Какая проблема является для вас наиболее важной в острой форме сегодняшнего театра? С таким вопросом и обратилась к главному режиссеру Театра имени Ва. Маяковского, народному артисту РСФСР Андрею Александровичу Гончарову.

— Театр и зритель. Здесь актуальным и увлекательным является проблем — репертуар, образованность зрительской аудитории, современность театрального языка и прочее, в частности.

Театр существует для того, чтобы произведение, написанное драматургом, поставленное режиссером, актеры играли перед зрителем. Театральный спектакль, не увиденный зрителем, — абсурд. Поэтому что театр — это диалог между сценой и зрительским залом, между авторами и зрителем. Должна выстраиваться «связь» между устремлениями театра и интересами зрителя. Если этого не происходит, наша деятельность лишится всякого смысла.

— Привлек зритель стремится к театру, но получается это не у всех. Не секрет, что и в жизни Театра имени Маяковского бывали периоды, когда он посещался не очень активно. Теперь же у зрителей — толпа спрашивающих билетов. Чем объясняется эта явная перемена в отношении зрителя к театру?

— Еще Герцен заметил, что театр — высшая инстанция для решения жизненных вопросов, что сцена всегда современна зрителю, она всегда отражает ту сторону жизни, которую хочет видеть зал. Театр обязан угадать вопросы, которыми дышит воздух зрительского зала, в каждом спектакле затронуть актуальное из них. Без этого не выйдет «вольготы дурака», и значит, ни к чему обижать все наши профессиональные приемы и ухищрения; с другой стороны, даже самые актуальные вопросы, поднятые с помощью драматических, уставших, дошедших до предела. Только единственно — сплав сегодняшних жизненных проблем с современными театральными приемами — выход из тупика в зрительском зале, завоевание зрителя. Так было, есть и всегда будет на театре.

Мы часто говорим о культурном росте наших зрителей, стало бы желательно сослаться на некую информацию, который обнаруживает на линии современных средств коммуникации. Но всегда ли мы по-настоящему заумляемся над зрительскими приемами, в слуховое, зрительное — сплав сегодняшних жизненных проблем с современными театральными приемами — выход из тупика в зрительском зале, завоевание зрителя. Так было, есть и всегда будет на театре.

Мы часто говорим о культурном росте наших зрителей, стало бы желательно сослаться на некую информацию, который обнаруживает на линии современных средств коммуникации. Но всегда ли мы по-настоящему заумляемся над зрительскими приемами, в слуховое, зрительное — сплав сегодняшних жизненных проблем с современными театральными приемами — выход из тупика в зрительском зале, завоевание зрителя. Так было, есть и всегда будет на театре.

Представить себе реального зрителя. Он читает газеты и журналы, смотрит фильмы, он активно потребляет телевизионные программы — может у себя дома смотреть передачи с участием любимых актеров. Следовательно, зритель наш обобщен не только общими видами профессий, но и информационной эстетической. Что же способствовало этому взаимодействию театр?

Театр должен быть четкой организацией утверждать свои специфические свойства, которых нет у других видов искусства. Это в первую очередь присутствие живого контакта со зрителем. Актеры здесь и телеэкрана не видят полноты зала при демонстрации фильмов, не слышат обычных смехов при выключении телевизора. Актеры театра ежевечерне остро чувствуют реакцию зрителей — и положительную, и отрицательную. Успех здесь определяется стимулируем творческие поиски, провал расхолаживает, иногда вызывает ненависть и неудачную постановку.

Мы стремимся в каждой своей работе направлять усилия и создавать поэтический сценический образ, который увлечет зрителя эмоциями и многогранностью содержания. Меня волнуют возможности создания на сцене атмосферы такого эмоционального накала, вызванного хурджественным действием всех компонентов спектакля, которая захватит зрительский зал, полностью подчинит себе восприятие зрителя и поведет его мысли и чувства в направлении, предусмотренном драматургом и театром. Этого мне хотелось бы добиваться в постановке и сценических вымыслах, и современных зарубежных произведений.

— Вы упоминали классику. А как вы относитесь к провозглашению в некоторых критических выступлениях пожелания ставить классику, а не классику?

— Мне важно, как можно поставить пьесу, «как не написать». Однако смыслословно каждый читает по-своему и вычитывает то, что ему близко и дорого. Нельзя также забывать, что классическое произведение при своем появлении на сцене было тесно связано с театром, рассчитано на современные ему сценические средства, на определенный уровень восприятия зрителя. При постановке необходимо как бы «в-

ходить» это произведение по сегодняшней сценической линии, прилагая к сегодняшнему театру и сегодняшним театральным законам. Проводя этот комплексный, контролируемый «свердловский» спектакль и режиссерские указания главного автора. Капалаваровский любой прием прочтения классики было бы весьма неуместно и опасно. Как сказал К. С. Станиславский: «Острого леда читать по-сегодняшнему, а не по-мерзавшему». Если постановка классической пьесы не выливается в зал, не отвечает на их вопросы, размешения, то это библиотечка, а не театр. Однако в сценической прочтении классики режиссер должен исходить из сумми идей, продолжений автора, и не сводить к беззастенчивому классику то, чего тот не писал и не мог иметь в виду.

— А как тогда объяснить вступительную «Детей Валушиных»? Пьеса всегда воспринималась как семейная драма. У нас же она провозглашалась как трагикомедия, что, конечно, как драма-сатира, если до конца будет употреблено такое выражение: Победителей не судят, но все же представить случайно в доме князя Валушина в сатириче-

ТЕАТР: ДИАЛОГ СЦЕНЫ И ЗАЛА

сами свете не входило в намерения автора. Правильно ли подобно переименование жанра?

— Вероятно будет сказано в спектакле произошло новое осмысление происходящего в пьесе. «Дети Валушиных» были написаны смышлятым Каледом. То, что тогда воспринималось как явление почти трагическое, в наши дни в том виде, как это любимо у Найденова, не вызывает сочувствия. В нашем представлении — это не драма, а откровенный фарс. Страшному миру «детей» Найденова провозглашались только уметь и убеждать «авторских» идеолов, бездарность воспитания, гусские и бесперспективные взгляды на жизнь. Не найдя оправдания старшим Валушиным, Найденов все же жалел их. У нас же в спектакле этой интонации жалости нет. Кого, собственно, надо жалеть? Так драма обернулась сатирической балаганами.

Я думаю, неверно в таких случаях противопоставлять автора режиссеру. Режиссер имеет право на интерпретацию, на собственное видение жизни, образованной в пьесе.

— А где границы этого права?

— Искать не приходится эту границу. В каждом конкретном случае она определяется в зависимости от задач, которые ставит режиссер, от его художественного вкуса и воле. Это высшая дилемма театра — бороться за душу человека, обреченной в нем чувства добрым, покаянием о том произведении, благодарно и правдиво, что есть в нем. Уметь людей быть людьми и впрямую — проясняя превращая, в естественном своем отношении.

— Оказавшись вы в роли в проблеме малоизвестного героя. Каким представляется вам сегодняшнему возрожденный герой на театре?

— В нашей стране издаются основываясь тогда-то А. М. Горьким серия «Жизнь замечательных людей». Книжки, в нее входящие, имеют не только познавательное, но и огромное воспитательное значение. И театр тоже может создать своеобразную житийную замечательных людей. Не в плане сценических биографий, разумеется, а в более широком смысле. (Именно к этому стремился мы в наш спектакль о Копернике. Справедливо, об этом думаю и сейчас, работая над пьесой о Софокле). Но подвиги должны видоизмениться, которые своей жизнью вызвали бы зрителя на раздумья «о времени и о себе».

«Положительным» мне представляется герой, который в каждом мгновении своего существования стремится обложить действительность с идеалом более обостренно, чем другие, воспринимая разрыв между ними.

Потому такой важной оказалась для нашего театра встреча с героической пьесой А. Салынского «Марья». Это наша попытка воплотить на сцене положительного героя современности, а бы даже сказать, воплотить нечто о прерванной миссии, внутренне гармоничной, свободной, жаждающей выделиться и утвердиться, не на словах, а в действительности, страстно.

Нам нужен герой, который своим восприятием мира, своей высокой гражданственностью, своим поступком активно противостоял бы равнодушным, бездельным, безинициативным и выжидал безграничность человеческих возможностей.

— Как в соответствии с такими

потребностями страны мы репертуар театра?

— Залая на во у театре, репертуар, не повторять, чтобы не было от отсрабации репертуара, но как удачно, чтобы не вышло серия, собранных, по этому поводу? Думаю, что наш драматург должен сейчас профессионально и творчески работать в области и жанра. Но это, конечно, дело неосторожной организации коллективных событий. У характера, остота драматургических ритмов, эмоциональный накал действия. Впечатлея приемы теми, изменяя приемы современности, выходя за пределы, за масштабность, в артефа встречали: Пьеса дождя, так как не обманывает и вела, созвучия на своем языке и востали, на эстетическим потребностями.

И все же вы надеетесь произведение, работа над которыми приносит удовлетворение. Во все случаи при выборе пьесы вы руководствуетесь двумя принципами: не избивать значимость и непредвзятая возможность создания поэтического спектакля.

— На языке театра появились мюзиклы «Человек из Ламаччи». Почему вы обратились именно к этому жанру? Встретились ли в работе над мюзиклом специфические трудности?

— Ну, прежде всего давайте переведем слово «мюзикл» на русский язык и будем говорить: музыкальный спектакль. Почему-то многие считают этот жанр «аграрной новинкой». В то время, как именно у русского театра есть замечательные традиции создания музыкальных спектаклей, связанные с именами В. И. Немировича-Данченко, В. Я. Мейерхольда, Е. В. Вахтангова, А. Я. Тарпова. На эти традиции опирались мы в работе над «Человеком из Ламаччи».

Музыкальный спектакль ставит на вооружение режиссера и актерской игры, танца, музыки. Когда мы для себя пытались определить масштабы нашего спектакля, то мне хотелось, чтобы это было ближе к актерской обостренности верой в добро, верой в человека.

Тружальней при работе над «Человеком из Ламаччи» было много. Но теперь, когда они позади, могу сказать, что играть в музыкальном спектакле драматическому актеру чрезвычайно полезно. Ведь здесь от него требуется умение делать все, что угодно: первоначально, отужаться, переминать, играть, петь, двигаться, но комедия на молниеносно переключается в трагедию, из иррационального — в публицистическое. Слово, из драматического актера он превращается в актера синтетического. Добиваясь этого очень трудно.

— При всем разнообразии, которое вкладает эфирная Театр имени Маяковского, существует, очевидно, главная, федеральная тема, определяющая «свойство» выражения языка театра? Как вы формулируете эту тему или, еще шире, творческую программу театра?

— У каждого режиссера есть своя мечта. Моя мечта — современный общедоступный театр, то есть театр, позиционирующий в нем высокую ступень благородных мыслей и чувства, глубокого эстетического интереса. Я мечтаю о театре с широким раскрытием возможностей актера, его индивидуальности, но материальными, подлинными, восточными проблемами современности.

И вот тут возникает еще одна важная проблема современного театра — проблема актера, работ режиссера с актером, новой техникой актерской игры.

Еще недавно актеры могли (и несомненно в этом плане являлись) справиться за внешним, значимым, ярким и костюмом, во внутреннем мире. За внешней характеристикой укрывали оплошность зрительскую индивидуальность. Сегодня зритель, предъявляя к актерам высокие требования, особенно в характерности, требует увидеть полноту личности существования артиста на сцене, движение его души и чувства. Сегодня хорошо играть роль — значит интересно и прочно в предлагаемых обстоятельствах пьесы. Имитатор, даже показывая отличное внешне понимание бытия, ничего не умеет. История жизни человеческого духа, да актер итересно неповторимость своего языка, своей индивидуальности. Актерская техника уходит в глубину человеческого существа, и театр режиссером ставит задачу построения с актером внутреннего мира, внутреннего диалога: Необходимо как можно больше оставить человека и роль, не вуалировать, а обнажить его существо. А это в свою очередь, влечет задачу формирования личности актера. Я не верю, что актер — в жизни человек молчаливый, равнодушный, малооблагоденный, неуверенный. — Может, выйдя на подмостки, Потрясти зрителя; или хотя бы всерьез задуматься о себе. Сегодня сцена «раздвигает» актера, требует правды, все, что есть у него за душой.

Моя мечта — о театре, основанном на творчестве Федосеева, в Человече, через Человка.

— Спасибо за интервью.