

Глава антрепризы «О'кей» Ольга Шведова была первой, кто начал на страницах «Экрана и сцены» (№ 41, 1993) разговор о существовании театра в новых экономических условиях. Его продолжил (№ 42, 1993) директор театра имени Маяковского Михаил Зайцев и в № 47 — художественный руководитель РАМТ режиссер Алексей Бородин. Теперь в разговор вступает актер.

Игорь Владимирович Кваша проработал в «Современнике» с момента его основания по сей день. Многие сменили свои художественные пристрастия и творческие системы вместе с переменной театральных стен, но И. Кваша являет собой пример стабильности, здравомыслия и бережного отношения к собственному детищу. Это помню того, что он просто замечательный актер, любимый и почитаемый вот уже несколькими поколениями зрителей.

— Игорь Владимирович, вы тридцать восемь лет работаете в одном театре. Такого почти не может быть. Наверное, у вас для этого есть веские причины?

— Это совсем просто. В Художественный театр я попал сразу после окончания Школы-студии. «Современник» тогда еще не было, мы его только делали. Как только сделали, я ушел в «Современник», с тех пор в нем и работаю. Я не осуждаю тех актеров, которые переходят из театра в театр. Может быть, они правильно поступают. У меня нет принципиального убеждения, что нужно всю жизнь работать в одном театре. Но «Современник» — это все-таки особая история, он был создан нами вопреки логике того времени, через, казалось бы, непреодолимые препятствия. И тот особый дух, который был в театре, как это ни удивительно, в какой-то степени сохранился. И сейчас, когда Ефремов приходит к нам в театр, он в открытую говорит: «Как я завидую той атмосфере, тому единству, которые у вас есть, тому духу, который вы сохранили». Чувствуется, он это говорит искренне — я вижу его глаза, и ему это не так легко сказать. Ведь после того как он ушел, у нас были довольно сложные отношения. Но, самое главное, я никогда не видел театра лучше, в который можно было бы перейти. У меня было много предложений от хороших режиссеров. Наверное, я был неправ, отказываясь, ведь можно было хотя бы гастрольно что-то сделать в другом театре. Иногда, когда в «Современнике» происходит что-нибудь неладное, хочется перейти в другое место. Но каждый раз я натываюсь на мысль: «А куда?» Я никогда не видел куда.

— Вообще ни одного режиссера, к которому хотелось бы пойти?

— Не режиссера, а театра. Это разные вещи.

— Театр делает режиссер, как правило.

— Делает, но важен и сам театр.

— А если бы Анатолий Эфрос, когда Малая Бронная была в полном расцвете вас позвал?

— Он меня звал много раз. Но я считал, что у нас лучше.

— Но дело же не в лучше или хуже. Там совсем другое.

— Конечно, другое. Я и считал, что то, другое, хуже, а у нас лучше. По атмосфере лучше. Но кроме того, обстоятельства складывались так, что я не мог пойти к нему, чтобы хотя бы гастрольно сыграть роль.

— А вам самому хотелось с ним работать? Если бы вам ничего не мешало, то пошли бы?

— Мне не просто хотелось, а очень хотелось. Эфрос же замечательный и очень близкий мне режиссер. Я вообще очень много пропустил в жизни.

— Вы жалеете об этом?

— Да, о многом жалею. Я когда-то мечтал сыграть Гамлета, и меня звали в три разных театра на эту роль. И я три раза отказывался по разным причинам.

— Все же интересно, по каким? Мне важно понять, что вас так крепко привязывает к вашему театру, кроме ощущения, что это ваш дом и детище.

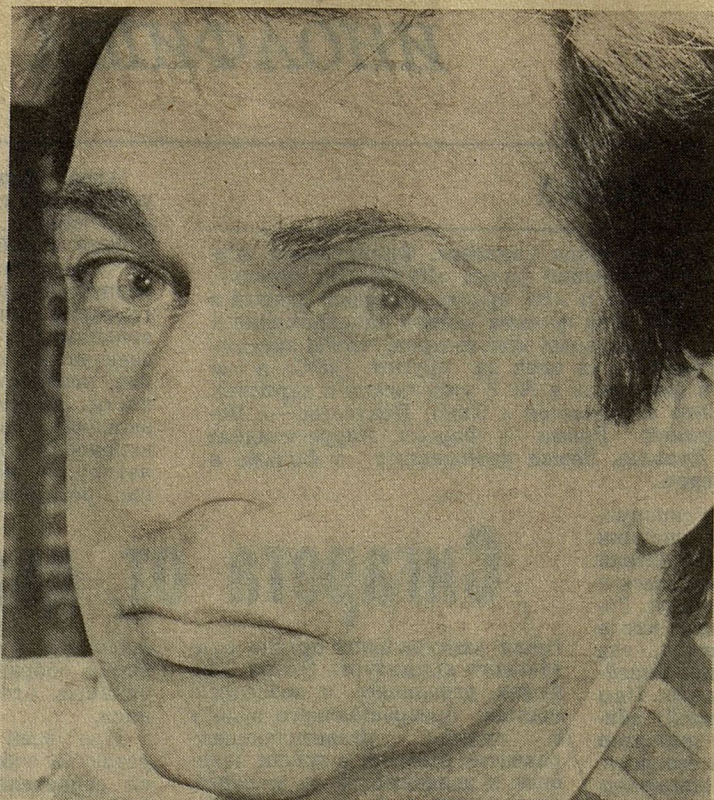
— Я был совсем молодым артистом, и меня пригласил Николай Павлович Охлопков вместе с моей женой и своим директором театра в «Арагви» для переговоров. Но мне не нравился его «Гамлет». Кроме того, я ему так нагло заявил, исключительно по молодости: «Как вы могли взять перевод Лозинского, когда существует перевод Пастернака?» А он еще считал нужным оправдываться передо мной тем, что работает над пьесой уже много лет, и тогда не было перевода Пастернака, а он привык к переводу Лозинского. У нас с ним потом были очень хорошие отношения, я бывал у него в юстях, но Гамлета так и не сыграл. Второе предложение было не из московского театра, и там мне не понравился сам спектакль — я отказался. А третий раз снова так сложились обстоятельства, что я уже согласился пойти к Любимову на Гамлета, но в это время ушел во МХАТ Ефремов и увел с собой часть актеров. Положение в «Современнике» было довольно острое, и мне показалось, что если и я уйду репетировать на Таганку, то по Москве пойдет слух, что я ушел совсем. Это был бы еще один удар по нашему театру.

— Получается, что ваша судьба распоряжалась вами, как хотела?

— Нет, понимаете, судьба давала мне шанс. Но ведь у каждого человека есть еще и свобода выбора — пойти тем или иным путем. Иногда я выбирал неверный путь и сам лишался этого шанса. С сегодняшних позиций я вижу, что ничего страшного не было бы, если бы я где-то еще поиграл.

— В то время «Современник» был самым любимым, самым посещаемым, самым популярным театром. Сегодня эта ситуация изменилась?

— Да, конечно, изменилась. Наверное, сейчас мы не имеем такого сенсационного успеха, который был тогда. «Современник» ведь был первым театром, родившимся по инициативе снизу. До того лет тридцать театры возникали только сверху, по решению чиновников. Кроме того, мы создавались в протесте существующему застою в театральном деле. Мы хо-



Игорь КВАША:

«Нам важно найти новый путь»

тели привнести что-то новое, и мне кажется, что критика недооценила того, что сделал Ефремов как режиссер. Я вообще считаю, что он в первый свой режиссерский период был недооценен. Сейчас, спокойно рассматривая то время с некоторой дистанции, я думаю, что появление «Современника» вообще изменило течение советского театра. Ценно было не только то, что мы привнесли в наше дело острую гражданскую позицию, но и большую художественную притягательность. И для публики, и для актеров, и вообще, для профессионалов театра.

— Безусловно, это был художественный интерес, и никто с этим не спорит.

— Ну как же, критики это старательно замалчивали и топили нас почти всегда.

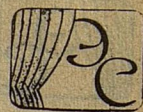
— Это не так. Может быть, резкие высказывания и были, но из-за неудовлетворенности художественным результатом. К тому же — обязанность критика говорить о том, что ему не нравится в спектакле. Впрочем, давайте от разговора о недовольстве критикой мы перейдем все-таки к вашей профессии. Скажите, пожалуйста, сейчас в «Современнике» все благополучно?

— Конечно, нет. Этого и не может быть, благополучных театров сейчас вообще не может быть. Театр сейчас живет очень тяжело, раздрыганно, неуверенно. Идет поиск позиций и новых художественных путей. Да и жизнь, в которой мы существуем, в чисто организационном плане — ужасна. Государство относится к театру и к культуре вообще — чудовищно. Наше правительство не понимает значения культуры, не понимает, что от нее напрямую зависит жизнь государства, а не только от экономики. Можно исправить то, выползти из этого, но нет никакого стратегического направления, действительной заботы о жизни страны. Поэтому культура по-прежнему находится на остаточном финансировании, и как живут театры, совершенно непонятно. Раньше театры были либо на дотации государства, либо, как мы, могли обеспечивать себя сами и даже имели некоторую прибыль. Но теперь без поддержки государства мы не сможем продержаться. Теперь надо все время думать, где достать деньги и может ли вообще существовать репертуарный театр почти без поддержки государства?

Правда, московское правительство все-таки дает деньги, но, думаю, что должны быть и федеральные вливания, а не только муниципальные. Поэтому, к большому сожалению, мне кажется, нужно думать о переходе на западную модель театра. А она гораздо хуже. На Западе репертуарных театров почти не существует, актеры вынуждены, особенно в маленьких театрах, зарабатывать деньги на стороне, чтобы иметь возможность заниматься своей профессией. Я много бывал за границей и беседовал с актерами, в частности, с американскими.

— А «звезды»?

— Театральные «звезды» обеспечивают себе существование на год-два вперед, если они участвуют в каком-нибудь рекламном ролике. В театре же они все равно получают довольно мало. На Бродвее зарабатывают прилично, но все равно несопоставимо с кино или телевидением. Так что и такая перспектива не радует, а угнетает. Особенно, когда это превращается в каждодневную заботу и висит над театром. Тогда весь этот кошмар не может не отражаться на сценической жизни, на творчестве в театре. Но самая главная, я думаю, причина, это та, что театр является самым чутким барометром, показывающим те социаль-



ные процессы, которые происходят в обществе. Он моментально отражает ту духовную жизнь, которой живет общество. Это природа театра и в этом его призвание. А наше общество живет чудовищно. Все мы за последнее время так много испытали и пережили. Одна за другой рождались надежды и тут же умирали. Иногда мы впадали в какое-то эйфорическое состояние, а потом вдруг падали в бездну отчаяния и неверия. Наверное, никто из нас и не предполагал, что все так изменится. Я вот и не мечтал даже, что коммунистическая партия рухнет. А она почти рухнула. Сейчас, к сожалению, возрождается.

И еще изменилась природа страха. Раньше был страх перед властью, перед КГБ, перед тем, чтобы не сказать чего-то лишнего. В нас жил очень сильный внутренний цензор и ограничивал даже мысли людей. Но сейчас появился другой страх — страх перед будущим. И эта страшная неопределенность не может не отразиться на театре, на его творчестве.

— А как вы думаете, может быть, неблагоприятные в театре возникло и оттого, что наступил некий критический творческий возраст?

— Да, и мне очень трудно об этом говорить, все время хочется от себя эти мысли отгонять — это некое средство самозащиты. Конечно, театр стареет. Раньше мы много размышляли об этом. Пробовали создать студию, все время думали о том, чтобы влить новую кровь в театр. Хотели принять молодежь целой группой, дать ей самостоятельность и чтобы с ней пришел молодой режиссер. Тогда бы многое изменилось.

— Но теперь эта идея волнует меньше? Как в вашем театре складываются отношения актеров старшего поколения с молодежью?

— У меня односторонний взгляд. Хорошо бы спросить у них.

— Ваш взгляд не менее важен. Ведь они приходят к вам, а не вы к ним.

— Мне кажется, что у нас нормальные отношения, довольно простые. Мне так кажется, наверное, потому, что мне так хочется. Во всяком случае никто не требует пиетета к себе.

— А ваша преподавательская работа в ГИТИСе приносит вам удовлетворение?

— Я думаю прекратить преподавание. Не говоря о том, что я человек очень занятый и мне трудно совмещать работу в театре и кино с занятиями со студентами, самое неприятное, что ГИТИС не дал ни копейки даже на выпуск дипломного спектакля. Ни на помещение, ни на костюмы, ни на декорации. Судьба курса держалась на том, что начинала с ним работать Галина Борисовна Волчек, и ребята занимались в помещении нашего театра. Потом стала держаться на хорошем отношении ко мне, и нам театр продолжал давать репетиционный зал. Наши работники из постановочной части помогали осветить, оформить, подобрать реквизит и костюмы. Но это была их личная любезность. ГИТИС же не дал ничего. Разве можно так работать?

— Как вы думаете, долго ли еще театр «Современник» в его теперешнем состоянии удержит своего зрителя?

— Наш зритель хранит нам верность так же, как и мы ему. Но театр не стоит болото. Он не может существовать всегда на одном уровне. Но когда вы говорите, что у нас был большой спад, то должны вам возразить. Все-таки это ощущение создала критика. У нас были годы некоторого спада, но не те, когда начали клеветать театр и замалчивать его. Это произошло после ухода Ефремова, а именно тогда у нас были созданы одни из лучших спектаклей. В это время Георгий Александрович Товстоногов поставил «Балалайкина», а Галина Борисовна «Восхождение на Фудзияму», «Эшелон», «Вишневый сад». Именно в это время было поставлено очень много хороших спектаклей, потому что театр должен был собраться, чтобы выжить. Но тогда-то критикой и был поставлен крест — раз нет Ефремова, то нет и театра. Но они не учитывали того, что театр вообще, а наш особенно, имеет способность возрождаться. Если ему дать новый импульс и новый путь.

— А режиссер может прийти со стороны? Вы ждете этого?

— Мы не просто ждем, мы ищем. Галину Борисовну можно упрекать в чем угодно, но только не в том, что она постоянно не ищет режиссера для театра. И этим она отличается от большинства, если не от всех главных режиссеров. Она способна «впустить» в театр даже очень крупную фигуру. У нас ведь работали А. Эфрос, М. Хуциев, Г. Товстоногов, А. Вайда. Она вела переговоры со Р. Стурва, П. Фоменко, Э. Някрошюсом, с любым большим режиссером. Она их звала. Сейчас у нас работают Р. Витковский и Р. Балаян. Вообще, мне кажется, что до сих пор мало кто обращает внимание на то, что Галина Борисовна руководит нашим театром уже гораздо больший период, чем руководил им Ефремов. Он был главным режиссером с 1956 по 1970 год, потом два года существовала Коллегия, а затем возглавила театр Галина. Двадцать два года она ведет театр, в котором все время аншлаги. Это же не так просто и, наверное, о чем-то говорит. И все годы она упорно ищет молодых режиссеров и приводит их в театр. Иногда такие постановки кончаются неудачей, зачастую чисто внутренней неудачей. Тогда эти спектакли не выходят, хотя на их постановку тратятся большие деньги. Такие случаи были не раз. Сейчас в театре тоже есть молодой режиссер, он начал работать. Но я боюсь взглянуть и не называю его имени, он только начинает.

— То есть вы рассчитываете на появление новых сил, которые что-то изменят к лучшему?

— Повторяю, это зависит от внутреннего состояния старшего поколения, главным образом Галины Борисовны и от прихода молодых новых сил. Внешний толчок тоже нужен. Но важнее всего нам сейчас — найти новый путь, что очень трудно.

Беседу вела Ирина АМИТОН.