

Почему бывает невыгодно играть спектакль?

ПРИЗЫВ к ускорению научно-технического прогресса встретил, как мне кажется, повсеместное одобрение. В этом заключается едва ли не главная трудность в создании подобного ускорения. У людей, что попытаются ныне изменить устаревшие порядки, освободиться от стародавних привычек в сфере общественного сознания, а главное в сфере общественного мышления, не будет явных оппонентов и тем более противников. Подозреваю — никто в этом вопросе не будет «против», все сделают вид, что «за».

К сожалению, в ояде областей нашего производства за последнее время выработались весьма устойчивые, если не сказать сверхпрочные, механизмы взаимодействия, управления, согласования, учета, учета и баланса. Возникло много «охранных» навыков, скрытых и явных построений, которые сначала тормозят, потом поглощают и наконец полностью дематериализуют любую полноту, любую, направленную во изменение существующего положения вещей.

Как театральные режиссеры, который прежде всего должен уметь выявлять конфликт в любой сфере человеческих взаимоотношений, всегда распознавать и выстраивать взаимодействие противоборствующих сил, я предполагаю, что выдвинутые Центральным Комитетом нашей партии требования по ускорению социально-экономического развития страны породят известное количество людей, недовольных этими требованиями. Однако особенность возможного конфликта напряжения в этом вопросе будет состоять, видимо, в том, что все недовольные всегда и при всех случаях будут выглядеть довольными и, более того, выдавать себя за ревностных сторонников ускорения научно-технического прогресса с возможной попыткой утопить само ускорение в разговорах о его пользе и целесообразности.

Самый интересный и, не скрою, волнующий для меня вопрос: сумеет ли наше достаточно обветшавшее и старомодное театральное хозяйство почерпнуть что-то из выдвинутых временем смелых и крайне необходимых всем нам организационных преобразо-

ваний, которые буквально стучатся в наши театральные двери, или мы ограничимся чисто «эмоциональной» подержкой этих преобразований?

Основной вопрос: кто будет проводить необходимые перемены в театральной экономике? Ожидать ли нам детальной и скрупулезной разработки пунктов и параграфов, в соответствии с которыми мы произведем некоторые действия или имитацию таковых (это мы тоже умеем), или, не ожидая подробных указаний, самим предпринять активные усилия, направленные на интенсификацию нашей работы? Иными словами: что нам делать в данной ситуации? Ждать или не ждать?

Известно, что основные экономические и организационные идеи современного театрального производства сформировались еще в довоенные годы, и с тех пор энергия многих театральных строителей была направлена на укрепление и стабилизацию этих основ и очень редко на их динамическое развитие.

Хорошо и подробно о подобном рода явлений сказано на апрельском Пленуме ЦК: «В большинстве отраслей научно-технический прогресс протекает вяло, по сути дела эволюционно...» И далее: «Конечно, эти меры дают определенную отдачу, но она слишком мала. Нужны революционные сдвиги — переход к принципиально новым технологическим системам...»

«Принципиально новые технологические системы» — возможно ли такое в сфере нынешнего театрального производства?

При всей моей осторожности, при всем понимании того, что сфера культурного строительства имеет свои специфические отличия от иных производственных сфер и не которые ее механизмы связаны с явлениями очень сложными и даже хрупкими, уходящими в загадочные глубины творческого акта, я все же полагаю, что многие наши рабочие правила и производственные традиции пришли в не соответствие с требованиями быстрого времени.

Репертуарный театр с огромной труппой и непомерно раздутым количеством идущих спектаклей — не только на-

Полемические заметки о насущных

проблемах театральной жизни

АПЛОДИСММЕНТЫ НЕ ДЕЛЯТСЯ

Марк ЗАХАРОВ,
главный режиссер Театра имени Ленинского комсомола,
заслуженный деятель искусств РСФСР

ше общее завоевание и предмет гордости, это сегодня еще и крайне неповоротливое прокатное заведение с большим количеством старомодных, скучных, морально и материально устаревших спектаклей, которые своим количеством как бы ограждают театр от возможной критики, торжественно афишируют его «всемирно-исторический» репертуарный охват и праздничное тематическое разнообразие.

В суровой и напряженной борьбе за современного зрителя, который с каждым годом получает все больше уникальной информации через кино- и телеэкран, когда понастоящему заинтересовать, увлечь и потрясти его становится все труднее, когда на горизонте поднимается и набирает силу революционное по своей социальной сути, еще до конца неопознанное видеокассетное «нашествие», играть двадцать пять названий в месяц — значит рисковать образом и испытывать терпение любого нашего зрителя.

Сегодня мы уже не ходим в театр, чтобы просто «убить» время. У нас достаточно развлечений. Мы в известной степени изобавлены последствиями бурно протекающего информационного взрыва. Мы интересуемся сегодня по-настоящему лишь принципиально новыми театральными свершениями, то есть такими спектаклями, где успешно опробованы какие-то смелые, дискуссионные театральные идеи. Таких спектаклей не может быть очень много. Но что делать с традиционными двадцатью названиями?

Играть спектакль один раз в месяц крайне затруднительно не только для актеров, но и для всего постановочного оснащения, которое в современном спектакле имеет четкую тенденцию к ювелирной изощренности и тонкому артистизму. Все это не может не сказаться на качестве такого спектакля. Представление, идущее раз в месяц, — это своего рода эстетический хлам, необходимый театру не в силу здравого экономического или творческого расчета, а как «дымовая завеса», создающая ощущение некоего репертуарного парада.

А может ли у нас эксплуатироваться достаточно долгое время один-единственный спектакль, не всегда поставленный уже известным коллективом, а иногда «сборной командой»? Не подумайте ли сегодня о принципиально иных способах театральной организации? Хо-

тя бы в порядке творческого и экономического эксперимента? Телевизионная революция побуждает нас к этому, но мы, однако, делаем вид, что можем и далее существовать по экономическим нормам тридцатых годов.

В ТЕЧЕНИЕ долгих лет в театральных сферах бесконечно обсуждается и обстраивается разного рода слухами вопрос о новых принципах формирования театральной труппы. Все понимают, что вопрос давно назрел, однако сил для его решения у нас сегодня нет.

Когда появятся силы, и могут ли они вообще появиться?

Наличие огромного количества артистов в каждом крупном столичном театре создает большие материальные и психологические трудности. Приблизительно на одну треть труппа почти каждого известного театра состоит из людей, фактически не участвующих в какой-либо серьезной творческой работе. В оплате актерского труда дает себя знать «всемогущая» уравниловка. Не пора ли подумать о перспективном вознаграждении?

Сейчас для театрального актера предпочтительнее любое выступление на стороне, любая теле- и киносъемка, радио-запись или концерт. Выход на родине сценические подмошники — это зачастую удар по семейному бюджету. Только высокая сознательность популярного актера заставляет его иногда участвовать в театральном спектакле — все экономические факторы против этого крайне невыгодного для него «мероприятия».

В театре всегда существовали и существуют особо одаренные и любимые зрителем актеры, которые в русском театральном искусстве привычно составляли его сердцевину, главную силу и мощь. Там не менее в последнее время некоторые наиболее настойчивые представители инспектирующих инстанций, народного контроля, постоянно действующих в театре режиссии и другие авторитетные лица требуют категорически и настоятельно делить все роли текущего репертуара поровну между всеми участниками труппы. Чтобы не было такой ситуации, когда один играет мало и все больше гамлетов, другой — много и все больше форинбрасов. Порядок в нашем деле не всегда соответствует представлению о порядке в других производственных сферах.

Призыв к творческой уравниловке, с виду крайне наив-

ный, основанный на отсутствии всякого реального представления о специфике театрального искусства, тем не менее далеко не безобиден. Ряды сторонников «выравнивания» творческих потенциалов в труппе не уменьшаются, скорее наоборот — возрастают. Очень способствуют этим настроениям так называемые «охранные», санитарные нормы ежемесячной загрузки творческого состава, утвержденные в незапамятные времена и воспринимаемые многими режиссерами как обязательные плановые задания.

Лично я очень сочувствую этому огромному и непомерно разросшемуся отряду инспекторов и режиссеров. Сейчас в известной степени обострилась борьба за право причислить себя к необходимой обществу производственной сфере — никому не хочется оказаться причастным к тем званиям управленческого аппарата, которые при здравом анализе подлежат сокращению. В этом смысле активность некоторых инспектирующих инстанций в сфере творческого создания резко возросла. И это закономерно. Свое право на разного рода привилегии и участие в решении насущных вопросов театрального производства надо уметь и настойчиво подтверждать. Этим «искусством» овладели многие весьма неглупые и по-своему изобретательные люди, которые делают сейчас все возможное, чтобы дублировать деятельность театральной дирекции, бухгалтерии и художественного руководства. В этом смысле «работа кипит» и в стадии литературной подготовки театрального спектакля, и при режиссерской постановке, особенно в заключительный ее период, и при всей последующей эксплуатационной деятельности театра.

Хочу быть правильно понятым. Компетентный контроль не то что нужен — необходим во избежание всякого рода просчетов. А вот мелочная опека раздражает. Считается, что новый, полюбившийся зрителям спектакль именно в силу своей новизны или остроты в первые три-четыре года играть должен очень редко. Это обязательное требование на тот период, пока сценическое сочинение является «свежим товаром», пока о нем спорят зрители и дискутируют критики. По прошествии же нескольких лет, когда спектакль устаревает и перестает серьезно интересовать зрителей, ограничения на его эксплуатацию могут быть сняты и его разрешается играть

часто. Мы это переживали не раз. Исключение в нашем театре составляют лишь «Жесткие игры» Алексея Арбузова — спектакль по пьесе старейшего советского драматурга, поставленный в 1979 году, собравший у нас и за рубежом обширную прессу, по-прежнему может играть лишь в особые дни, удаленные от всех знаменательных дат, декад и фестивалей.

Любая репетиционная работа, ведущаяся в театре, как правило, переживается в некоторых инстанциях болезненно. Многие инспектирующие нас лица всегда мучают себя подзвонками: ведь что театр репетирует — всегда известно, но как он это делает — неясно. Режиссер упорно не представляет заранее список мизансцен и актерских интонаций. Поэтому смотреть репетицию лицам, приглашенным на нее ре-

жиссером, но не имеющим служебных удостоверений, категорически запрещается. Пристутствие в зрительном зале разного рода театроведов, драматургов и студентов театральных вузов приравнивается сегодня к служебному преступлению. Почему?

Среди лиц, принимающих наш спектакль, есть люди, которых я уважаю и мнением которых дорожу. Мне не хочется показывать им свой спектакль без дополнительной проверки, которую никогда и ни при каких условиях нельзя организовать в пустом зале. Сегодня не может быть никаких открытий репетиций, которые так любил В. Мейерхольд и которые умеет проводить А. Эфрос.

Почему?

Неправдоподобно большое число руководящих нами лиц, создавая все возрастающее количество внутритеатральных правил, ограничений, разъяснений и установок, почти напрочь лишает театры своего экономического и творческого самосознания, чувства ответственности, свободы маневра, гибкой тактики и стратегии — то есть качества, необходимыми любому творческому организму в решении выдвинутых партий идеологических и экономических задач.

Успех в театре во многом зависит от рождения талантливых пьесы. К сожалению, драматургические шедевры упорно не хотят возникать размеренно и поквартально. Поэтому и еще по множеству других причин один театральный сезон может заметно отличаться от другого. В какой-то момент своей жизни, если сложилась удачная конъюнктура (этого слова не надо бояться), театр может сделать основную ставку на получение высокой прибыли, с тем чтобы совершить техническое перевооружение устаревших служб, закупить необходимые материалы, оборудование и т. д., во вторую половину сезона или в последующий год иногда было бы выгодно закрыться на полтора-два месяца для интенсивного обновления репертуара, что совершали прежде все русские театры, умевшие считать свои деньги и дорожившие прибыльным ведением театрального хозяйства. Мы же, к сожалению, не умеем относиться к народным деньгам столь же бережно, как к своим собственным.

Строго рассуждая, находясь в системе товарно-денежных отношений и абстрагируясь от этой системы, делая вид, что мы деньгами никак не

интересуемся, недопустимо глупо и, более того, преступно.

Очень полезно было бы, с моей точки зрения, сделать театрального режиссера лицом материально ответственным и передавать в его распоряжение всю допустимую сумму постановочных расходов, с тем чтобы он учился считать деньги, затраченные на его фантазии, и мог бы делить их достаточно смело и свободно, варьируя театральными средствами в зависимости от того, на какие постановочные компоненты делаются его основная режиссерская ставка. Можно, к примеру, сшить очень дорогие костюмы, но тогда сэкономить на музыке или, скажем, наоборот, записать высококачественную фонограмму с известным оркестром, но тогда ужаться в других сферах. Дополнительная нагрузка на интеллект и талант режиссера должны в этом случае компенсироваться «потраженными» вознаграждением по аналогии с кинематографом и телевидением. Крупный материальный успех режиссерского сочинения должен каким-то образом касаться самого режиссера. Если не абстрагироваться от денежного исчисления — есть разница между спектаклем-однодневкой, родившимся с перепугу, от одного только желания заткнуть репертуарную брешь, и спектаклем-долгожителем, вошедшим во все театроведческие исследования и пользующимся общесоюзной славой.

СИСТЕМА оплаты в драматическом театре вообще носит зачастую чисто символический характер и плохо соотнобщается с социалистическим принципом оплаты по труду.

Некоторые должностные оклады ведущих театральных работников-художников по свету, звукорежиссеров, реквизиторов, конструкторов, бутафоров — не пересматривались десятилетиями. Требования к ним за последние годы резко возросли. Сочинение и строительство современного спектакля на столичной сцене требуют не просто технарей, а особого рода художников с индивидуальным творческим мышлением, с редким сочетанием артистических и технических навыков, виртуозов, обладающих фантастической работоспособностью и любовью к ненормированному рабочему дню. Как правило, все эти фанатики, на которых стоит театр, получают ставки, которые невозможно опубликовать. Неудобно перед читателями. Единственный способ удержать этих даровитых тружеников в сфере театрального производства — это оказывать им скромную материальную помощь в виде небольшой ежеквартальной премии, что является скорее фактором морального, чем материального поощрения (слишком уж скромны наши театральные премии). И тем не менее с премиями в театре в настоящее время вопрос обострился.

Театральная премия вообще по существующим правилам никогда не планируется. Она возникает как бы нечаянно, нежданно, в связи с неизвестно откуда взявшимся перевыполнением плана. Существующая система начисления премии — хорошая школа ханжества. Узаконенный и запланированный обман, о котором знают все без исключения. Но и этого мало. Театральная премия — это вместе с тем и непосильное «ярмо», дьявольская «шагреневая кожа», которая загоняет коллектив в режим непомерного и в конечном счете непроизводительного эксплуатационного напряжения.

Этот механизм в целом хорошо всем известен, и характеризуется он выработкой особых

«хитрых» навыков, призванных маскировать истинные возможности творческого коллектива. Хотя главная сложность здесь в том, что экономические возможности творческого коллектива есть величина переменная. Она может, как я уже писал, то резко возрастать в отдельные периоды, то временно уменьшаться. И театральная дирекция должна иметь право то резко увеличивать свой доход, то, остановившись, тщательно «перегруппировывать силы», с тем чтобы исподволь готовить новый творческий и финансовый успех.

Сейчас, не будем скрывать, финансовый успех в театре — вещь опасная. Я однажды наблюдал, как во дворе одной московской парикмахерской новенькая маникюрша получила несколько дружных зуботычин от своих старших коллег. Она слугла обслужила семнадцать клиентов за смену вместо двадцати по плану. Поначалу я очень сочувствовал горько плачущей мастерице, но потом, после длительного размышления и углубленного анализа, оценил всю несомненную правоту ее старших товарищей. Отправляясь недавно на гастроли в Ленинград и решив заработать как можно больше, мы также получили от нашего руководства несколько похожих «зуботычин». И я думаю — это справедливо. Хочется только поблагодарить участвовавших в экзекуции товарищей. Мы можем сейчас в силу ряда причин заработать много денег, другие наши коллеги в настоящий момент этого не могут, а те люди, что занимаются верховным творческим планированием, в такие нюансы не вникают. Они просто подтягивают и выравнивают все общие нормы и требования. И возникает временами странный до абсурда вывод: хорошо работать невыгодно.

Я думаю, нет ничего важнее сегодня, как выявить в нашем культурном строительстве «хостые обороты», те устаревшие творческие и экономические догмы, которые не просто лишают нас поступательного движения, но еще и разъедают сознание, ушат людей лезть — а не созидать, имитировать творческий процесс — а не творить, потеть — а не работать.

Хорошо бы в очень узком кругу, собравшись с некоторыми нашими ответственными руководителями за тщательно закрытыми дверями, запасшись предвзятой валидолкой и валерьянкой, очень осторожно, со взаимными извинениями подумать и обсудить всерьез, что есть в сегодняшнем театральном деле парадность и пустословие. И еще обсудить заодно — сумеет ли мы сегодня решительно перестроить те звенья нашего театрального производства, которые давно требуют такой перестройки? Если сумеем, то каким образом? Удастся ли нам это сделать самим, сообразуясь с собственным опытом, убеждениями и желанием соответствовать новым идеям нашего нравственного и технического перевооружения, или подождать подробнейших и тщательных разъяснений по всем вопросам?

ПОСЛЕСЛОВИЕ ОТДЕЛА ИСКУССТВ «ЛГ».

Полемические «цеховые» заметки М. Захарова мы выносим на обсуждение широкой читательской аудитории. Ибо процессы, происходящие в художественной сфере, неотделимы от общего хода жизни. В театре тоже важен сегодня поиск новых экономических стимулов, а инертность и пустословие тормозят прогресс творческий не меньше, чем научно-технический. Что думают об этом режиссеры, актеры, драматурги, наконец, сами зрители?

