взяли бы всюду, но

уйти из Художественного ей и в голову не приходило.

О. Т. Ну, единица это приходило в голову — скажем, Алисе Георгиевне Коонен, одной из любимых учениц Станиславского. Она имела мужество уйти из блистательного Художественного театра — сначала даже не к Таирову, а к Марджанову в Свободный театр; Таиров потом уже пришел.

С. А. То был идейный переход, не карьерный. Вообще же, говоря о миграции артистов, не будем сбрасывать со счетов вопросы материальные — они тоже могут иметь значение. Но давайте с уважением отнесемся и к творческой стороне: миграция, по сути, является попыткой найти именно творческое прибежище.

О. Т. А не кажется ли вам как возможный вариант — набор актеров на один спектакль?

С. А. Это вполне можно попробовать.

О. Т. Вот я слышу уже лет десять разговоры о создании театра молодого драматурга, и у меня такое впечатление, что мы ощущаем себя орлами, что ли, которые живут сто—двести лет и могут все вопросы решить во второй половине жизни. Но, поскольку мне уже 46...

С. А. Мне значительно больше...

О. Т. ...то это подвигает к некоторой активности. Наш разговор идет в преддверии очередного съезда ВТО, где будут обсуждаться важнейшие вопросы театрального дела. Общество работников сцены за долгие годы своего существования заслужило немалый авторитет в творческой среде, сделало и делает много. Как я могу забыть, например, такое: когда-то ВТО имело мужество дать молодым актерам «Современника» в долг 200 с лишним тысяч рублей — в старых деньгах — на декорации и костюмы «Вечно живых», и таким образом молодежь заявила о своем существовании.

Сегодня, мне кажется, стоит поговорить и вот о чем. Скажем, Союз композиторов имеет музей имени Глинки — они там собираются, концертируют и, будем так говорить, облегчают контакт художественного произведения с аудиторией. Не это ли одна из задач творческого союза работников театра? В Тбилиси и Ереване смогли создать театры дружбы при театральных обществах, может, и в Москве при ВТО стоит? Тут можно ведь массу мотивов привести — скажем, неисчерпаемость дарования Фаины Григорьевны Раневской, Марии Ивановны Бабановой — я к примеру говорю. Давайте соберемся и подыграем им. Ничего, кроме добра, не будет!

С. А. И, может быть, на таком вечере впервые сыграют пьесу молодого драматурга — это я возвращаюсь к началу.

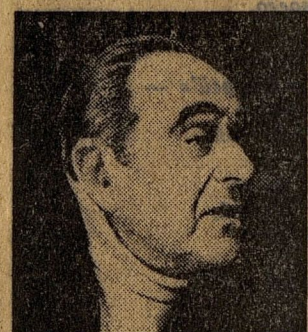
О. Т. Про то и разговор!..

Запись диалога и фото Григория ЦИТРИНЯКА

С. АЛЕШИН

ДРАМАТУРГ О РЕЖИССЕРЕ:

«...Как хорошо: он ведь ставит не себя, а мою пьесу»



АКТЕР ОБ АКТЕРЕ:

«Одна из самых интересных индивидуальностей — и всего пять спектаклей в месяц?!»

О. ТАБАКОВ

КРАСКИ

ТЕАТРА

Две точки опоры...

С. А. Мое инженерное прошлое заставляет задать еще один вопрос: вы знаете, в чем залог качества? В жесточайшей профессионализации. Жесточайшей. А она заключается в том, что каждый должен заниматься своим делом.

О. Т. Тогда мы подступаемся и к другой важной проблеме: бесправия...

С. А. Актерского?

О. Т. Да нет: вашего.

С. А. Слава богу, заговорили о драматургах.

О. Т. Только вначале ответим на вопрос: у кого сейчас власть в театре?

С. А. Реальная?

О. Т. А то какая же!

С. А. У режиссера. И как раз в этом я вижу одну из причин нынешнего положения.

О. Т. А не кажется ли вам тревожным, что многие главные режиссеры предпочитают быть еще и директорами театров?

С. А. Это естественно, поскольку каждый начальник хочет иметь полную власть. Что для искусства, между прочим, противопоказано.

О. Т. Так что вы думаете по поводу своего бесправия?

С. А. Вы, конечно, будете считать, что я необъективен, но ничего не поделаешь: я-то думаю, что в театре все должно начинаться с драматурга.

О. Т. Как ни смешно, я тоже так считаю.

С. А. Да? И, по-моему, талант режиссера заключается в способности, раз уж взялся, проникнуть в самую суть пьесы и поставить ее, а не демонстрировать свои амбиции.

О. Т. Пьесу одного моего знакомого драматурга ставит режиссер, не самый знаменитый; драматург сказал мне: «Знаешь, как хорошо: он ведь ставит не себя, а мою пьесу».

С. А. Вот именно. Что же касается режиссерского своеобразия, то есть применения силы в обращении с артистами, с текстом пьесы, или, как сегодня говорят, «материалом», что отвратительно...

О. Т. Пошлое выражение.

С. А. ...отвратительно. — то это, по-моему, проявление административной силы и творческой слабости. Такой режиссер переводит произведение, которое обязательно должно содержать серьезный психологический заряд, в чисто зрелищный ряд. Он рассматривает драматургию: как повод для самопоказа, хотя иногда это и просто неспособность понять слово драматурга. Ведь наше слово — совершенно не то, что слово

О. Т. Я про себя так сказать не могу. Нет-нет, это беда. Понятно, что Вампилова уже нет... Но и драматурги — наши современники, когда с ними так обходятся, они ведь тоже не скандалят, да? Вроде неловко...

С. А. Известные авторы иногда скандалят, а положение молодых очень тяжелое. Вот я шесть лет вел семинар молодых драматургов, потом отказался, потому что, как я считал, во вводной лекции должен был сказать: «У вас шансов попасть на сцену — очень мало». Почему? Давайте говорить прямо, называя вещи своими именами. Сколько спектаклей театр обычно выпускает? 2—3—4 в год. Русскую классику он должен ставить? А западную? И существуют еще уже, так сказать, апробированные авторы. Кроме того, идет немалое количество инсценировок графоманского уровня. Такое впечатление, что все взялось за инсценировки. Где ж молодому-то просочиться?! Но уж если вдруг пробился, так иногда готов поменять мужчину на женщину, старика на молодого — лишь бы в правом верхнем углу афиши возникла его фамилия.

О. Т. Но справедливости ради отметьте, что все разговоры о значительности дарования и прочем хороши лишь после постановки первой пьесы. А до этого, так сказать, прав гражданства еще нет. Все-таки путь драматурга начинается со времени постановки первой пьесы.

С. А. Вы хотите сказать: тем более он должен быть бескомпромиссен?

О. Т. Тем более он должен быть поставлен. Ведь, мягко говоря, странно, когда первой пьесой дебютирует — как бы это сказать... — вполне сорокалетний человек. Что за абсурд?

С. А. Вы думаете, они не колются в двери театров? Семь лет колотился тот же Родин — не мог пробиться на сцену, хотя был уже известным прозаиком и публицистом.

О. Т. Истину-то ради: начался он с «Современника» — именно там появились «Валентин и Валентина». К тому времени у Родин лежали в столе три законченные пьесы, и они после этого сразу пошли. А Вампилов?.. Он приносил свои пьесы в театры — они не приходились ко двору.

С. А. Объясните мне, пожалуйста: что же это за такой царский двор?

О. Т. Что говорить... Но я опять хочу справедливости ради сказать: я с товарищами

мне кажется, показателем несовершенства таких инсценировок является то, что их не берет ни один театр, кроме того, где автор обладает всей полнотой власти. Если бы инсценировка была истинным произведением искусства, ее обязательно поставили бы и другие. Я потому вернулся к этой теме, что, несмотря на состоявшуюся на страницах «АГ» дискуссию, ситуация практически не изменилась.

О. Т. К тому же у драматургов нет никакой власти, и если театр берет пьесу, значит, она ему нравится. Только и всего. А вот если ставится инсценировка главного режиссера — уже другое дело. Я бы сказал так: никому не возбраняется инсценировать, и было бы странно это запрещать. В конце концов, все мы рождены людьми, только из одних получают драматурги, из других — графоманы. И если ты написал пьесу, то пусть она идет на общих основаниях.

С. А. Я уж не говорю о том, что можно пересчитать буквально по пальцам интересные инсценировки, которые были созданы за десятилетия.

О. Т. Вспоминается Розов — «Обыкновенная история» и «Брат Алеша», арбузовская инсценировка «Накануне», булгаковская — «Мертвых душ»...

С. А. И очень немногие другие. Но заметьте: все это — профессиональные драматурги, которые писали пьесы. В общем, в силу ряда обстоятельств драматург оказался отодвинутым на второй план, что на здоровье театра сказывается плохо. Извините, но драматургу все-таки должно быть найдено соответствующее место, то есть ведущее. Он не должен вмешиваться в режиссуру, в распределение ролей и прочее, но он должен принять результат.

О. Т. Когда театр улучшает создание драматурга, так что против этого будет спорить? Скажем, Олег Николаевич Ефремов что-то перемонтировал в «Традиционном сборе», получился прекрасный спектакль, и Виктор Сергеевич Розов и слова не сказал в упрек. Конфликтная ситуация возникла тогда, когда спектакль ухудшает пьесу или режиссер задается целью показать, что он может изобрести. Но это опять — о профессиональном отношении.

С. А. И еще о профессионализме: для современной пьесы, где громадные пласты — в подтексте, огромное значение имеет решение. Вот поче-