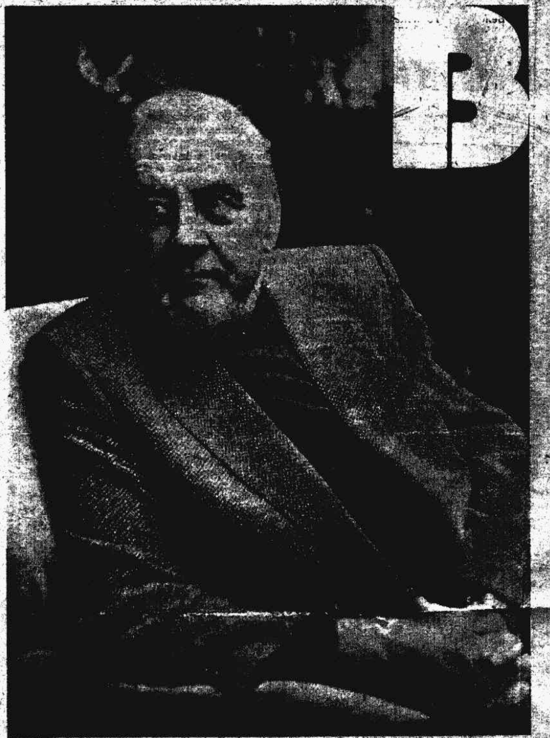
Москва
театр им. Вл. Маяковского
1987. 4/X

Московский комсомолец
г. Москва
4 ОКТ 1987

Вернуть утерянное доверие

Андрей ГОНЧАРОВ, художественный руководитель Московского академического театра им. В. Маяковского: «Я говорю об уровне новой художественной правды»



Андрей Александрович, вы появились на свет, когда молодой Советской республике было два месяца с небольшим. Вы росли вместе с нею. Ее биография определила вашу судьбу. Вспоминаете ли вы свою пору надежд и романтических видений?

— Да, естественно, вспоминаю. Как всякий человек. Даже в трудном детстве он находит дорогие воспоминания.

Вы знаете, у меня была замечательная школа — 135-я, рядом с Художественным театром. Я люблю рассказывать, как я избегал писать контрольные по математике и выкидывал чернильницы - непроливашки в начавшее строиться новое здание Художественного театра на Тверском.

Андрей Александрович смеется:

— Бросал, словно предчувствовал, что от него откажется Художественный театр. А тогда его строили для Немировича.

Да, время наступало трудное. И тем не менее юность была замечательная. В этой связи спектакль «Завтра была война», который я поставил, стал для меня дорогим воспоминанием пережитого. Пьесу написал Васильев очень искренне, с пониманием того, что тогда происходило. Я думаю, мое поколение формировалось вопреки тем тенденциям, которые стали очевидными уже в тридцать пятом, даже в двадцать шестом.

— Андрей Александрович, прежде, чем пойти во фронтовой театр ВТО, вы пошли добровольцем на войну.

— Да, в Коммунистическом батальоне Красной Пресни 22 июня я должен был защищать диплом — поставил «В степях Украины» с Ивановским областным театром. Утром в театре Станиславского выступал Театр имени Франко, тоже показывал «В степях Украины». Мне было интересно сравнить. В 12 часов вышел человек перед занавесом и сказал — началась война. И все рухнуло. Я побежал в институт. Было уже не до защиты. Через день Наташа Качуевская провожала нас, одиннадцать добровольцев, на фронт. Вот тут, за зданием ТАСС. Нас готовили в Серпухове противодесантниками — три дня! 27 июня я прощался с матерью и со своей будущей женой.

— Вы были ранены?

— Дважды. Отправили в эвакогоспиталь. Да не надо про это...

— Отчего же? Пусть знают, на какой боли развивается искусство.

— Там предложили ампутацию руки. Приехал отец, привез меня к знаменитому доктору Юдину — отец преподавал его сыновьям фортепиано. И руку мне спасли в институте Склифосовского...

— Андрей Александрович, ваш театр имеет славную историю. У колыбели Театра Революции стоял дерзкий новатор Мейерхольд. Вы режиссер другой художественной школы, и все-таки — что из открытий Мейерхольда вам дорого? Что вам хотелось сохранить и продолжить?

— Если говорить честно, я пришел в режиссуру в то время, когда МХАТ и вся его система канонизировалась. Режиссура Художественного занимала все, как говорили, вплоть до почты и телеграфа. Скажем, Горчаков, мой учитель, будучи режиссером МХАТа, был одновременно и художественным руководителем в Театре сатиры. Такое было время. В этом, если угодно, беда советского театра. С 30-х годов он был практически лишен движения. Даже ученики Станиславского Мейерхольд и Вахтангов несли его традиции уже не в том виде. Канонизация МХАТа лишила театр развития и многообразия проявлений методологии Станиславского и Немировича.

В тогдашнем театре возникало множество студий. В доме матери бывали руководители этих студий: Каверин, Минаев, Дикий — люди разных направлений. Я тем не менее стал приверженцем реалистической тенденции русского психологического театра, учеником которого были в принципе и Мейерхольд, и Вахтангов. Сам Станиславский всегда оставался живым. На другой день он отменял предыдущее и шел дальше в своем развитии. Колоссальное количество начетчиков лишили Станиславского главных признаков учения, которое предполагает в итоге движение к подсознанию человека в процессе творчества. Он уже занят физическим действием, а те все еще копаются в настроенчестве и играния чувств. В 22-м году Станиславский писал, что мы не театр переживания, а театр представления: мы представляем чувства, а не живем ими. Мейерхольд и Вахтангов пошли своим путем, но оставались истинными учениками Станиславского.

Вы спрашиваете, что мне важно в Мейерхольде. Его способность образного осмысления явлений жизни. Образность — главный признак диалога со зрительным залом, особый способ общения с ним. И еще способность слушать время. Правда, здесь для меня в большей степени служит примером Лобанов. Он буквально погибал из-за того, что время слушать не дают. Мейерхольда убили физически, Лобанова недоверием, лишив театра. Он полностью не совпадал со временем, ибо психологический театр погибает, не имея почвы, на которой возник. А возник он на Чехове и Горьком. А если он попадает на бесконфликтную драматургию? Ответ ясен.

Правда, посеянная на неправде литературы, драматургии, порождает двойную неправду.

Нашим театром пять лет руководил мой учитель Алексей Дмитриевич Попов. Движение в этом театре всегда определялось присутствием личности в руководстве театром. Тут можно говорить о режиссерской личности — о Диком, о Шлепянове, о Лобанове. Да и Каверин ставил в этом театре. Двадцать пять лет им руководил Охлопков, непосредственный ученик Мейерхольда.

Наш театр всегда был театром Революции с очень интересными артистами, художниками, во главе которых всегда стояли замечательные мастера. Думаю, лучшие этапы советского театрального искусства обязаны во многом сцене Театра Революции.

— Скажите, была ли в театральной среде — среди актеров, режиссеров, художников — попытка защитить тех, на кого готовились наветы, кого репрессировали? Таирова, например? Ведь люди верили им, шли за ними в поисках творческого выражения. И вдруг им приписывают самую страшную вину — измену Отечеству...

— Вы задаете трудные вопросы... Хрущев ответил: «Я боялся». Хрущев боялся!

Что касается симпатий ко всем, кто уходил и с кем расправлялись, так они существовали. Я помню просто демонстрацию после закрытия театра Мейерхольда, когда в ВТО встали все присутствующие и пожилой человек вместе со своей супругой Райх вышел на сцену... Нужно ли вам говорить, что Станиславский предложил Мейерхольду работу в своем театре. Так что протест существовал. Да еще какой!

— Совесть человеческая остается во все времена...

— А по поводу всяческих администрирований, которые пошли с 30-х годов, можно припомнить горький анекдот, тогда очень любили сливать театры. Закрывать и сливать. Соединят Камерный с Реалистическим... Вот и появилась знаменитая фраза: «Слить цыганский с еврейским и предложить найти общий язык».

Спасибо целебному смеху. С этим внутренний протестом ни один чиновник ничего не может поделать.

— Современная тема — лицо вашего театра. В 35-м году Алексей Дмитриевич Попов поставил «Ромео и Джульетту», а на афише написал «Ленинскому комсомолу посвящается». Спектакль словно призывал воскресить все лучшее, что ушло вместе с эпохой Возрождения. Возрождение ведь бывало не только в Италии... Так не достает людям цельности чувств и высоты страстей... И все-таки в этом посвящении, на мой взгляд, звучал скрытый вызов... Есть ли в сегодняшнем вашем репертуаре спектакль, который свидетельствует — да, современный человек не растерял ни одно из лучших душевных богатств героев Шекспира?

— Шекспир настолько широк, что позволял режиссеру образно осмыслить начавшееся движение фашизма в Европе, топтавшего эту свободную личность. Попов нашел в шекспировских героях адекватность своим восприятиям жизни и времени. Есть ли в нашем репертуаре подобные спектакли? Мне трудно это сказать. Я могу говорить о Попове. Но говорить о себе?

— Но я прошу сказать не о себе — больше о драматургии, которую вы ставите. Я видела у вас спектакли, далеко не блистательные по литературному материалу. И поражалась тому, что вы с ними как художник делаете.

— Именно поэтому я не хотел бы говорить о том, что в принципе принадлежит мне, режиссеру. Могу сказать лишь о каком-то движении в образном осмыслении жизни. Моему поколению в этом смысле очень не повезло. Если не считать классики, то найти своего драматурга в период, который теперь называется застоем, нелегко. А именно здесь моя биография. Ведь застой — это не тридцать лет, как принято думать. Считайте, все пятьдесят. Даже не надо вспоминать, где, в каких произведениях находилась моя адекватность восприятия мира: в советской драматургии был такой спектакль — «Закон зимовки» Бориса Горбатова.

Мы не ставили Шекспира давно. Но мне видится шекспировский масштаб чувств и накал страстей в лесковской «Леди Макбет Мценского уезда», с которой мы проехали по всей Европе. Вместе с актрисой мы искали силу страсти, очищающей человека.

Невольно я вынужден был обращаться к западной драматургии: к Миллеру («Вид с моста»), к Уильямсу в ряде постановок. А они, как известно, считали себя учениками Чехова и Достоевского.

— Андрей Александрович, с 36-го года вы воспитываете в ГИТИСе молодежь. Ваши студенческие спектакли становятся репертуарными спектаклями театра. Очевидно, в этом ваша собственная система воспитания театральной смены?

— Да, моя работа с молодежью в значительной степени определила в свое время движение Театра на Малой Бронной из «провинции» — с Елоховской — в центр. Он стал действительно столичным театром. На 80 процентов был пополнен молодежью за время моего руководства. Наконец — Театр Революции. Николай Павлович Охлопков последние восемь лет был серьезно болен. И мне пришлось начинать в трудных условиях. К 67-му году театр переживал нелегкое состояние...

Часто наши спектакли рождались в ходе учебного процесса. Я приводил своих учеников со спектаклем в театр. Это, если угодно, действительно система существования театра. Именно со студенческого начался спектакль «Леди Макбет...», да и «Банкрот». В работе с молодежью удалось создать «Характеры» по рассказам Шукшина, а тогда, в 73-м году, он был далеко не в моде. Молодежь — Фатюшин, Костолевский — участники рождения этого спектакля. И Шукшин пишет нам первую свою пьесу — «Энергичные люди».

Нам удалось вместе с молодежью привлечь в театр и драматургов. Не стану называть имена, давать оценки. Дело живое, и обидеть кого-нибудь можно...

Кстати, если говорить о страстях, об эпическом темпераменте, образной выразительности, то мы пытались в произведениях Радзинского найти материал для сегодняшнего дня. Он все время говорит об элитарном театре — о «Беседах Сократа», а мы считаем: это скорее площадное зрелище — на лестнице Акрополя. Крик героя, который погибает во имя своих идеалов.

Работа с молодежью — способ существования театра, единственная возможность его реанимации. Слово, конечно, не очень подходящее. Точнее, обновление его творческого уровня — залить в старые меха молодое вино; смена состава в ходе игры, когда на поле выбегают новички и начинают разбрасывать стариков.

— Андрей Александрович, встречный вопрос о молодежи. Обычно ее обвиняют во всех смертных грехах. Какая она в ваших глазах?

— Она разная. Каждые пять лет молодежь другая. Очень трудно к ней подобрать единый измеритель. Но я всегда помню, что она права.

— О какой правоте вы говорите?

— Она права, потому что за ней будущее. Я постоянно думаю, почему она права? Стараюсь понять. И этот процесс, если говорить серьезно, делает меня долгожителем, освобождает от возрастного эгоизма. Происходит, я надеюсь, взаимное обогащение. Я тоже учусь в ходе этих встреч. И, может быть, поэтому мое острое ощущение современности, без которой в принципе нет театра, несколько затянулось.

Когда мы разговаривали, Андрей Александрович мало сидел — больше ходил, так ему привычнее. Он мысленно, очевидно, представлял свою новую аудиторию в сотни тысяч наших читателей. Наблюдать за ним интересно — все равно что побывать в театре Гончарова... Он самоироничен, легко подхватывает мысль и развивает ее, сопоставляя прошлое и теперешнее состояние дня. Со всей щедростью природа наделила его даром общения. С улыбкой он назвал себя «дедушкой русского театра», но ведь еще полон крепкой энергии и живости духа. Отвечая на вопрос, увлекается, по ассоциации переключается вдруг на другую тему:

— В «Литературке» Битов недавно написал о полном непонимании внуком деда. Не дай бог, дожить до этого... По художественному достоинству первые его произведения мне нравились больше.

— Нынче многих писателей потянуло к публицистике...

— [illegible] вая культура не должны быть предметом театральной выразительности. Хотя и не исключаю такой возможности. Мы, например, поставили «Агент 00». Но не избирать же публицистику главным направлением театра? Он интересен прежде всего постижением человека. Театр XXI века должен поднять сценическое искусство на иной уровень правды.

Обычно задают вопрос, как я представляю себе театр будущего. Вот так я и представляю. В учебном процессе должны закладываться основные принципы театра будущего. А вместо этого на всех перекрестках слышу зазывные речи студийцев из молодежных театров-студий. И что же? Предлагается посмотреть театры двадцатилетней давности: Беккета, Ионеско, Мрожека. Уже нет новизны! Очень обидно, что мы в свое время прошли мимо этого. Очень обидно. Но сегодня надо искать соответствие времени. Театр существует сейчас, сию минуту. Надо искать сегодняшнее осмысление мира, жизни. И опять с молодежью! Продолжаю работать над идеей «Бани» Маяковского, где отмывается бюрократизм. Ставится не сама пьеса, а ее *репетиция*, что позволяет прокомментировать ее всеми явлениями и застоя, и существующего бюрократизма.

— Он никуда не делся.

— Наоборот. Стал куда изобретательнее и изысканнее. Автор комментария спектакля — Юлий Ким. Играет III курс ГИТИСа. Ведь вот что замечательно: студенты у меня начинают играть на сцене уже на 2-м курсе.

— В год своего 70-летия я живу зыбкой мечтой — привлечь своих учеников-режиссеров к новым постановкам Някрошюса из Вильнюса. Он нынче очень известен, со своим молодежным театром объехал всю Европу. Борисова из Якутского театра и одного из самых интересных режиссеров Мамбетова. Он уже народный артист. Недавно поставил Айтматова в Вахтанговском. Петра Фоменко — он у нас поставил «Плоды просвещения». Польского режиссера Яроцкого. Хорста Хавемана из ГДР. И других. Всем им я хотел бы дать постановки в нашем театре.

— Как-то Станиславский написал Немировичу-Данченко неожиданную фразу: «...и нас, режиссеров, надо обуздывать». Конечно, Константин Сергеевич и не предполагал, что очень скоро режиссеров будут обуздывать невежды из всевозможных учреждений, во всем предполагая крамолу и подвох. Но если прочитать в его словах их первоначальный смысл, то чья воля урезонивает вас, держит в узде ваш режиссерский сильный характер?

— А меня никто не держит в узде. Все разбежались! Я все-таки считаю себя первооткрывателем булгаковского «Бега» на сцене. Картина возникла после меня.

А если быть в ответе точным, то волю режиссера держит в узде та задача, которую он ставит перед собой. Не административные силы, а сам себя. Так, я начал вопреки всему на белом свете «Закат» Бабеля. А теперь и Товстоногов ставит. А я двадцать лет бьюсь за него! Скоро премьера. Почему вам «Закат»? Да прежде всего потому, что поразительная образность языка Бабеля сегодня просто исключительна в драматическом искусстве. А ряд авторов сделали из этого сюжета расхожий мюзикл. Под маркой Бабеля! Лишившись главного достоинства драматургии — языка.

В свое время возник на сцене вопреки всему Булгаков, образный язык которого был исключителен для того времени. Сегодня вдруг выясняется, что он эталон выразительности русского советского театра.

— Андрей Александрович, знакомо ли вам чувство зависти к своему собрату режиссеру?

— Знакомо! — Гончаров смеется. — Наверное, ко всему верно угаданному в соответствии с потребностями и необходимостью зала. Вот ведь как, хотя я и призываю размежеваться с массовой культурой. И призываю отказаться от публицистики. Почему? В этих жанрах артист лишен своих главных выразительных средств психологического театра. Он становится рупором идей. Это надо оставить телевидению и кинематографу, на мой взгляд. Исключительность доверительного разговора со зрительным залом, неповторимость обратной связи живого с живым предполагает эту исповедь на другой волне. И тогда театр оказывается действительно необходимым. Тогда он может заменить религию. Если он заменяет газету, то зачем он?

— Вы не только режиссер, но и зритель, может быть, еще более страстный, чем все мы. Что из увиденного вами на сцене в прошлом и в наши дни потрясло вас?

— Давно не потрясался. [illegible] Я имею в виду и наш театр.

— Может быть, [illegible] [illegible] недоступно.

Андрей Александрович отшучивается:

— Живопись я смотрю на Арбате.

— Это тяжело. Арбат сразу всех излечит от любви к искусству.

— Потрясение — слово особое. Что потрясло? «Дни Турбиных» — вот это потрясло. Во времена старого МХАТа. «Три сестры». Лобанов меня потрясал своим умением в сороковых годах заглянуть в новую эстетику театра. Наверное, позиция «Современника» в первые годы — она была исключительная. Им повезло больше — было время некоторой оттепели. Они смогли говорить хотя бы полуправду. В какой-то степени это возвращало доверие, потерянное доверие. Теперь, чтобы вернуть это доверие, надо вывернуться наизнанку. Об этом уровне новой образной художественной правды я и говорю. Мы привыкли врать. Я вам больше того скажу: мы так привыкли врать, что когда появилась новая драматургия Вампилова, мы оказались к ней совершенно не готовы, и он, на мой взгляд, до сих пор непоставленный автор.

Мне понравился нетрадиционный Марк Захаров, поставивший «Три девушки в голубом» Петрушевской. «Взрослая дочь молодого человека» у Васильева. Это спектакли по-хорошему новые.

Еще был хороший спектакль Захарова в Театре сатиры — «Доходное место». Но его сняли.

Если говорить об истории, в 50-х годах нравились «Клоп» и «Баня» в Театре сатиры. Их поставили Юткевич, Плучек и Петров. У Георгия Александровича Товстоногова — «Варвары», а «Мещане» — просто классика.

— Ваш любимый актер, актриса? Из современных. В истории вы найдете примеры, но наш читатель их не знает...

— У меня в нашем театре много любимых актеров, но я не хочу дифференцировать свои взаимоотношения. Скажу о тех актерах, которые, на мой взгляд, являют собой новый уровень правды. Прежде всего Олег Борисов, Михаил Ульянов.

— Его Ленин вам нравится?

— Да! Он меня удивил. С его жестким темпераментом Жукова и напором председателя! Мы все ищем героя. Вот Ульянов нашел своего героя!

Я считаю самым современным артистом Бабочкина. Он обладал способностью яростного присвоения себе всех обстоятельств, образа, времени и героя.

Такой яростной способностью наделен еще Ульянов. Он меня поразил. В его Ленине потрясает внутренняя сила при внешней сдержанности.

Среди актрис — Неёлова. Чтобы не признаваться еще раз в любви своим артистам, никого из нашего театра не назову.

— Горьковский Самгин в вашем спектакле признается, как ничтожно мало внесли в его жизнь женщины. А что скажете вы? Какую роль в вашей жизни сыграли и играют женщины?

— У! Я думаю, определяющую! Своей профессией я обязан прежде всего матери. Она актриса с не очень удачной судьбой. Но тем не менее я называю ее своим первым поводырем по театрам. Затем я не представляю своего творчества вне взаимоотношений с женщинами. Сама профессия предполагает...

— Все это так. Но меня интересует Андрюша Гончаров. Он-то как?

— Андрюша Гончаров делал по этому поводу много разного. Сюда вникать лучше не следует. С шести лет я однолюб. Мое счастье — Вера Жуковская, актриса Театра сатиры. Сейчас она уже не играет. Пенсионерка по моей вине. Еще никому не удалось хорошо сыграть роль жены главного режиссера. Никому. И на всю жизнь, как сказал Пушкин: «Я влюблен, я очарован, словом, я огончарован».

— Без любви ничего не сделать в театре. Что происходит с московской режиссурой? Ряд театров начинают сезон без главных.

— С московской режиссурой происходят рецидивы пережитого. Это обстоятельство стало следствием безвременья. Сколько Эфрос ходил вокруг Москвы, прежде чем поставил свой первый спектакль. Да не только Эфрос. И сейчас существуют рецидивы этого. Школа русского театра вошла в полное противоречие с профессией, предполагающей прежде всего правду человековедения, раскрытия человека. Что режиссура могла сделать? Всякие формальные приемы только затыкают психологическую нищету драматургии и времени. Когда-то театральной образностью Охлопков затыкал эту нищету. Сейчас бурный расцвет студий. «Пусть цветут все цветы». А во многих театрах нет главных...

— Может быть, это еще потому, что Гончаров в своем театре, кто-то другой в своем не воспитали рядом с собой талантливого режиссера.

— Наверно. Во-первых, я уже назвал вам несколько талантливых своих воспитанников. Дело в другом: судьбы уже состоявшихся режиссеров определяются, увы, не талантом, а способностью выживания. В своей педагогической работе считаю главным — воспитать неповторимую [illegible] всех под одну [illegible] предполагает целую амплитуду [illegible] средств. К тому же главный режиссер должен иметь дополнительные способности воспитателя, администратора. Я не думаю, что можно учиться на главного режиссера. Им можно стать. Пытались воспитывать главных высшие режиссерские курсы. Но ведь это форма повышения квалификации. И не больше. Если в человеке есть задатки особой профессии художественного руководителя, они откроются. Захарова учили на актера. Он был артистом. А теперь он главный режиссер и даже директор. Секретарь союза. Театральный публицист и педагог в ГИТИСе.

— Андрей Александрович, что вы пожелаете нашим молодым читателям?

— Ходить в театр. Сколько раз предрекали ему гибель! Даже Ромм, такой замечательный художник, и предрекал ему смерть. Если театр станет в один ряд с искусством телевидения и кино, он действительно умрет.

Театр — это благородный идальго, бедный, избитый чудак. А мимо него идут богатые, роскошные нувориши — телевидение и кино — и еще совращают актеров возможностью заработать, быстрой славой — звездным часом.

— Андрей Александрович, но ведь человек жив не одним театром. Что вы пожелаете всем нам?

— Сегодня надо вернуть человеческое общение — искренность, открытость. Мы за четырьмя замками друг от друга. Думаем одно, говорим другое, делаем третье. Чтобы слово не расходилось с делом. Чтобы человеческое общежитие, братство возникало в иных качествах. В моем детстве они были другими. Люди жили открыто. Нужен иной способ существования.

— Быть, а не казаться.

— Это очень важно. По-моему, это самое важное.

Вела беседу Наталья ДАРДЫКИНА.