

Эксперимент в театре

ЗРИТЕЛЬ И ЗАНАВЕСА

Читатели знают, что ныне во многих театрах идет колоссальный эксперимент, с которым деятели нашего советского искусства связывают немалые надежды. Среди других творческих коллективов России и эксперимент участвует и Горьковский академический театр драмы. Об этом наша беседа с главным режиссером театра, заслуженным деятелем искусства РСФСР и КАССР Отаром ДЖАГИШЕРАШИВИ.

— Не скрою, театральный эксперимент, — говорит Отар Иванович, — выявил многие проблемы. Он по существу явился для нас первым уроком демократии в театре. Мы поняли, насколько быстро и динамично меняется наша жизнь, насколько архайчными были наши представления о том, что такое современность в театре и что такое современный театр. Уже через три месяца после того, как мы вступили в эксперимент, нам стало ясно, что он мог бы быть более решительным, более широким, масштабным. Но, разумеется, все сразу учесть невозможно. Главное — мы начали двигаться в правильном направлении, процесс перестройки нашего театрального дела стал обретать конкретные, зримые черты.

— Сейчас в обиход деятелей театра входят такие еще недавно неизвешенные чуждыми слова, как «самостоятельное», «художественное», «экспериментальное». Эксперимент ставил по-новому взглянуть на то, как соотносится в нашей театральной практике творчество и экономика как взаимосвязанные между собой идеино-художественный и экономический. Стал очевидным успех спектакля и его кассовый успех. Что вы думаете по этому поводу?

— В свое время на занавески были «артистский спектакль», «кассовый спектакль». Кассовый успех изображался как результат потакания невзыскательному вкусу.

Убежден: высокохудожественный, эстетически совершенный, современный и глубокий по мысли спектакль как раз и должен быть самым «кассовым». Что же касается тех «ножики», которые сплещ и разом существуют между творческим результатом и коммерческим успехом, то здесь очень многое зависит от ситуации в городе и самом театре, от взаимоотношений театра и зрителей. В Горьком я работаю сравнительно недавно — всего три года. Я знал, что это город театральный, что люди здесь интересуются искусством и разбираются в нем, что у театра своя богатая история и плодотворные традиции. Но последние десять лет коллектив переживал сложный, можно сказать, кризисный период. Зал заполнялся в худшем случае лишь на 60—70 процентов. Молодежь сюда практически не ходила. Поэтому первоочередной задачей было вернуть зрителя в зал. Одновременно надо было провести, что называется, разведку боем, выяснить, что сегодня интересует, волнует зрителя.

Практически после каждого спектакля мы проводили обсуждение, предлагали зрителям поговорить о пьесе, о тех проблемах, которые она затрагивала, поспорить о театре вообще, о том, какую роль он может и должен играть в жизни города. Эти дискуссии подчас носили острый, даже бурный характер. Вовсе не хочу сказать, что все зрители нас хвалили. Для нас было ценно, что в зале возникали споры, конфликты, сталкивались мнения. Речь шла о гражданской позиции театра, о его художественных принципах.

— А как быть с новыми молодыми авторами, еще неизвестными зрителю. Найдут ли они свое место в новом репертуаре?

— Непременно найдут. Более того, мы ищем именно таких авторов, которые смогут принести свежий взгляд, остро и нестандартно поставить проблему. К сожалению, пока таких «находок» у нас меньше, чем хотелось бы, но они все-таки есть.

Недавно у нас в театре состоялся премьерный пьесы «Спальный вагон». Это драматургический дебют москвича Леонида Комаровского, на наш взгляд, прошел успешно. Решенная в жанре трагикомедии, по-настоящему смешная и остроумная пьеса, поставленная Владимиром Портновым, говорит и о вещах весьма серьезных: какой тяжкий урон наносит обществу нравственная нечистоплотность и как рано или поздно человек, совершивший подлость, пожинает плоды содеянного. В данном случае мы имя автора, ни название пьесы, практически ничего не говорили горьковской публике, но еще до премьеры билеты были полностью раскуплены на месяц вперед.

Конечно, доверие возникает не вдруг, его предшествовала серьезная творческая и организационная работа, которая, помимо всего прочего, дала и чисто материальный эффект. Включившись в эксперимент, мы подняли цены на билеты. При этом зал заполнялся почти полностью. Таким образом, фактически экономическое государственное дотации (а она составляет 110 тысяч рублей в год) и еще получив чистой прибыли около 70 тысяч рублей.

— Значит ли это, что государственная дотация вам по сути дела уже не нужна?

— Нет, я считаю, что дотацию надо сохранить. Постараюсь пояснить, почему. Нас радует, что в ходе экспериментального театра стал получать свой доход, в результате образовался довольно значительный фонд социального развития. Однако мы должны четко представлять, благодаря чему получили эти средства. А получили мы их, повторяю, в основном пока за счет повышения цен на билеты. Но ведь далеко не каждый спектакль может быть прибыльным. Нам нужно и экспериментальные постановки, без которых театр

не может развиваться как творческий организм, а они вряд ли могут быть кассовыми. Нужны спектакли для юных зрителей, для молодежи, для студенчества. Тут должны быть более гибкая, дифференцированная система цен на билеты.

— Раз уж мы заговорили о преткновениях театрального профессионализма, то, наверное, надо вспомнить и о режиссерах. Ведь эта профессия стала сегодня остродефицитной?

— Да, режиссеров постановщиков просто катастрофически не хватает. Театру нужен режиссер-постановщик, человек творчески самостоятельный, пользующийся в театре теми же правами, что и главный режиссер. И, конечно, надо пересмотреть нормы работы режиссера — постановщика, существующие в театрах (четыре спектакля в год). Они абсолютно нереальны, в этом нетрудно убедиться путем простого подсчета, если отбросить гастрольный период, отпуск, выходные и праздничные дни. Реальная норма для режиссера-постановщика — два спектакля в год. А мы выпускаем 5—6 премьер в год, приглашаем на разовые постановки режиссеров со стороны, по возможности известных мастеров, таких, как В. Портнов, Р. Виктук. Пусть даже эпизодическая их работа в нашем коллективе дает чрезвычайно много и артистам, и зрителям.

— Многие ваши коллеги сетуют на мелочную опеку местных органов культуры. Избавляет ли от всего этого театральный эксперимент?

— Сейчас, по условиям эксперимента, нам предоставлены большие права и свобода действий. Мы понимаем, что многое здесь зависит от нашей собственной предприимчивости и ответственного отношения к делу, от творческой смелости. Разумеется, это заставляет работать по-новому и органы культуры. Они должны помочь театру освоиться в новых условиях, но, к сожалению, занимают пока выжидательную позицию.

Но ведь решение многих наших проблем требует вмешательства содействии именно органов культуры. Скажу лишь о некоторых, о самых насболевших. В театре практически нет молодежи. Средний возраст актеров в нашей труппе — 47 лет. У нас всего пять артистов комсомольского возраста. Можно было бы пригласить выпускников лучших театральных вузов, привлечь молодых актеров из других театров, но для этого нужно жилье. Эту проблему мы сами решим в ближайшее время.

Еще один пример — малая сцена. Она нужна нам как воздух для организации учебно-воспитательного процесса, для экспериментальных постановок. Практически многие театры уже имеют стабильно функционирующие малые сцены. Они стали очень полезной школой для целого поколения актеров и режиссеров. А труппа нашего театра по существу той

школы не прошла. Пока город не нашел для нас помещения. Мы нашли такой оригинальный выход: на чердаке нашего здания соорудили малую сцену. Она и будет называться «Студия на чердаке».

И еще одно. Сейчас стало модно критиковать местные власти за непонимание проблем театра. Я убежден, что не советские и партийные органы на местах мешают перестройке в театрах. А те силы, которые обнаруживают себя внутри, пожалуй, каждого коллектива. За годы застоя сформировались крепкие группы актеров-общественников. Они защищены высокими знаниями, порой — набором некоего сыгранных ролей. Как правило, эти люди мало заняты в репертуаре, потому-то у них много времени для «борьбы», создания группировок. Методы известные, и в эпоху перестройки они живы: раздача ярлыков, наущивание, раскол труппы. Но я верю в силу перестройки. Новое сегодня стало более жизнеспособным.

— Известно, что в научном эксперименте считается важным и полезным не только положительный, но и отрицательный результат. Нередко он может дать толчок новой мысли, показывать направление исследований. Применяли ли такой подход к театральному эксперименту?

— Разумеется. Правила, наш эксперимент еще продолжится, и, наверное, какие-либо его итоги подводить рано. Но мне кажется, что некоторые положения эксперимента не выдерживают проверки и практики театра, и жизнью.

На мой взгляд, например, несостоятельна идея выбора искусства художественного совета и передачи ему слишком больших полномочий при решении важнейших вопросов внутритеатральной жизни, особенно творческих, которые по самой своей сути могут и не должны решаться большинством голосов. Эксперимент также показал, что мы и этически не совсем готовы. Сейчас во многих театрах происходят конфликты, смешаются и значаются главные режиссеры. Многие почему-то думают, что это буря в театре вызвала именно эксперимент. Это не так. Он просто обнаружил болезни нашего театра, которые раньше загонялись вглубь.

У нас возникает и будет возникать новые театры, студии. Им, конечно же, надо помогать. Но мне кажется, есть проблема более острая и неотложная — как перестроить работу уже существующих государственных театров? А ведь их у нас более 600. Как сделать, чтобы они отвечали своему назначению? Сейчас идет разработка перспективной модели советского театра, в которой будет учтен и весь многолетний опыт, и уроки нынешних экспериментов. Мы очень надеемся, что эта модель даст новый импульс и нашему творчеству...

Беседу вел
Б. КАРАДЖЕВ.