НАСЛЕДИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

МХТ

РЕЖИССЕРСКИЙ ТЕАТР

Том 1–3

Настоящее издание – это переиздание оригинала, переработанное для использования в цифровом, а также в печатном виде, издаваемое в единичных экземплярах на условиях Print-On-Demand (печать по требованию в единичных экземплярах). Но это не факсимильное издание, а публикация книги в электронном виде с исправлением опечаток, замеченных в оригинальном издании.

Издание входит в состав научно-образовательного комплекса «Наследие художественного театра. Электронная библиотека» – проекта, приуроченного к 150-летию со дня рождения К.С.Станиславского. Все составляющие этого проекта доступны для чтения в интернете на сайте МХАТ им. А.П.Чехова по адресу: http://www.mxat.ru/library/, и в цифровых форматах epub и pdf, ориентированных на чтение в букридерах («электронных книгах»), на планшетах и компьютерах.

Видеоматериалы по проекту доступны по адресам:
YouTube: http://www.youtube.com/user/SmelianskyAnatoly/.
RuTube.ru: http://rutube.ru/feeds/theatre/.

Одним из преимуществ электронного книгоиздания является возможность обновления и правки уже опубликованных книг. Поэтому мы будем признательны читателям за их замечания и предложения, которые можно присылать на адрес editor@bookinfile.ru.

Текст произведения публикуется с разрешения правообладателя на условиях использования третьими лицами в соответствии с лицензией Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs (Атрибуция-Некоммерческое использование-Без производных произведений) 3.0 Непортированная. http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/.

Разрешения, выходящие за рамки данной лицензии, могут быть получены в издательстве Московского Художественного театра. http://www.mxat.ru/contact-us/.

This edition is the re-release of the original, revised for use in digital and in print forms, published in single units under the Print-On-Demand requirements (print on demand in single copies). This is not a facsimile publication, but the publication of a book in the electronic form with the correction of misprints found in the original edition.

The publication is part of the science and education research project «Heritage Arts Theatre. Digital Library» – a project dedicated to the 150th anniversary of the birth of K.S.Stanislavsky. All components of this project are available to read online at Chekov Moscow Art Theatre http://www.mxat.ru/library/ and in digital formats epub and pdf for reading in book readers, tablets and computers.

The project related videos are available on two sites:
YouTube: http://www.youtube.com/user/SmelianskyAnatoly/.
RuTube.ru: http://rutube.ru/feeds/theatre/.

One of the advantages of electronic publishing is the ability to update and edit already published books. Therefore we would be grateful to readers for their comments and suggestions, which can be sent to editor@bookinfile.ru.

The text of the work is published with permission under the terms of use by third parties under license Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs (Attribution-Noncommercial-No Derivative Works) 3.0 Unported. http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/.

Permissions beyond the scope of this license may be obtained from the publisher of the Moscow Art Theatre http://www.mxat.ru/contact-us/.

В работе по созданию электронных версий книги принимали участие:

Научный руководитель проекта –
доктор искусствоведения *А.М.Смелянский*

Руководители проекта *П.Фишер, И.Зельманов*
Арт-директор *И.Жарко*
Ведущий технолог *С.Куклин*
Цифровая верстка *В.Плоткин*
Графический дизайн *П.Бем*
Редактор, консультант *З.П.Удальцова*

© Издательство «Московский Художественный театр», 2013
© Издательство электронных книг «BookinFile», электронное издание, 2013

Электронное издание подготовлено при финансовой поддержке
компании Japan Tobacco International

ISBN 978-1-620-56-964-1

Efforts to create digital versions of books involved:

Project Leader – Doctor of Arts *A.M.Smeliansky*

Project Managers: *P.Fisher*, *I.Zelmanov*
Art Director: *I.Zharko*
Technical Project Manager: *S.Kuklin*
Digital Design: *V.Plotkin*
Graphic Design: *P.Bem*
Editor, Consultant: *Z.P.Udaltsova*

© 2013 «Moscow Art Theatre»
© 2013 «BookinFile», digital edition

Digital edition was prepared with the financial support of
Japan Tobacco International

ISBN 978-1-620-56-964-1

Режиссерский театр

от Б до Ю

Разговоры под занавес века

Выпуск 1

Режиссерский театр

от Б до Я

Разговоры на рубеже веков

Выпуск 2

Режиссерский театр

от А до Я

Разговоры в начале века

Выпуск 3

ГАЗПРОМБАНК

Москва
Издательство
«Московский Художественный театр»

Исследовательская часть проекта была поддержана грантом
Президента Российской Федерации

Выражаем глубокую благодарность всем тем,
кто помог изданию этой книги:

Правительству Москвы, СТД РФ,

а также:

ЗАО «КБ «ГУТА-БАНК»

Альфа-Директ
Интернет-брокер
Альфа-Банка

ОАО «Рот Фронт»

Искренняя признательность тем, без чьей помощи
эта книга не могла бы выйти в свет:
Инне Соловьевой *за деятельную помощь*
на всех этапах создания книги;

Беатрис Пикон-Валлен, *руководителю Лаборатории*
по изучению театрального искусства
при Французской академии наук,
и Жоржу Баню, *профессору Сорбонны,*
за организацию и предоставление материалов
Маттиаса Лангхофа, Жака Лассаля,
Джорджо Стрелера и Арианы Мнушкиной;
Элле Левиной, Татьяне Касаткиной, Елене Криштоф,
Инне Мирзоян, Вячеславу Нечаеву, Александру Попову,
Ольге Романцовой, Марии Хализевой
за организационную поддержку;

всем, кто помог нашим авторам заговорить по-русски:
Анне Бобылевой, Сергею Волынцу,
Елене Накамура, Кларе Столяровой;

особая признательность Анастасии Ниловской

РЕЖИССЕРСКИЙ
Т Е А Т Р

от Б до Ю

Разговоры под занавес века

Выпуск 1

Москва
1999

Работа выполнена в научно-исследовательском секторе
Школы-студии (институт) им. Вл.И.Немировича-Данченко
при МХАТ им. А.П.Чехова

Авторы проекта и редакторы-составители
Анатолий Смелянский, Ольга Егошина
Художники Анна Бархина, Сергей Бархин
Редактор Зинаида Удальцова

ISBN 5-900020-06-1
© *А.М.Смелянский, О.В.Егошина, 1999 г.*
© *А.С.Бархина, оформление, 1999 г.*

Век режиссуры

В истории искусства вообще и в истории театрального искусства в частности, хорошо известен феномен того, что можно назвать «концом века». На переломе времен художники и теоретики обычно пытаются подвести итоги столетия, аккумулировать его основные идеи и по возможности заглянуть в будущее. На рубеже прошлого века возник так называемый «режиссерский театр», тесно связанный с судьбой МХТ и той реформой, которую произвели Станиславский, Немирович-Данченко, а затем их ученики и оппоненты. Развитие и утверждение режиссерского театра происходило необыкновенно трудно. В сущности, менялись и даже ломались какие-то чрезвычайно существенные структурные основы сценического дела. На место господства драматурга и актера – двух основных сил прежнего театра – пришло господство новой художественной воли, одного художника – режиссера, который стал демиургом всего того, что происходит на сцене и в зале. С появлением этой суперпрофессии изменились требования к искусству актера, к технике драмы, появилось не существовавшее ранее в такой силе и объеме искусство театрального художника, композитора, осветителя и т.д. Изменились ожидания публики, изменился социальный статус театра в обществе. В России к тому же была создана мощнейшая и очень разветвленная система так называемых государственных репертуарных театров, в которой центральную роль играл главный режиссер или художественный руководитель театра.

С течением времени «режиссерский театр», так же как и репертуарный театр, с ним связанный, обнаружили острейшие внутренние противоречия. С нынешнего рубежа они просматриваются с полной отчетливостью. С уходом из жизни крупнейших режиссеров созданные ими театры часто вырождались. На месте «художественных театров» возникали насильственные соединения людей, не имеющих общей творческой воли и паразитирующих на легенде своего рождения. Искусство актера, лишенное инициативы, поблекло, взаимоотношения режиссера со своими соавторами тоже претерпело решительные изменения.

Все сказанное объясняет замысел книги, которую открыл читатель. Мы решили собрать вместе под одной обложкой тех, кто определяет современный театр. Мы решили поговорить «под занавес века» с виднейшими представителями режиссерской профессии. К ним постепенно добавились несколько театральных художников и актеров, но это не изменило направления книги. Она посвящена феномену «режиссерского театра» во всех его проявлениях и срезах. Жанр книги – «беседы» – выбран не случайно. Конечно, можно было бы попросить коллег-критиков написать статьи за мастеров (и это неоднократно делалось и делается), но цена такого рода выступлениям обычно невысока. «Литература» выдает себя с первой же строки, живого голоса человека тут не услышишь. Большинство героев книги люди не пишущие, но прекрасно думающие и говорящие о своей профессии. Вот это и хотелось зафиксировать. Не стоит, однако, думать, что, поставив перед тем или иным мастером бесстрастный микрофон, авторы исчерпали дело. Встреча с каждым героем книги была событием, к которому надо было готовиться. Надо было придумать некую внутреннюю схему, сетку вопросов, которые бы открывали лицо творца, да-

вали бы возможность если и не проникнуть в его лабораторию, то хотя бы приоткрыть ее. Было важно, как разные художники ответят на сходные вопросы. Надо было сохранить их интонацию, манеру речи, тип юмора. Хотелось сохранить даже шероховатости устной речи, не выглаживать стиль, не приводить его к общелитературному знаменателю. Как пелось в одной песенке Булата Окуджавы, как мы дышим, так и пишем. Вот это и хотелось уловить.

Для того чтобы представить «объем» проблемы, надо было попытаться сделать своего рода театральную «томографию», способную увидеть историческую тему не с одной, а сразу с многих точек зрения. Хотелось зафиксировать не только идеологию современного режиссерского театра, но и его внутреннюю технологию, те правила игры, по которым сегодня делают спектакль и строят «театральный дом» (или отказываются его строить). Правила эти, как известно, самая летучая вещь в летучем веществе театра. Ведь теперь почти никто не пишет режиссерских экспликаций, не оставляет «режиссерских экземпляров» и дневников. Именно поэтому мы старались как можно конкретнее уяснить процесс создания спектакля: как выбирают пьесу, как выстраиваются взаимоотношения режиссера с актерами, художниками, композиторами, публикой, наконец. Как решается сценическое пространство, как тот или иной художник понимает традицию, в том числе национальную традицию и т.д. Многие мастера говорят здесь и о своих привычках, причудах, способах работы. Они освещают самые таинственные ходы творческой мысли, которые иногда не поддаются логическому анализу. В этом плане книга восполняет существенный пробел в той области, которую вслед за Л.Выготским можно было бы назвать «психологией искусства».

Надо объяснить, каким образом сложилась композиция книги и как отобрались ее герои. Прежде всего мы обратились к тем, кто участвовал в так называемом «Славянском базаре» 22 июня 1997 года. В тот день крупнейшие режиссеры и актеры в зале Художественного театра обсуждали итоги театрального столетия. Оторванные друг от друга, годами не видящие спектаклей друг друга, они разворачивали свое понимание вековой и нынешней ситуации. Каждому было дано несколько минут, в конце же речи было даже предложено сесть в музейные кресла основателей МХТ и что-то сказать «для истории». Никто не сел, люди отшучивались, боялись пафоса. Соседство именитых коллег крайне обязывало, нервило, не давало возможности развить мысль. Но уже тогда стало ясно, что накопился огромный опыт, никем не зафиксированный и даже не расслышанный. Захотелось этот опыт закрепить, развить, сохранив фрагментарность и свободу высказывания художника. В некоторых случаях создателям книги не удалось побеседовать со своими героями и пришлось воспользоваться их лекциями или речами, произнесенными в разное время и в разных обстоятельствах. Это касается таких важных текстов, как московские выступления Питера Брука или Петера Штайна, речь Ежи Гротовского по случаю присуждения ему почетной степени «Honoris Causa» во Вроцлавском университете. Сюда же можно отнести и публикацию текста последней публичной лекции Джоржо Стрелера, с которой он выступил на конференции в Париже (конференция эта проходила в ноябре 1997 года и называлась «Идея художественного театра»).

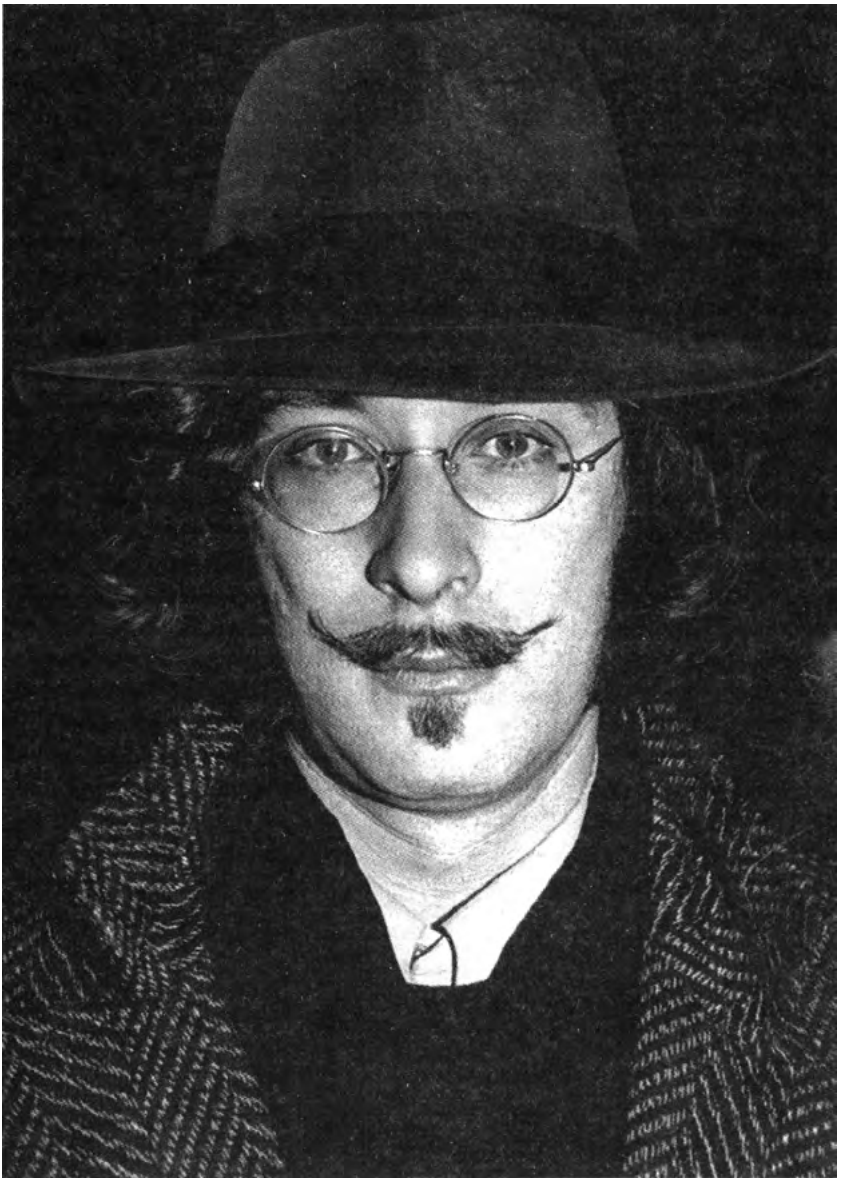
Первыми героями книги, как уже сказано, стали участники «Славянского базара». Потом к ним присоединились другие режиссеры из Европы, Японии и США, которые в последние годы стали частыми гостями России и участниками наших Чеховских фестивалей. Именно благодаря этому фестивалю в

последнее десятилетие века стала складываться совершенно новая театральная ситуация: люди российской сцены могли увидеть себя и свое искусство в контексте мирового театра. Воссоздать такой контекст в книжном варианте было едва ли не первостепенным делом авторов. Под одной обложкой оказались художники разных направлений, поколений, стилей и культур. В книге соседствуют Олег Ефремов и Юрий Любимов, Лев Додин и Анатолий Васильев, Олег Табаков и Сергей Женовач, Марк Захаров и Александр Калягин, Петр Фоменко и Константин Райкин, Михаил Козаков и Анатолий Праудин, Валерий Фокин и Кама Гинкас. И тут же рядом Тадаши Сузуки и Ежи Гротовский, Жак Лассаль и Кристоф Марталер, Роберт Уилсон и Роберт Стуруа, Андрей Щербан и Эймунтас Някрошюс. В соседстве с режиссерами и актерами ведущие театральные художники России – Сергей Бархин, Давид Боровский, Эдуард Кочергин, Олег Шейнцис.

Надо было как-то организовать эту «гремучую смесь». Выход был найден самый что ни на есть простой. Герои книги выстроены не по ранжиру, а по алфавиту – от «Б» до «Ю», от Сергея Бархина до Сергея Юрского. Сразу же бросается в глаза, что алфавит не исчерпан. Именно поэтому мы обращаем внимание читателя на то, что у него в руках – «выпуск первый». В наших издательских планах значатся новые книги такого рода, мы предвкушаем радость бесед с другими российскими и зарубежными коллегами, режиссерами, актерами, а также драматургами и критиками, что в совокупности составит коллективный портрет театральной ситуации конца «режиссерского века».

Выводов, комментариев и прогнозов составители книги старались избегать. Тут и не может быть одного вывода или прогноза. Ответы и прозрения современных художников ценны именно в своей противоречивости и разнонаправленности. Будущее, как всегда, оказывается набором вариантов, из которых что-то реализуется, а что-то нет. «Нам не дано предугадать, как наше слово отзовется» – это так. Но закрепить это слово, услышать его и донести до читателя – эту цель, нам казалось, можно выполнить.

А.Смелянский, О.Егошина



СЕРГЕЙ БАРХИН

Фото А.Васильева

Сергей Бархин (р. 1938) – художник. В 1962 г. окончил Московский Архитектурный институт. В 1967 г. дебютировал как театральный художник спектаклем «Баллада о невеселом кабачке» Э.Олби в «Современнике». Работал в разных театрах Москвы, Вильнюса, Горького, Свердловска, Саратова. С 80-х гг. начинается его постоянное сотрудничество с режиссерами К.Гинкасом и Г.Яновской (в МТЮЗе: «Собачье сердце» М.Булгакова, «Иванов и другие» по А.Чехову, «Good-bye, America!» по С.Маршаку – с режиссером Г.Яновской; в Театре-студии п/р Табакова: «Комната смеха» по пьесе О.Богаева «Русская народная почта»; в Хельсинки: «Жизнь прекрасна» по А.Чехову и «Макбет» У.Шекспира – с режиссером К.Гинкасом). В 1988–1991 гг. – главный художник Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко. С 1995 г. – главный художник Большого театра. Возглавляет кафедру сценографии ГИТИСа (РАТИ) с 1992 г.

СЕРГЕЙ БАРХИН

Приемы борьбы

– Сергей Михайлович, область взаимоотношений художника и режиссера достаточно сложная, иногда ее даже сравнивают с поединком. Есть ли у вас собственные «приемы борьбы»?

Знаете, это действительно традиционный вопрос. И у меня на него ответ достаточно накатанный. В детстве, юности я часто ходил на встречи с замечательными людьми: писателями, художниками, учеными. Раз перед собравшимися выступал змеелов. Аудитория, естественно, с огромным уважением смотрела на бесстрашного человека экзотической профессии. Его спросили: «А как вам удается ловить змей. Они же ядовитые». Он ответил гениально: «Змея думает медленнее человека, и этим надо пользоваться». Это, так сказать, стратегия поведения. А тактических приемов существует масса. Можно попытаться «вжиться» в режиссера. Представить себе, что бы ты делал на его месте. Если бы у тебя была такая жена, ну, предположим Целиковская, если бы ты начал ставить спектакли достаточно поздно, если бы на тебя кидалось начальство, – и сразу понимаешь, что ты бы вел себя так же и еще хуже. Есть и более действенный метод. Кстати, это мое открытие, даже думаю взять на него патент. Вы слышали расхожий девиз: «жить каждый день, как последний»? Это полная чушь. Что вы будете делать в свой последний день? Бумажки разбирать, книжки читать, в потолок смотреть... Ну уж никак на работу не помчитесь. А вот мое правило: общайся с человеком так, как будто это *его последний день*. И тогда любой самый ужасный человек – любой режиссер и даже директор театра – покажется тебе в чем-то симпатичным, трогательным, милым. Замечательно помогает.

– Вы предпочитаете режиссера, который приходит с неким общим замыслом пьесы или уже с точным представлением, что именно ему надо?

Второй вариант – точно мертвый. Когда режиссер приходит с точным знанием, что он хочет от художника, – ему сразу хочется отказать. Я уже знаю, что ничего хорошего не выйдет.

– А у вас были такие случаи в практике?

А как же. Когда меня позвал Олег Ефремов на постановку «Чайки» в «Современник», он мне просто дал лист бумаги, где было набросано: вот тут дом, а тут пруд, а тут береза... Мне очень хотелось сразу отказаться, но я уже до этого так часто отказывался, что решил: а давай сделаю, как он просит! Пусть все будет, как он хочет. И сделал. И до сих пор уверен, что мог бы получиться замечательный спектакль, если бы они оставили первоначальное распределение: Треплев – Олег Даль, Тригорин – Олег Ефремов. Но все поменялось: оба в результате вообще не играли.

А в идеале режиссер должен тебе говорить что-нибудь вроде: хочу, чтобы тут была башня цвета павлиньих перьев, – а вот форму башни, размер, где она стоит, – все оставить тебе на откуп.

– К вам приходит режиссер, называет пьесу, которую он выбрал, рассказывает свой замысел, вы что-то обсуждаете... А на каком этапе возникает образ пространства пьесы или каких-то сцен?..

Очень по-разному. В принципе, вы мне скажите любое название, и у меня уже возникнут какие-то картинки. Попробуйте.

– Предположим, «Последние дни» Булгакова?

Я начну режиссера отговаривать ставить эту пьесу. Стопроцентно неудачный выбор.

– Хорошо. А «Мольер»?

Это уже интереснее. Я бы предложил забыть о Франции, о семнадцатом веке, о пудреных париках. А представить Москву конца двадцатых...

– Когда вы делали с Генриеттой Яновской «Собачье сердце» Булгакова, Москва двадцатых вас мало интересовала...

Это была моя первая совместная работа с Яновской. Мы как бы приглядывались друг к другу. Она пришла подготовленная, объяснила, что ей хочется изобразить на сцене чуму. Даже принесла коллекционные фотографии каких-то мертвецов, чумных детей и какой-то обезьянки, которую пытали. А мне мерещился стол с графинами, в которых какие-то настойки, и Преображенский, напоминающий дедушку. Яновская сказала, что хочет использовать музыку из «Аиды». Ну, раз хочется музыки из «Аиды», я сделаю декорацию из «Аиды». Но это все был гарнир. Основы не было, и надо было что-то придумать... А в голову почему-то все время лез снег из «Кампьелло» Стрелера. К чему был этот снег? И в порядке бреда я предложил: вот если бы этот снег Стрелера сделать черным? Ей понравилось. Но что это такое черный снег? Откуда? Я не знал. Может, из какого-нибудь стихотворения Блока? Может, еще откуда. Она уехала, а потом вдруг звонит мне: ты знаешь, что такое черный снег? Это название пьесы Максудова из «Театрального романа»! И здесь уже все соединилось. Я ясно представил черные горы бумаги, колонны и еще одну вещь – египетского бога с собачьей головой. Это последнее не получилось в спектакле. Но, мне кажется, это было бы любопытно: собака-бог и собака-недочеловек...

– Вы довольно много работаете с Камой Гинкасом и Генриеттой Яновской. Можно сказать, что у вас сложились дуэты или сложилось трио?

Обычно мы встречаемся и обсуждаем все втроем. Правда, когда мы работаем с Камой, бывает, что и вдвоем что-то обсуждаем. Так что, разумеется, в отношениях есть оттенки. Звонит мне всегда только Кама. И уговаривает

меня он же. Вообще это в основном его заслуга, что постепенно я перестал быть в ТЮЗе гостем. Замечательно приходить в театр человеком со стороны, который тут проездом, которому рады именно как пришлому человеку. А мы теперь ходим друг к другу в гости, встречаемся, пьем чай. Кто-то из великих режиссеров советовал первые два месяца ухаживать за художником, как за любовницей, а потом его можно и послать. Ну вот Кама относится ко мне сейчас немного, как к домработнице, уважаемой, сделавшей много хорошего, – к примеру, спасшей в детстве от коклюша... Но все-таки это не любовница, это домработница.

При этом доверяет мне больше Гета. Она никогда не жмет, не теребит, никогда не ругается, если долго не делаю. Я вижу, что она довольно круто обращается с актерами, однако по отношению ко мне – безупречна. Я говорю: Гета, я придумал. Когда я говорю, что «я придумал», Гинкас может сказать: мне не нравится. Табаков может скривиться. Ефремову, по большому счету, безразлично, в чем он будет играть: что сделаю, то и ладно. Фокину нравится, когда ты ему что-то можешь посоветовать. Он знает общую идею, но многое отдает на откуп художнику, когда уверен в нем. А для Яновской важно, когда я сказал: все, придумал, то есть будь спокойна.

Когда мы с ней начинали «Соловья», я ее спросил: «Ну что, будем выпендриваться?» – «Будем». То есть Яновская – единственный режиссер в моей практике, который говорит, что важно не то, чтобы было удобно или выразительно, но чтобы было не похоже ни на кого! И мне кажется это верный принцип. Потому что главное в сценографическом решении: оно должно запоминаться. Я своим студентам объясняю: декорации нужны, чтобы спектакли отличались один от другого, чтобы тебе назвали спектакль, а ты закрыл глаза и его увидел. Дюжина спектаклей, сделанных на коврике, – при всех нюансах – будет напоминать друг друга.

Для «Соловья» я предложил сетку во всю сцену, и в ней летают штук триста желто-зеленых попугайчиков. И все. Больше ничего нет. Гинкасу очень понравилось: такого, говорит, даже Боровский не придумывал! Но завпост объяснил, что это технически невозможно. И стали делать вариант с попугайчиками в клетках...

– Скажите, у вас не бывает ощущения, что вашу замечательную-гениальную-потрясающую идею при воплощении легко могут извратить?

Знаете, я думаю, что отношение к воплощению замысла зависит от самоощущения художника. Мне всегда казалось, что моя задача стратегическая – придумать план. Я, так сказать, начальник штаба. Боевой генерал может воевать, как хочет. Я только говорю, что, по моей разведке, враги там, а засада тут. Пробраться можно вот здесь и здесь. Я могу помочь своими указаниями, если ими воспользуются, но выиграть битву я не могу. Я принципиально намечаю только стратегию постановки. Я могу сказать: нужно актерам подыскать пиджачки, допустим, пятидесятых годов, а косынки актрисам завязать по-разному. Но я не показываю, как именно завязывать косынки. И если артистки не захотят закрывать голову платком, – я ничего не могу сделать. Хотя Олег Шейнцис топал бы, кричал – и добился бы своего. Я никогда с мастерами не скандалю, потому что основные ошибки, они стратегические: неправильный выбор пространства, неправильный цвет, неправильный выбор материала, неправильные взаимоотношения со стилем, с сегодняшним днем, с автором, со временем, а не то, как выполнен этот стул.

Хотя Гинкас может прицепиться к какой-нибудь детали: ой, не нравится вот эта ручка! Вообще-то, это не его дело. Но так как он делает вид, что все – его дело, я вынужден либо соглашаться, либо спорить. Но это раздражает. Дело в том, что он работал с Эдуардом Кочергиным, который тоже садист. Кочергин топает ногами: все должно быть сделано, как он сказал. А у меня другая теория. Я всегда был пришлый. Приезжаю в другой город: что я буду топать ногами?! И всегда говорю: ребята, не вы мне делаете декорацию, а я вам даю советы, как сделать декорацию. Этот путь оказался очень плодотворным. Какие-то рамки я даю очень жестко, но внутри предоставляю свободу. И я понял, что я правее в тысячу раз, чем они все. Человек, которому говорят «сделай», должен иметь творческую перспективу. Если же я пляшу под чужую дудку: нет, правее, левее, – я не могу рисовать. Поэтому я ставлю себя на их место. И понимаю, что успешнее работать в условиях поставленной задачи, но с правом собственного выбора средств.

Потом, опять же, надо отбросить амбиции и понять, что художник – не высшее существо. Не только в театре, а вообще. Иконы писали по указаниям людей, которые не понимают в технике иконописи. Но как бы священник выше, чем иконописец. Режиссер или драматург выше, чем художник прикладных вещей. Художник в театре работает не для себя. Картины адресованы избранным, а декорации в каком-то смысле адресованы всем. Меня это не задевает. Гинкас клянется, что он от меня научился одной вещи: я его научил доверять тому, что жизнь, Бог и сами мастера могут внести в спектакль нечто, что ты даже представить не можешь.

– В своей работе вы учитываете интересы множества людей, в первую очередь режиссера, потом актеров...

С годами я понял, что самое интересное рождается прямо на репетиции, – это живее, чем все придуманное заранее. В решении спектакля очень многое идет от актеров. Я последнее время как бы проигрываю роли (на примитивном уровне, понятно), пытаюсь понять, как мне в этой роли было бы удобнее действовать. Ведь декорация – среда обитания именно актеров. Они будут действовать в твоем пространстве. Я утверждаю, что на площади Сан-Марко, независимо от того, какая бы она там замечательная ни была, люди делают, что хотят: целуются, расстаются, устраивают поножовщину. Я утверждаю, что *в любой декорации можно играть любую пьесу* (не дай Бог, конечно, но это так). А когда открывается занавес, и в зале говорят: это прямо «На дне» или, ой, это точно «Чайка»! Значит, плохо придумано. Декорация – некая среда, в которой можно разыграть какую-то историю. А даже по кино ясно, что убивать можно в поле лучше, чем в проулке, что все усложняется!

Я не люблю такие тенденциозные решения «а ля Боровский», когда декорации властно шепчут режиссеру, навязывая твою волю, твое в*и*дение... В этом смысле декорация должна быть живой, чтобы режиссер и актеры «обминали ее под себя», вносили что-то свое. Играли в ней и с ней.

– Вас, видимо, считают покладистым и скромным человеком и мастером?

Это лучше спросить тех, с кем я работал. Я ведь поработал с огромным количеством режиссеров и провинциальных, и столичных. И знаю все их штучки и приемы в подходах к художнику. Но также знаю, что настоящий режиссер для художника – отец родной. Никогда не подставит, всегда поддержит, похвалит... Знаю, что, с другой стороны, где-то внутри они всегда пони-

мают, что художник как бы «прикрывает» режиссера. Когда против и актеры, и дирекция, художник всегда на стороне режиссера. И я даже как-то сказал, что в этом смысле режиссер и художник – всегда немного семья.

Относительно себя... Если бы я, предположим, был Гинкасом, и меня бы спросили о Бархине, я бы сказал, что он – невыносимый человек, что временами я его ненавижу. Я их мучаю, действительно, мучаю. Другой вопрос, что и они мучают меня не меньше. К примеру, Гинкас всегда зовет работать в последний момент. Тысячу раз просил предупреждать заранее, чтобы как-то корректировать планы. Бесполезно. Один раз я ему отомстил. Он позвонил и предложил постановку «Кто боится Вирджинии Вулф» во МХАТе. Я спросил: раньше позвонить не мог? Ты не можешь предположить, что я могу быть занят? Ну, Гинкас говорит, что как-нибудь разойдемся, разметим время. И тут я ему объясняю, что работаю сейчас над этой самой пьесой в «Современнике»...

– Бывает, что вам предлагают пьесу, но ничего не придумывается, автор не вдохновляет?

Я помню, как меня уговаривал Гинкас взяться за спектакль «Good-bye, America!». Он ходил со мной по бульвару (Яновская была уже не в силах), и уговаривал меня. А я объяснял, что не знаю, как это делать! Какой интернационализм? Идет война! Какой «Мистер Твистер», где американцы, какие-то негры, – я все это ненавижу.

Но он продолжал звонить и как бы мешал жить: просто сидеть, лежать. Я тогда, услышав телефонный звонок, говорил жене: «Лена, скажи, что я умер». Наконец, пошел для решительного разговора и клятвенно пообещал: сегодня я твердо скажу им, что я этого делать не буду и чтобы больше даже на эту тему не разговаривали. И вот я пришел и говорю: нет, нет, это невозможно. А сам думаю (я же очень хитрый), опишу сейчас что-нибудь, это им не понравится, я разведу руками: мол, все, больше у меня ничего нет. И говорю: есть у меня одна старая заготовка, но она не подойдет сюда. А в голове пусто-пусто. Просят рассказать. А о чем говорить. Я начинаю фразу, тяну время: представляешь себе планшет сцены... Я так показываю, и вдруг вижу такой блестящий планшет, он закидан валенками, ботинками, калошами... И я говорю: так, планшет сцены, на нем много накидано галош, валенок, ботинок. Потом показываю руками стены... И вижу стены, где рядами висят шинели, ватники... Потом потолок с головными уборами: шапками, шляпами, кепками... То есть как бы «одежда сцены». Кама говорит: «Гениально! Но это не подходит!» Я объясняю, что больше ничего не могу сделать. И ушел. Кажется, прошло полгода. Она репетирует. И, наконец, меня вызывают: все, мы согласны. Ну, тут уж я объясняю, что меняю немножко условия: во-первых, не всякая одежда, а только тюремные ботинки, тюремные ватники и тюремные шапки; во-вторых, количество – четыреста, четыреста, шестьсот. И учтите, за каждым ботинком стоит четыреста тысяч убитых. И третье, в углу должен стоять красный рояль. А поскольку декорации ничего не стоят, вы обязаны купить шикарный красный рояль, тысяч за двадцать долларов. Они, конечно, не купили, а покрасили старье (вообще, подвинуть их на траты – вещь практически обреченная. Если даже надо купить обивку на махонькое кресло, – перезванивают сто раз). Но остальное все сделали. И все были довольны. И я был доволен. И какой-то критик сказал, что это просто лучшие декорации в мире.

– Эскиз, который вы делаете, и собственно декорация – сильно отличаются друг от друга?

Я могу работать только, когда «вижу» картинку затылком. Мне могут сказать слово «озеро». И я вижу это озеро. Дальше вы можете спрашивать: какие там берега? Я скажу: так точно я не вижу, но справа такой обрыв желтого песка. И там какие-то птицы вдалеке. Это стрижи, наверное, летают. А вода какая? Вода темная, очень темная, какие-то листики плавают. Справа стоит дерево, вокруг крутится несколько траурниц. А солнце есть? Есть, только в дальнем углу... Потом мы можем долго обсуждать, смотреть книжки. Но, рисуя, я буду рисовать то, что у меня в голове. И самое сложное – зафиксировать эту картинку.

Макет ближе к увиденному, чем эскиз, а декорация – ближе, чем макет. Это *ви*дение может уточняться, если я в него вглядываюсь. И пока я не увижу, я не могу работать. Когда мы работали над «Ивановым» с Яновской, я долго не знал, как делать Чехова. А потом придумал железный, ржавый, весь изъеденный ящик, который похож на высохший сосновый лес. Я был полгода золотоискателем в Сибири, и мы там видели сожженные хвойные леса, красоты необыкновенной: черная земля, черные стволы, черные веточки. И вот как бы, с одной стороны, вроде это железное, а с другой стороны свет проходит как через хвою, через листья: просто проходят лучики. На этом все и было построено.

– Какой самый тяжелый и, наоборот, самый радостный момент в работе?

Самый тяжелый момент, естественно, – премьера. Художник в театре вообще нужен на начальной стадии и все менее и менее нужен, когда спектакль подходит к выпуску. Актер может в любую минуту сыграть гениально, режиссер может за день все переделать, а у художника нет возможности все переделать – уже все сделано. Иногда неприятно ходить по вечерам в театр незадолго до выпуска спектакля.

Радостный момент – это когда после того, как долго присматривался, – наконец-то находишь то, что искал. Второй очень приятный момент – это когда задолго до премьеры понимаешь, что задуманное получится. А бывает, что и наоборот. Но это нормально.

Сейчас много говорят, что сценографы постепенно становятся главными людьми в театре. Что пространство и визуальный ряд становятся важнее текста, важнее литературной основы... Это зависит от типа театра. Потому что если взять традиционный африканский театр, индонезийский театр, китайский театр, японский театр, – это ведь, по существу, некий ритуал, как у нас церковная служба. Никто не требует, чтобы службы были разные. Зритель пришел в театр и наблюдает, как артист повернул голову, поднял руку. Посмотрел «Персефону» Роберта Уилсона. Мне понравилось. И я бы мог так делать. И хотел бы так делать, создавать такой «экологически чистый» театр. Но это бесполезно, это все будет одно и то же. Европейский театр родил тысячи пьес – это другой тип театра. И в этом театре всегда будет важен и сюжет, и автор. А автор спектакля – всегда режиссер. Он – тот, кто «заказывает музыку». И в переносном смысле, и в буквальном. Он рассказывает композитору, что именно ему нужно для этой сцены или той. И в зависимости от того, нужен ему твист или «Реквием», композитор сочиняет музыку...

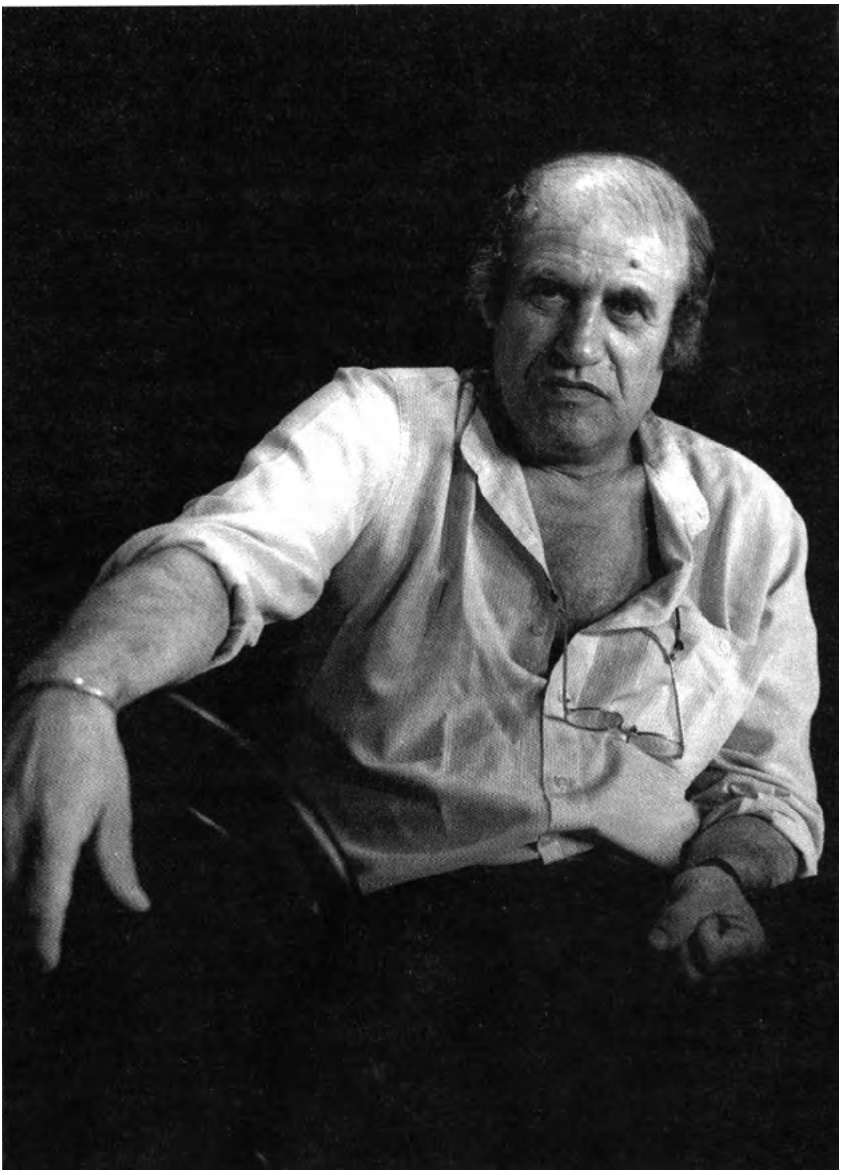
– А у вас есть образ, скажем, идеального режиссера?

Я знал такого режиссера – Анатолия Васильевича Эфроса. Это довольно длинная история. Театр я ненавидел, потому что еще в школе насмотрелся

всякого: каких-то замшелых, чудовищных спектаклей. А в кино в это время был Годар, Жерар Филип... Только когда я уже уходил из архитектуры, бросал работу в Моспроекте – это было в районе середины шестидесятых, – я случайно попал на спектакль «Всегда в продаже» в «Современнике» (а я и никогда не был до этого в «Современнике»). Я смотрю спектакль и обалдеваю. А потом мой театральный крестный Борис Исакович Зингерман меня взял на эфросовского «Мольера»... Лучше этого спектакля я не видел в жизни никогда. Я не знал, что можно пойти к нему на репетиции, был далек от этого мира. Ставил спектакли в основном в провинции. И смотрел все спектакли Эфроса, на которые удавалось попасть. Страшно завидовал художникам, которые с ним работали. Мне кажется сейчас, что он был сильнее, чем Таиров и Мейерхольд вместе взятые, что, конечно, он был лучшим режиссером, чем Станиславский и Немирович. Так я думаю сейчас.

Когда я его встречал, допустим, на Кузнецком мосту, я даже перебегал на другую сторону, чтобы поздороваться. Он мне тоже отвечал: «Здравствуйте». И, естественно, просто не знал, кто я. Я помню, как после премьеры спектакля «Кориолан» я поднялся на сцену поздравить артистов. А там мне сказали, что умер Эфрос. И я чуть не упал в бассейн, который был на сцене. И мы с режиссером Саркисовым поехали прямо домой к Эфросу, где я никогда раньше не был. Потом я делал ему надгробие на могилу... Так что все-таки я последний спектакль с ним сделал. А рассказать, чем Эфрос был для меня... Представьте себе деревню, большую деревню, почти поселок. Поселковый клуб, где много людей, там и драки бывают. Много и женщин, и девушек, и выпивки. И я – молоденькая девушка, почти девочка. И мне нравится один парень. И я так стою, а он танцует с кем-то, кого-то приглашает, за кем-то ухаживает. А я все жду: вдруг меня пригласит. И он вдруг ушел. И для меня все стало совершенно безразлично: танцуют они, не танцуют, и кто меня пригласит... Вот так.

Беседовала Ольга Егошина 11 сентября 1998 года



ДАВИД БОРОВСКИЙ

Фото В.Баженова

Давид Боровский (р. 1934) – художник. В 1950 г. начал работу художником-исполнителем в Киевском театре им. Леси Украинки. В 1967–1968 гг. – главный художник Московского театра им. Станиславского. Среди работ в театрах Москвы: «Дон Жуан» Мольера (1973, Театр на Малой Бронной, режиссер А.Эфрос), «Иванов» А.Чехова (1976, МХАТ, режиссер О.Ефремов) и др. В 1967 г. приглашен Ю.Любимовым для постановки «Живого» по Б.Можаеву (спектакль был запрещен). С 1973 г. – главный художник Театра на Таганке («Гамлет» У.Шекспира, «А зори здесь тихие» по Б.Васильеву, «Мастер и Маргарита» по М.Булгакову, «Преступление и наказание» по Ф.Достоевскому, «Борис Годунов» А.Пушкина, «Шарашка» А.Солженицына и др). В 1980–1990 гг. оформил ряд оперных и драматических спектаклей в театрах Италии, Германии, Франции, США и др.

ДАВИД БОРОВСКИЙ

Ничто не пропадает напрасно

– Почему вы выбрали профессию театрального художника?

Как обычно, в жизни все происходит достаточно случайно. Я попал мальчишкой в Киевский театр имени Леси Украинки, для заработка что-то малевал в декорационной части, учился в художественной школе и абсолютно не думал о театральной профессии. А потом постепенно стал втягиваться. Мне повезло, я встретился с людьми, которые мне дали представление о том, что такое художник в театре. Быть рядом с классиками авангарда А.Г.Петрицким, В.Г.Меллером, сотрудничать с курбасовцем Б.А.Балабаном и мейерхольдовцами В.Ф.Федоровым и Л.В.Варпаховским. Это ли не везение? Это и есть «мои университеты».

Время шло. Накапливался опыт. Я уже оформил несколько спектаклей, когда Леонид Викторович Варпаховский позвал меня на постановку «На дне» Горького. И эта работа была существенной, открыла для меня некое новое качество профессии. Я приехал к нему в Москву, но первая «рабочая встреча» была крайне непродолжительной (он был занят выпуском спектакля в Малом театре), но памятной для меня. Варпаховский сказал, что большинство театров, так или иначе, копируют каноническую постановку МХАТа, не вчитываясь в саму горьковскую пьесу. На листе бумаги он начертил два прямоугольника. Один горизонтальный – для ночлежки, другой вертикальный – для сцены во дворе.

Вернувшись в Киев, я с азартом стал встраивать в прямоугольники декорацию. В горизонтальном склеил двухъярусные нары с занавесками из рогожи (про них я вычитал у Гиляровского). Мокрые канализационные трубы замкнули пространство подвала.

Вертикальный прямоугольник был в моем дворе: металлическая лестница черного хода в расщелине двух четырехэтажных домов.

Варпаховский приехал, посмотрел мои два макета. В целом одобрил, но... попросил упорядочить живописный лабиринт из нар, ритм конструкций попросил упростить, чтобы смотрелось крепче, жестче. Макет двора ночлежки оставил без изменений. Он распределил роли и ненадолго вернулся в Москву.

Я призадумался. Мне очень нравился лабиринт, нравились трубы.

В это время – начало шестидесятых – уже гремел «Один день Ивана Денисовича» Солженицына. Я разыскал на телестудии бывшего нашего машиниста сцены. Он был из тех, кто вернулся из лагеря. Попросил его нарисовать схему барака: где вход, где нары, как они выглядят. Этот рисунок стал для меня документом времени.

Никогда не забуду, как Леонид Викторович попросил меня соорудить нары и для него самого, чтобы «опробовать» пропорции. Элегантный, в бабочке, он явился к нам в столярный цех и стал примериваться к только что сколоченным нарам: вот тут удобно, а тут пониже... Он не понаслышке знал зэковскую барачную жизнь, медленно уничтожающую человека. Он хотел максимальной четкости и простоты, и наши желания совпали.

Я отказался от труб, которые становились в таких обстоятельствах «украшательской» деталью, и ограничился ритмом двухэтажных нар. Здесь у каждого актера была своя игровая площадка, своя «ячейка», которая на время того или иного эпизода превращалась в своего рода «театр одного актера».

Варпаховский сделал жесткий и прекрасный спектакль, с какими-то простыми и неожиданными решениями. Спектакль начинался в полутьме раннего утра. Все спят. Открывается дверь. Возвращается с «работы» Настя. Переговариваясь с просыпающимися ночлежниками, раздевается и уходит отсыпаться... А в финале, когда ночлежники укладывались спать, Настя одевалась, собираясь на «работу». Спектакль хвалили. Но самым дорогим признанием была фотография в «Известиях», которые кто-то принес на следующий день после премьеры. Вначале, посмотрев на фотографию, мы решили, что это снимок нашего спектакля, а потом прочли подпись: «Ночлежный дом для мексиканцев в Нью-Йорке»...

Несколько лет спустя Варпаховский познакомил меня с Юрием Петровичем Любимовым...

– Стало трюизмом утверждение, что актеру очень важно встретиться со «своим режиссером». А важна ли такая встреча для художника?

Несомненно. Но иногда кажется, что на душу «режиссерского населения» художников слишком много. Сколько талантливых сценографов...

– А какой режиссер лучше: тот, который точно знает, что он хочет: чтобы стол стоял тут, а дверь была там, а занавески были голубые... Или тот, который целиком отдает сценографическое решение «на откуп» художнику?

Оба хуже. Художник и режиссер должны работать вместе и понимать друг друга. В идеальном случае их совместные идеи так сплетены, что непонятно, собственно: кто чьи интересы отстаивает.

Среди режиссеров есть ведь чудовищные зануды, которые если что-нибудь придумают, то баста. Но ведь следующий день может подсказать что-то другое и более интересное!

А есть режиссеры, которых я называю «театроведы»: они будут часами с тобой говорить о пьесе, о персонажах, о намерениях автора, но не скажут ни одного слова о пространстве.

Моя первая встреча с Любимовым была на спектакле «Живой» по повести Бориса Можаева. Я должен был ехать в Киев, когда раздался телефонный звонок и меня пригласили на Таганку. Я пришел. Любимова в театре не было. Режиссер Борис Глаголин, который был тогда парторгом, привел меня в парторганизацию, там мне передал инсценировку и предложил, когда прочту,

встретиться с Юрием Петровичем. Повесть Можаева (ее я прочел в «Новом мире») мне очень понравилась, но смутили ремарки инсценировки, где было подробно описано: какая должна быть декорация, что должно быть справа, что слева. «Приходят зрители, на занавесе нарисован район, – тот, где происходит действие, нарисована изба»... Ну, рисунки из «Крокодила»...

Я встретился с Любимовым и сказал, что повесть мне нравится, но если надо делать декорации, как написано в инсценировке, – я лучше подожду другую пьесу. А Юрий Петрович тут же откликнулся: «Да ерунда, что там написано. Это для цензуры! Как сделаем, так сделаем!»

– Бывает, что приходится менять решение сцены или спектакля, скажем, «по техническим причинам»?

Разумеется. Некоторые решения до сих пор жалко. Так, в спектакле «Мать» вначале планировалось сделать такой парадный дворцовый паркет с инкрустацией. Чтобы по нему маршировали солдаты. Кого-то избили, кто-то упал... Грязь, кровь – все счищается с паркета солдатами-полотерами, и опять порядок в империи. Но на сцене паркет был бы не очень виден. А если его приподнять – менялась пластика актеров... И рассуждения о выразительности приема уступили место рациональным соображениям целесообразности: неплохо, но нецелесообразно. И в какой-то момент я сказал: «Юрий Петрович! К черту этот паркет!» И стал делать другое... Главное было – солдаты.

Или для спектакля «Товарищ, верь...» придумали для перехода от деревни в Петербург такой прием. Открывается пол, и опускается ведро на цепи, как в колодец, а оттуда поднимается хрустальная люстра. Вода как бы застывает в хрусталь. И так обозначался переход в петербургскую дворцовую жизнь. Вроде неплохо придумано, но отбросили. В спектакле «Товарищ, верь...» пришлось отказаться от очень многого. К концу репетиций выяснилось, что спектакль чуть ли не вдвое длиннее, чем планировалось. Стали сокращать. Ушла сцена наводнения из «Медного всадника»: за пушкинский плывущий над сценой возок цеплялись люди как за последнюю надежду.

Иногда кажется, что ничего не пропадает напрасно. Не надо бояться выбрасывать. Не вошедшее в спектакль все равно дает какую-то энергию, какое-то дополнительное измерение к осуществленному.

– Хорошо выбрасывать, когда находок много, а когда их раз-два и обчелся, то дорожат теми немногими, что есть...

Наверное... Но иногда смотришь спектакль: решение какой-нибудь сцены само по себе хорошее, но оно необязательное для общего замысла, а потому – ненужное. И лучше его было бы отбросить.

– К вам приходит режиссер, приносит пьесу, рассказывает свой замысел, вы что-то обсуждаете... На каком этапе возникает образ пространства пьесы или каких-то сцен?

Очень по-разному. Макет к спектаклю «Деревянные кони» по Абрамову я делал летом на отдыхе. Отпуск прожил в деревне у Черного моря. Как-то, гуляя в поле, я натолкнулся на ржавую брошенную борону. Я остановился, приподнял ее с земли. Острия смотрели на меня, похожие на какое-то средневековое орудие пыток И минут за пятнадцать я придумал спектакль. В Москву приехал с макетом. За две или три бутылки водки (уже точно не помню), мы свезли необходимое для спектакля количество борон из подмосковного колхоза в театр.

Повешенные на зубья бороны кружевные занавески и поставленный на широкую доску цветочный горшок с геранью превращались в окно деревенского дома. Положенные на зубья полки с выпеченным хлебом становились пекарней. Когда милиция врывалась в дом Василисы, с окна сдергивались занавески, сбрасывалась утварь домашнего музея, и борона оборачивалась тюрьмой. Предмет же не исчерпывается тем, что он сам по себе значит. Это важно. Но необходимо найти его продолжение, его театральную жизнь, обнаружить у него еще два, три, десять разных значений...

Собирать реквизит для «Деревянных коней» я поехал зимой по вологодским деревням, покупал деревенскую утварь: пестери, берестяные туески, тканые дорожки... Платил деньгами, чаще менял на водку. Иногда приходилось «обмывать» с хозяевами покупки. А потом, вошедшие в азарт, они распахивали сундуки: забирай, не жалко. Так удалось привезти настоящую крестьянскую одежду.

На этом спектакле мы закрыли традиционный вход в зрительный зал и пробили специальный вход из фойе на сцену. Развесили подлинную утварь, расстелили домотканые дорожки. Зрители шли через этот деревенский музей, и любопытно было наблюдать за тем, как шли по дорожкам, как оглядывались по сторонам... Горожане ведь редко бывают в деревне. А потом смотрели на сцену уже другими глазами.

А бороны я потом еще раз использовал на выставке в Западном Берлине. Мне, Сергею Бархину и Георгию Месхишвили была предоставлена целая галерея в полное распоряжение. Мы поделили ее на три части. И я сделал на своей инсталляцию «Деревня».

Подлинные вещи на сцене иногда становятся для актеров камертоном, но часто становятся той самой кошкой, отвлекающей внимание зрителей, переиграть которую актеры не в силах... Все помнят «исторические» спектакли, где актрисы, привыкшие к джинсам, путаются в кринолине, не умеют пользоваться веером и т.д.

Мне всегда хотелось, чтобы, выйдя из театра, зритель не сразу мог вспомнить, как были одеты актеры. Чтобы ему пришлось напрячься, чтобы вспомнить. Исхитриться сделать так, чтобы костюм помогал актеру и смыслу спектакля, не бросаясь при этом в глаза.

В спектакле о Пушкине планировалось, что зрители, прежде чем попасть в зрительный зал, должны будут входить не в фойе, а в театральное закулисье, где актеры готовятся к спектаклю. Зритель сразу бы попадал в атмосферу Пушкинской эпохи. Висят костюмы: мундиры, бальные платья, парики. На актерских столиках: акварели, гравюры, изображающие персонажей, которыми актерам предстоит стать. А потом, войдя в зрительный зал, публика увидит, что актеры не оделись в эти костюмы. Могли, но почему-то не оделись. Так было бы неожиданно. Не помню, почему от этого отказались: то ли времени не хватило, то ли средств.

А для «Дома на набережной» я с удовольствием подбирал ткани: коверкот, бостон, габардин... Сейчас даже названия выпали из нашего обихода. Сами слова отсылают к тридцатым–сороковым годам. Советский серый коверкот. Или начальники в костюмах цвета маренго. Выстраивалась композиция серого на сером. Серый дом, серые стекла лестничных окон, серые люди – призраки прошлого... Целая симфония невыразительного победившего серого...

– Что вы бы назвали основным отличительным свойством «Таганки», что ее отличает от других театров?

В науке есть принцип «усиления». И вот здесь он работает. Не просто сделать декорацию так или по-другому. Но все время что-то изобретать. Иногда все меняется буквально на премьере. Утром в день премьеры «Шарашки» изменилась ключевая сцена ареста. То есть пришлось перестраиваться всем: актерам, осветителям, звукорежиссерам. Пришла идея что-то улучшить. И все изменилось тут же! И никто не капризничал. В этом было умение и понимание всех участвующих в спектакле.

Я работал со многими режиссерами. И, в общем, бывает, что мысль что-то улучшить, усилить, сделать выразительнее приходит, когда спектакль готов. Как правило, меня выслушивали, со мной соглашались, но менять никто ничего не собирался. А Любимов готов менять спектакль в день премьеры, после премьеры... Он не дает останавливаться рабочему процессу, и он не любит слово «слишком».

На человека, который пришел в его театр, обрушивалась смена ритмов, метафор, тишины и шума, крика. Один спектакль спорил с другим. Про «Таганку» часто говорили: «перебор». Самые умные театральные критики объясняли, что идей, втиснутых в один спектакль, хватит на несколько. А Юрий Петрович удивлялся: «Мне кажется, еще не хватает, а им уже перебор».

Я проводил в театре целые дни. Просыпался утром – и в театр, а вечером жалел, что в сутках всего двадцать четыре часа. Сумасшедший ритм азартной работы, который не давал останавливаться. Все, что придумывалось, тут же пробовалось, обсуждалось, одобрялось или отбрасывалось. Придуманное для одного спектакля иногда что-то подсказывало в решении другого.

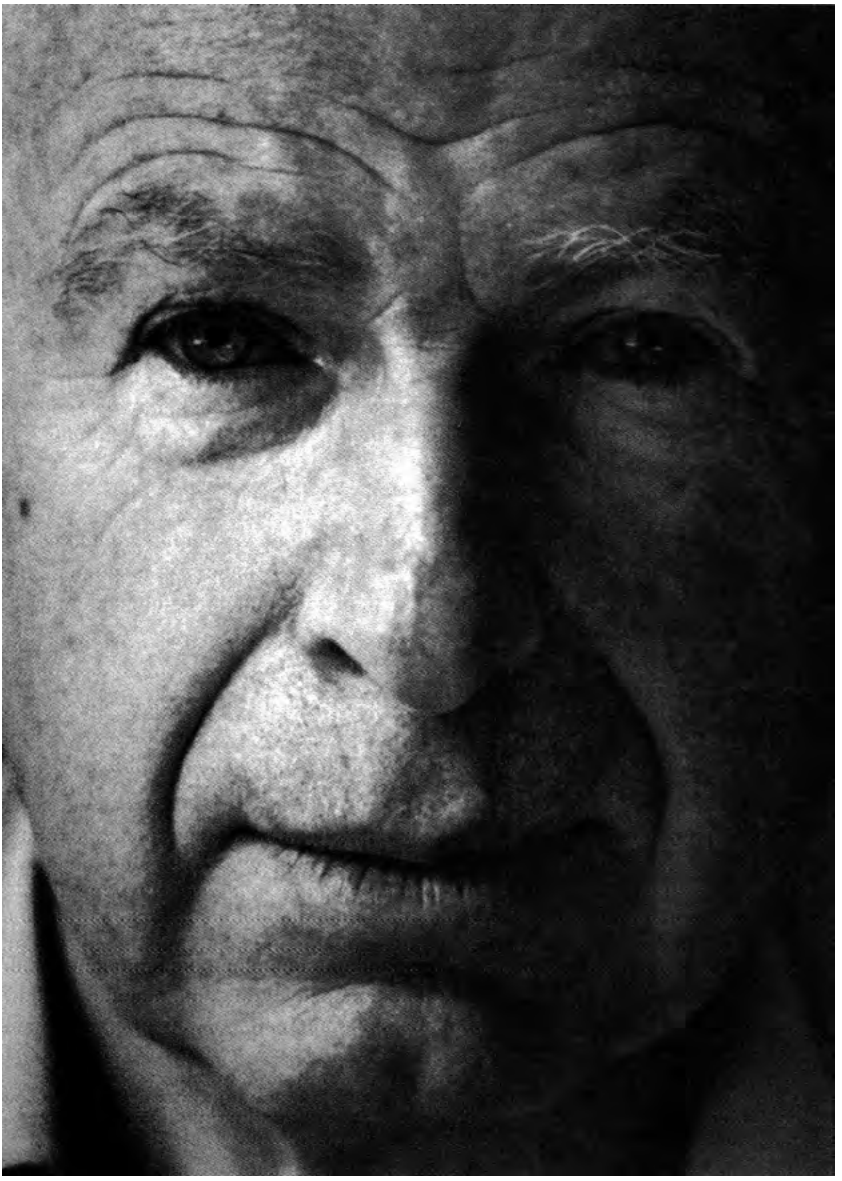
– Какой-нибудь пример из вашей практики...

Пример... Я работал над спектаклем «А зори здесь тихие...» Юрий Петрович настойчиво, как он умеет, убеждал меня заняться «Гамлетом», я не менее настойчиво уклонялся. Говоря об Эльсиноре, Любимов говорил о черном крыле с золотой изнанкой и чертил в воздухе округлые восьмерки, показывая, как оно движется. Это черно-золотое крыло меня не привлекало. Я не поддавался, придумывал «Зори...». Мне нужно было найти и выразить лесную чащу для игры в «кошки-мышки», где одни прячутся, а другие ищут. Есть маскировочная сетка для артиллерии, и я попросил жену связать несколько образцов из очень красивой прибалтийской шерсти цвета земли. Связаные куски были явно предназначены для другого. И тогда я увидел «Гамлета» вот в этой «вязаной» шерстяной фактуре. Тут же дал свое согласие на «Гамлета»...

– Редко кому из современных театральных художников уже при жизни удавалось слышать в адрес своих работ такие эпитеты, как «классическая»... Ваше решение «Гамлета» называли «легендарным»...

В Париже придумали выставку макетов десяти лучших «Гамлетов» нашего столетия, где была и таганковская постановка. Я ходил по Центру Помпиду, смотрел, сравнивал. И с полной убежденностью могу сказать, что лучшим был макет Гордона Крэга для Художественного театра. Это такая гениальная фантазия, на все столетие. Думаю, что в минуты, когда тебя одолевает чувство собственной важности, очень полезно посмотреть, как работали великие мастера: очень помогает.

Беседовала Ольга Егошина 9 ноября 1998 года



ПИТЕР БРУК

Фото Жиля Абега

Питер Брук (р. 1925) – режиссер. Закончил Оксфордский университет. Первый спектакль – «Доктор Фауст» К.Марло в театре «Торч» (1943, Лондон). В 1943–1946 гг. работал в Бирмингемском репертуарном и др. театрах (постановки: «Адская машина» Ж.Кокто, «Пигмалион» и «Человек и сверхчеловек» Б.Шоу и др.). Среди важнейших работ спектакли в Мемориальном и Королевском Шекспировском театре в Стратфорде (постановки: «Бесплодные усилия любви», 1946; «Мера за меру», 1950; «Зимняя сказка», 1955; «Тит Андроник» и «Гамлет», 1955; «Буря», 1957; «Король Лир», 1962; «Сон в летнюю ночь», 1970, и др.). В театрах Европы и Америки поставил: «Братья Карамазовы» по Ф.Достоевскому (1946), «Жаворонок» Ж.Ануя (1955), «Марат/Сад» П.Вайса (1964) и др. В 1971 г. организовал в Париже Международный центр театральных исследований (с 1974 г. – Международный центр творчества). Постановки: «Конференция птиц» (1979), «Вишневый сад» А.Чехова (1981), «Махабхарата» (1985), «Буря» У.Шекспира (1990), «Счастливые дни» С.Беккета (1995) и др. Его книга «Пустое пространство» оказала влияние на мировую театральную мысль.

ПИТЕР БРУК

Метафизика театра

В моей жизни было такое время, когда я работал одновременно в Лондоне, Париже и Нью-Йорке. Иногда промежуток между постановками был такой короткий, что я уходил из театра вечером по окончании репетиции с тем, чтобы на следующий день начать репетиции уже в другой стране. С точки зрения постороннего наблюдателя, это, безусловно, волнующая и очень насыщенная жизнь. Но в какой-то момент меня потрясло открытие, что хотя я проделал путь в несколько тысяч миль, ничего не изменилось. Театральные здания были такими же, условия, в которых существует театр, – те же самые, часть населения, которая ходит в парижский театр, – идентична публике, посещающей театр в Нью-Йорке. Поскольку театр всегда является зеркалом, в котором отражаются его зрители, я понял, что актеры, проблемы, взаимоотношения, точки зрения одинаковы, будь то в Лондоне, Париже, или в Нью-Йорке, – с незначительными различиями. Однако, путешествуя по Африке, присутствуя на представлении религиозного театра в Иране, или посещая Индию, где театр насчитывает двести, триста абсолютно разных очень ярких типов, я убеждался с течением лет, какой огромный, какой колоссальный мир заключает в себе понятие театр.

Разговаривая с театральными деятелями, я обнаружил одну вещь, всех объединяющую: каждый стремится отразить реальность. Я спрашиваю индийского актера, который следует наиболее древнему и наиболее искусственному театральному стилю, к чему он стремится, чего он пытается достичь? Ответ тот же: я хочу показать жизнь такой, какая она есть на самом деле. Если индийскому актеру, который играет в каком-то причудливом, предельно стилизованном гриме, используя предельно стилизованные формалистические жесты, сказать: ваша игра направлена на то, чтобы отразить некоторую стилизованную театральную реальность, – он будет оскорблен. И причина проста: создание даже самого изысканного и прекрасного стиля не является конечной

целью.

Но, с другой стороны, существуют такие вещи, как правда, подлинность, реальность. Это слова, вбирающие в себя огромный мир. Человек, который берет на себя смелость утверждать, что он знает, что такое реальность, – такой человек не должен приходить в театр. Человеку, который думает, что он знает, что есть истина, человеку, который достиг таких высот в своей эволюции, – такому человеку не нужен театр, ему не нужно играть, ему не нужно быть критиком. Связывает и объединяет всех нас – режиссеров, актеров, писателей, художников, зрителей – то, что никто из нас не знает достоверно, что такое реальность. И в этом смысле мы похожи на людей, которые тонут в море. Как тонущие люди, мы инстинктивно хватаемся за любой предмет, который подворачивается под руку.

Если мы работаем в театре, то делаем это только потому, что тут получаем возможность на какое-то мгновение ухватиться за какое-то впечатление, которое отражает или является одной частью реальности. Я думаю, каждый, кто работает в театре, находится в счастливом положении приближенности к жизни, к ее движению.

Чтобы создать идеальный, совершенный театр, нужно совсем немного. Необходим самый идеальный и самый дешевый материал, который можно использовать, – люди. Нужна энергия, человеческая энергия, нужна тишина и концентрация. Театр начинается и кончается группой людей. Если вы живете в жаркой стране, вы можете существовать под открытым небом. Если вы существуете в холодной стране, вам нужна крыша над головой. И это все. Группа людей, составляющая театр, автоматически разделяется на две части. Одна часть пытается поделиться чем-то с той частью людей, которые менее подготовлены к этой встрече. Вот, собственно, и все, что представляет собой театральное событие. Самое главное: качество того, что люди подготовленные передают людям неподготовленным. Первый вопрос – вопрос качества. Очень большой и важный вопрос: что мы понимаем под качеством произведения, что мы понимаем под человеческим качеством. Это касается того, *что* подготовлено, *как* подготовлено, *с какой целью*. И в ходе спектакля речь идет о качестве чувственного взаимодействия между всем телом актера на сцене и зрителями, которые смотрят на него.

Реальность театра проявляется только в момент спектакля, собственно представления, и когда вы видите, где находится подлинная реальность, вы начинаете понимать, что экономический аспект, эстетический аспект, они вторичны, что это только рамка вокруг главного события. Конечно, на какой-то стадии и эти вопросы очень важны. Каждый нуждается и заслуживает достойных условий существования. Тем более что предоставление таких условий возможно. Но ни одно из тех условий, которое обеспечивает удобство в театре или красоту в театре, не смогут повлиять на качество, если качество не находится в центре этой работы, если качество не является самым главным в этой работе. Мы должны постоянно помнить о том, что все мы делаем, а не возлагать вину за то, что что-то не получается, скажем, на плохую организацию. Театр, в сущности, сводится к вопросу об ответственности за небольшое количество людей.

Я должен сказать, что театр – это особая сфера деятельности, в которой человек может изучать жизнь. Причем изучение жизни тут происходит не на теоретическом уровне, не на уровне идеологии, а конкретно, непосредственно. Театр – это такое место, где философия перестает быть идеей, а становит-

ся живым, непосредственным опытом. Невозможно работать в театре, не признавая и не понимая тот факт, что человек, его жизненный опыт являют собой тайну. Тайну, которая, если воспользоваться словами Гамлета, «и не снилась мудрости твоей». Театр, как правило, и затрагивает те зоны, которые относятся к области духовного, к области мистического, к области метафизики.

Когда я начинал работу в театре и работу в кинематографе, меня удивляло, как много общего существует между этими двумя искусствами. Но с годами я все больше и больше понимал, что между ними, на самом деле, существует колоссальное различие. И главное различие заключается в следующем: в кинематографе режиссер, и это признано, является автором в полном смысле этого слова. Другими словами, режиссер в кино выражает свое в*и*дение реальности, так же как это делает писатель, пишущий роман. Традиция театральной режиссуры последнего столетия следовала как бы в этом же ключе. Считается, что театральный режиссер берет пьесу, читает ее, изучает ее в одиночестве, у него возникает некоторое в*и*дение мира в связи в этой пьесой, и потом он это свое в*и*дение представляет уже как авторскую, личную работу, используя при этом актеров, художников, музыкантов и т.д. Но я думаю, что это неправильное и ограниченное понимание театра.

Конечно, когда театр представляет собой некую картинку в рамке, как, скажем, кинематографический экран, такое положение вещей может убедить нас, что мы видим происходящее на сцене теми же глазами, какими видит его режиссер. Но если мы возьмем более фундаментальный, более древний театр, например, деревенский или наиболее изощренный, каковым являлся елизаветинский театр, когда действие происходит на площадке-арене и вокруг нее сидят зрители, представляющие самые различные возраста, самые различные социальные группы, тогда понимаешь, что спектакль на этой сцене является концентрированным и стереоскопическим отражением реальности. То есть спектакль – событие, которое зрители одновременно видят с самых разных точек зрения.

Таким образом, получается, что искусство режиссера заключается не в том, чтобы выразить свою точку зрения, а в том, чтобы очистить и довести до состояния наибольшей интенсивности разные точки зрения. В этом смысле театр подобен как бы рыночной площади, но происходящее на этой рыночной площади чрезвычайно насыщенно и сконцентрированно. Поэтому в основе театра всегда лежит контрастность точек зрения, противопоставление точек зрения, двусмысленность. Технически проблемы сводятся к тому, как сделать так, чтобы с одной точки зрения и с другой точки зрения это было интересно.

На этом уровне проявляется различие между реальностью, подлинной жизнью, которая не обработана театром, не освоена театром, и жизнью, или реальностью, которая освоена театром. Вы берете двадцать студентов театрального училища, выводите их на сцену и просите их устроить импровизацию на тему «рыночная площадь». Они с большим энтузиазмом начнут ходить туда-сюда по сцене, изображая ту или иную деятельность. Результат будет не очень понятным и, самое главное, неинтересным. Почему это будет неинтересно? Потому что они будут имитировать подлинную жизнь, при этом не являясь художниками.

Если же они будут действовать как художники, то они поймут, что одна и та же тема более интенсивно развивается в одном месте и менее интенсивно в другом. И тогда они уподобятся как бы футбольной команде, которая следует за этой постоянно движущейся темой, как за мячом. Потому что хорошая фут-

больная команда всегда понимает, что главный элемент футбольного события, центр футбольного события постоянно находится в движении. Все члены футбольной команды находятся в постоянном движении, они постоянно видят и знают, что происходит, но при этом не требуют, чтобы внимание было обращено прежде всего на них, не стремятся вмешаться в центральное событие прежде, чем это необходимо, и терпеливо ждут нужного момента. При этом футболист не выпадает из игры в тот момент, когда у него нет мяча.

Таким образом, режиссер как бы видит этот «футбольный мяч», который находится в центре происходящего, и его задача – помочь актерам существовать так, чтобы постоянно осознавать и видеть, где находится этот мяч, где находится центральная тема, чтобы зрители видели всех участников этой игры, но при этом понимали и выделяли то, что является сейчас наиболее важным.

Я сделал фильм по пьесе «Марат/Сад». Когда эта пьеса игралась в театре, я понимал, что зрители имеют возможность с одной стороны видеть центральное событие, с другой стороны они имеют возможность видеть второстепенные события, при этом не теряя того, что составляет сердцевину данного эпизода. Когда я стал делать фильм на основе этой пьесы, я понял, что мне приходилось говорить зрителю: «на это смотри сейчас, а на это не смотри», и в этом смысле кинематографическая работа была более субъективной, чем театральная.

Где находятся самые важные, самые богатые аспекты театра? То, что живет в человеке, и то, что может быть сообщено, передано человеку. Без идеи, без концепции поток жизни осуществляется в тишине. Тишина – это то, с чего все начинается и чем все кончается. В этой тишине может быть абсолютная смерть, сон, или эта же тишина может объединить тысячу людей, заставить их дышать единым дыханием. И каждый, кто работает в театре, знает, что тишина такого рода, такая тишина возможна. Это тот чудесный момент в театре, когда вдруг все люди, находящиеся в нем, становятся едины. Из этой тишины рождаются тончайшие взаимоотношения между актерами, из нее рождается повышенная восприимчивость, более изысканное качество переживаний, впечатлений. Из этой тишины возникают движения, которые наиболее наполнены смыслом. Не те безумные, дикие, бессмысленные движения, которые порождаются шумом, но мощные и исполненные смысла движения, которые произрастают, проистекают из тишины. И только после этого, после всего этого, мы приходим к тому, что есть, так сказать, лишь конец, лишь самое последнее, – текст, слово, идея.

Мужчина и женщина сначала производят зачатие ребенка, и только через девять месяцев появляется человеческое существо. В театре это происходит совершенно противоположно. В театре все начинается с мук рождения – грубого, насыщенного, резкого, болезненного – человеческого материала. И в результате девяти, скажем, месяцев такой работы возникает новая форма. И только после этого можно говорить о том, что же представляет собой концепция этой работы, что она означает. За все годы своей работы в театре я убедился, что качество энергии, которое существует в зрительном зале, в точности соответствует качеству энергии, которое существует на сцене.

Я обнаружил, что хотя каждый театральный деятель считает, будто зритель – это очень важный элемент в театре, потому что каждый хочет, чтобы зал его театра был заполнен, тем не менее, как это ни парадоксально, именно в наш век наиболее думающие, наиболее серьезные люди театра в основном концентрировали свое внимание на актерах, на тексте, на режиссуре. Что же касается зрителя, то проблема зрителя сводилась к очень простой и примитив-

ной формуле: либо зритель есть, либо зрителя нет. Мне же становилось все более ясно, что значение театра, суть театра сводится к тому, что мы понимаем под словом зритель, как мы относимся к зрителю. Потому что все образы, создаваемые театром, все звуки, производимые театром, воспринимаются человеческим существом. И каждый из этих звуков, и каждый из этих образов оказывает воздействие на человека. И оно очень глубоко проникает в его организм. Это воздействие на его мышление, на его чувства в конечном итоге и формирует, собственно, образ его жизни, способ его существования.

В ходе одного спектакля меняется человек, сидящий в зрительном зале, и меняются его отношения с людьми, сидящими рядом с ним. Мы являемся свидетелями чего-то чрезвычайно важного и, я бы даже сказал, чудесного. Несколько сот индивидуальностей, собравшихся в одном помещении, люди, которые не знают друг друга, которые, скорее всего, в обычной жизни не будут во всем согласны друг с другом, они, возможно, даже не понравятся друг другу, – благодаря серии таинственных физических и психологических действий начинают думать, чувствовать и реагировать вместе. И личность каждого начинает расти по мере того, как он становится частью все более широкого единства. Другими словами, в рамках одного зрительного зала в течение нескольких минут или даже нескольких часов осуществляется утопическая мечта, к осуществлению которой для своей страны стремится каждый политик. В течение театрального спектакля эта утопия рождается, формируется и, конечно же, исчезает.

Существует некое качество доверия, которое должно установиться между актером, исполняющим роль, и зрителями. При этом речь идет о зрителях, которые чувствуют актеров. Эти зрители моментально смогут отличить искусственное от подлинного.

Впечатление, которое создавалось актером или группой актеров, это своего рода код, если говорить об этом на современном научном языке. Другими словами, можно сказать, что из целого набора разных языков способ общения посредством слов – только один способ. Другой язык – это язык тела. Чистая музыка голоса – это тоже язык сам по себе, движение через пространство – это тоже язык, тишина – это тоже язык.

Кажется, что сегодня мы можем взять старый термин «тотальный театр», но осмыслить и понять его совершенно по-иному, чем он понимался вначале. Всем нам известно выражение «тотальный театр». Смысл этого понятия заключается в том, что составляющими театра являются все виды искусства, которые сводятся воедино. И это означает, что режиссеру не обязательно быть очень хорошим писателем, очень хорошим художником или очень хорошим музыкантом. Но в нем есть что-то и от хорошего писателя, и от хорошего художника, и от хорошего хореографа. То есть тотальный театр означает, что в распоряжении режиссера находится весь этот спектр возможностей, которыми он может играть и работать.

Режиссер может выразить свой замысел в один момент с помощью света, который падает на актера, в другой момент – с помощью жеста, с помощью ритма, музыки, пения, тишины, крика, затемнения, перспективного изображения декораций. Это все инструменты, которыми пользуется режиссер. Если вы молодой режиссер и в ваше распоряжение даются все эти инструменты, это равнозначно тому, чтобы дать ребенку поиграть на компьютере или на синтезаторе. Естественно, как и ребенку, вам хочется попробовать все эти возможности. В первых пьесах, которые я ставил, было от трехсот до шестисот

световых эффектов.

Я работал в маленьком театре и хотел работать в театре большом, когда я стал работать в большом театре, мне захотелось работать в опере, потому что в Шекспире массовка – это всего лишь человек тридцать, а если сделать «Бориса Годунова» в опере, то там может быть девяносто человек в массовке. И это, в чисто физическом отношении, очень интересно, захватывающе. Я спросил себя: почему это так интересно?.. И понял, что дело не в том удовольствии, которое я получаю лично: радость возникает в результате энергии движения массы людей. Она сродни удовольствию, которое получаешь от игры в футбол или когда смотришь бокс. За тем лишь исключением, что в футболе или боксе вся энергия является результатом лишь движения тела. Здесь же мы имеем дело с эмоциональной энергией, с интеллектуальной энергией плюс с энергией тела. От этого я испытывал очень большое удовлетворение. Я думал тогда, что это и есть тотальный театр.

Но потом я обратил внимание на одну вещь. Освещение, декорации, костюмы, актер – отнюдь не равнозначные элементы. Я начал понимать, что актер более интересен и значим, чем световой эффект. Потом я понял, что когда один актер стоит лицом к другому и при этом обращен спиной к залу, – очень интересно развернуть этого актера лицом, чтобы увидеть его глаза. Потом я понял, что когда свет, падающий на актера, ярок, это более интересно, чем когда света мало. Мы начали экспериментировать во внетеатральном пространстве.

Когда мы были с нашей труппой в Африке в солнечный день, и зрители сидели вокруг нас, и когда мы смогли установить этот обмен энергией между нами и африканскими зрителями, я начал понимать, что тотальный театр находится в теле актера. Что актер с его головой, его сердцем, его ногами являет собой абсолютную Вселенную. И этот человек, который сидит и смотрит на него, тоже являет собой абсолютную Вселенную. Но есть еще и третья Вселенная. Это все люди, которые находятся на сцене, и все люди, которые находятся в зале. И тогда я понял, что эти вот все компоненты театра, которые меня волновали и казались мне такими интересными, являются вторичными.

Потом мы вернулись назад в театральное здание по практическим соображениям (в больших городах бывает плохая погода, вы не можете постоянно играть на улице). Если вы хотите, чтобы нечто сложное можно было разделить со зрителем, вы не можете сделать это на улице по той простой причине, что там слишком шумно, слишком многое отвлекает. Тогда становится понятным, что для того, чтобы вот эта абсолютная Вселенная актера и абсолютная Вселенная зрителя ожили, вам необходимо особое, специальное пространство. Начав восстанавливать наш опыт как бы с нуля, я пришел к выводу, что нам нужно некое замкнутое пространство – теплое, но не слишком жаркое, удобное, но не слишком, с хорошей акустикой, – коробка, которую я называю пустым пространством.

Это не означает, что динамическое движение, цвет, костюмы и даже освещение – не имеют значения. Но все это должно возникать лишь в те мгновенья, когда во время репетиции вы понимаете, что актеру нужно еще что-то. И в этот момент вы можете найти какой-то предмет, потому что он необходим именно для этой цели. Вы можете найти опять-таки стул, потому что он необходим в помощь актеру. Тогда вся ваша работа уходит как бы в другое направление. А это значит, что само понятие театр претерпевает изменения.

Начиная работу в театре, я осознал, что декорации создавались в силу

привычки, существовала жесткая система декораций, в которой должны были ставиться пьесы Шекспира. Была система декораций, в которой должны были играться реалистические пьесы. Мне показалось, что это слишком просто, потому что художнику или режиссеру нужно вытащить из шкафа систему, чуть-чуть обновить ее, добавить немножко желтого, немножко красного, немножко синего цвета, и вместо того чтобы расположить дверь справа, скажем, расположить ее в каком-то другом месте. Мне казалось, что это очень ленивая форма существования и работы. Альтернативой было – начать работу с нуля. И конструировать сценическое пространство, в котором будут работать актеры таким образом, чтобы максимально стимулировать динамику и энергетику зрителей и актеров. В результате я сделал для себя открытие. Сначала я работал со сценографом, с ним вместе мы изобретали такие декорации, чтобы в тот момент, когда поднимался занавес, – зрители аплодировали. В силу своей наивности я считал, что это такой эффект, что это так великолепно, потрясающе. Я говорил своему художнику: молодец, ты сделал идеально. Но потом я обнаружил, что каким бы выразительным ни был образ, который открывается нам в декорациях, он возбуждает энергетику зрителей на весьма короткое время, – они, так сказать, восхищены, они аплодируют, а после этого снова погружаются в сон. И я понял, что театр, спектакль – это то, что постоянно находится в состоянии движения. И образ спектакля – как раз то, что постоянно развивается и формируется в процессе развития спектакля, пьесы. Я понял, что таких вещей, как просто красивые, прекрасные декорации или красивые, прекрасные костюмы, не существует.

Простой пример. В Париже при первой постановке «Вишневого сада» художник по свету красиво организовал освещение – приглушенное, рассветное. Дуняша входила со свечой, которая эффектно смотрелась почти в полутемном пространстве. И потом в течение десяти минут сцена медленно-медленно наполнялась светом. Это была работа нашего художника по свету. Я посмотрел, сказал: очень хорошо. Но на следующий день я сказал: а давай попробуем с очень ярким освещением (этот художник меня хорошо знает, мы с ним много работали, поэтому он не удивлялся моим предложениям). Появляется эта девушка со свечой, и понятно для всех, что в пространстве должно быть темно, иначе зачем бы ей нести зажженную свечу.

Постепенно я понял, что взаимоотношения, человеческие взаимоотношения, которые возникают на сцене в процессе работы, оказываются более точными, более истинными, чем те ситуации, которые до того представлялись мне и которые я называл созданием атмосферы. Я понял, что тот вид театра, который мне был очень интересен (причем я имею в виду не только работы, которые делал я сам, но и те, что делались другими), в какой-то момент перестал меня интересовать, но самые сущностные вещи не изменились. Театр – это пространство, где все находящиеся в нем участвуют во взаимообмене энергией, причем этот взаимообмен происходит очень интенсивно. Это то, что дает нам сильные переживания. Но сегодня я пришел к выводу, что более тонкие энергии вырабатываются тогда, когда используются некие другие элементы. Поэтому для меня нет большой разницы, есть ли декорации в спектакле или их нет, отсутствует ли движение или движения очень много. Единственное, что имеет значение, – как устанавливаются очень тонкие и в то же время очень крепкие отношения между людьми, которые находятся на сцене, и людьми, которые находятся в зале.

Постепенно, шаг за шагом, приходишь к убеждению, что чистота театра

и сила театра непосредственно связаны с признанием того, что традиционный театр – старомодный театр. Само по себе признание, что традиционный театр старомоден, является колоссальным фактором для освобождения. Что это означает конкретно? Это означает, что мы должны освободить себя только от одной вещи: мы должны освободиться от веры в то, что какая-либо форма, неважно, какова она сама по себе, уже представляет ценность.

Меня интересует, возможно ли во время исполнения пьесы, чтобы человек столкнулся с какими-то проявлениями реальности, причем столкнулся с этим в наиболее напряженной, действенной форме. Я понял, что, делая какую-либо работу, нужно использовать все те элементы, которые существуют, не пытаясь заранее определить, какие из них лучше, какие хуже, преследуя одну цель: то впечатление, которое возникает в конце, должно быть всегда естественно. Это не реализм и это не натурализм. Потому что можно делать вещи предельно искусственные, а результат будет естественным, или же, наоборот, можно делать какие-то очень естественные вещи, а результат будет надуманным, искусственным.

За многие годы своей работы я пришел к выводу, что когда актер может видеть лица зрителей, – это лучше, чем когда он не может видеть зрителей. Один из наших актеров, впервые оказавшись в условиях, когда он мог видеть лица зрителей, сказал: это ужасно, у меня такое чувство, будто я голый! Я думаю, что большинство актеров, которые привыкли к тому, что их защищает освещение и они не видят зрителей, испытают тот же шок, – они почувствуют себя голыми. Но тот же самый актер через пять лет, в течение которых мы играли в самых разных условиях: в помещении, на открытом воздухе, но всегда видя лица зрителей, – понял, что единственный смысл работы в том, чтобы возникали отношения между ним и теми, кто пришел его смотреть.

В наше время актер должен обладать значительно большей гибкостью в том плане, что его отношения со зрителем могут иметь самые разнообразные формы. Метафора, которую мы наиболее часто используем в нашей работе (я имею в виду нашу интернациональную труппу): в основе своей мы рассказчики. Что это означает? Во время наших путешествий мы видели много рассказчиков, особенно в Индии, рассказчиков, которые излагают всю «Махабхарату». А чтобы ее всю пересказать, надо шесть месяцев рассказывать. При этом в распоряжении рассказчика находится один лишь музыкальный инструмент с одной струной. И этот музыкальный инструмент – единственное дополнение к человеческому существу, которое ведет повествование.

Так в чем же заключается основная техника рассказчика? Во-первых, он может посмотреть на всех, кто его слушает, и привлечь к себе их внимание, потому что если он этого не сделает, если он как бы удалит себя за четвертую стену, то и слушатели будут от него удалены. Он не может начать рассказ, погрузившись в себя или хоть чуть отвернувшись от своих зрителей. Главный его инструмент, главное его орудие как артиста – его глаза. И вот с помощью глаз он и привлекает внимание зрителей.

Первые звуки его музыкального инструмента создают первые потоки импульсов между ним и его зрителями. Потом он начинает рассказывать историю, он ее драматизирует, используя все те методы, которые знакомы любому актеру, – выстраивает фразу, повышая голос, а потом вдруг неожиданно переходя на шепот. Все для того, чтобы постоянно держать внимание. Если нужно, он может одну и ту же фразу повторять несколько раз, но все во имя того, чтобы достичь более сильного драматического эффекта. Руками и голосом он

может изобразить слона или море. Он создает иллюзию, и на это у него уходит времени меньше, чем сотая доля секунды. Фактически происходит взаимодействие его собственного воображения и воображения его зрителей – и все это посредством какой-нибудь одной простой палки со струной. И вы понимаете, что, как в театре Шекспира, одной палки в вашей руке достаточно для создания любого образа, который вам необходим в данный момент: будь то дворец, армия, война. И все, чем это достигается, – это глаза актера, его голос, его тело плюс воображение зрителей, это та сила, которая создает иллюзию.

Когда же все это доведено до какой-то высшей степени интенсивности, возникает самое главное, – то взаимодействие, когда он может позволить возникнуть и четвертой стене, может глубоко погрузиться в себя. Но он никогда бы не смог этого сделать, если не было бы всей вот этой предшествующей подготовительной работы. И в этот момент очень тонкого, очень интимного общения артиста с самим собой он становится абсолютно искренен, как и актер, который знает, что на него смотрит зритель, но тем не менее он отдален от них четвертой стеной. Он знает, что это не может продолжаться слишком долго, иначе вот этот поток жизни, который циркулирует между ним и зрителем, будет потерян.

Таким образом, привлекая каждого из зрителей к себе, направляя их всех на себя, он точно так же и очень естественным путем опять отпускает их от себя и сам возвращается к ним. Я думаю, что вот эта философия театра, вот этот способ театрального существования имеет огромное значение. И это истинная возможность, которая предоставлена современным театром.

Далее Питер Брук отвечал на вопросы присутствующих.

– Как вы относитесь к каким-либо препарированиям текста классических пьес, оправдан ли такой эксперимент?

Я бы сделал очень радикальное высказывание: великолепная актерская игра сама по себе, в чистом виде, не представляет никакого интереса. Точно так же я отношусь к драматургии, к тексту, к пьесе, будь то пьеса старинного автора или современного. Тот факт, что это великолепная, великая пьеса, сам по себе не представляет особого интереса. Главный вопрос: для чего это делается? Если режиссер решается на радикальное переосмысление классического текста: зачем он это делает? Я полагаю, что это основной вопрос, когда мы обсуждаем интерпретацию классического текста. С одной стороны, великая пьеса не может пострадать от того, что люди делают с ней то, что они считают нужным, так как «рукописи не горят». Интерпретация пьесы – это не то же самое, что прийти в музей и на портрете Моны Лизы нарисовать усы. Есть сорременные художники, которые писали точную копию Моны Лизы и пририсовывали ей усы. Но дело в том, что Моне Лизе это не повредило. То есть, с одной стороны, никакого особого вреда не причиняется. С другой стороны, эксперимент всегда нужно поддерживать, потому что эксперимент есть форма проявления свободы. Всякий, кто отваживается выйти в открытое море на утлой лодочке, рискует. Если этот человек глуп, и все против него, и все бьют его по голове, – это справедливо. Он отважился на риск, но плохо рассчитал – и получил по физиономии.

Если же вы возьмете пьесу Шекспира и вам покажется, что может появиться нечто более важное, более соответствующее сегодняшнему дню в результате тех изменений, которые вы внесете, единственный вопрос, который надо себе задать: прав ли, я так решив, или не прав? Например, вы можете

взять пьесу Шекспира и сделать так, что на сцене появятся люди, чей облик свидетельствует о том, что они современны (у них там могут быть автоматы, бомбы, гранаты, пистолеты, полуголые девицы могут заниматься любовью на сцене). Но главный вопрос все равно: для чего, почему это делается? Чтобы делать пьесу более свежей и более живой? Очень хорошая причина. Но зададимся вопросом: вся эта современная атрибутика – голые мужчины и женщины, на сцене занимающиеся любовью, – не является ли с точки зрения сегодняшнего дня таким же штампом, как, допустим, роскошные елизаветинские костюмы в традиционных постановках? Если играть «Гамлета» без Гамлета, – возникает ли нечто новое, нечто неожиданное и нечто очень значимое? И в какой степени это поможет или повредит оживлению старого известного текста традиционного «Гамлета»? Поэтому тут две стороны: с одной стороны, человек должен быть очень открытым и очень смелым, с другой стороны, очень строго спрашивать себя всякий раз: что будет в результате? И понимать то, что штампы рождались не только в прошлые времена, они рождаются и сейчас.

Возьмем для примера наш «Гамлет» и спектакль по пьесе Беккета. Эпиграфом к работе над «Гамлетом» явились для нас слова Гордона Крэга, что было бы очень интересно провести эксперимент с Шекспиром: сыграть примерно одну четверть пьесы. Мы и играем одну четверть пьесы, но у нас есть Гамлет в спектакле.

С другой стороны, в пьесе Беккета описано до малейших деталей, как всё должно играться, и я с большим уважением отношусь к авторской воле. Во время репетиции я проводил эксперимент, пытаясь делать что-то не так, как он указывал, потому что мне было скучно следовать его ремаркам, но тогда становилось ясно, что любое изменение в данном конкретном случае, любое изменение было хуже, чем то, что он сам придумал и написал. Возник практический вопрос: что лучше – сделать так, как написано у Беккета, или же сделать изменения только ради того, чтобы сделать изменения?

– Когда вы говорите о том, что устанавливаете новый вид взаимоотношений между актером и зрителем, что при этом происходит с четвертой стеной, которая является в общем-то неотъемлемым компонентом театра?

Когда говорят, что четвертая стена есть необходимое условие театра, у меня возникает подозрение, что это некая догма. Где на небесах написано, что в театре должна быть четвертая стена? Как мы все знаем, Станиславский был не только теоретиком, но и практиком театра. Быть практиком театра означает, что все, что он делал, он делал для того сегодняшнего дня, для тех конкретных людей, которые приходили к нему в театр. И я уверен, что если бы он был среди нас сейчас и кто-нибудь ему сказал, что он придумал эту четвертую стену, – он бы ответил: вы что, с ума сошли?!

Но если вернуться к более серьезной сущности вопроса, есть как бы несколько конфликтующих между собой идей. Одна идея заключается в том, что для достижения жизнеподобности актеру, взаимодействующему с другими, нужно делать вид, будто он не замечает присутствия зрителя. Почему? Все это делается с единственной целью: чтобы добиться искренности игры, чтобы игра выглядела более правдоподобной. Но есть другая традиция, которая начинается с Мейерхольда и продолжается Брехтом, – ничто не создает более неправдоподобного впечатления о жизни, чем иллюзия. И если мы творим иллюзию, то это уже неправда, это не может быть правдоподобно, это лживо.

Я думаю, что и тот, и другой подход, так сказать, неизбежная реакция на свое время. Но если вы посмотрите внимательно, вы увидите, что актер способен создать взаимоотношение с четвертой стеной на сто процентов, что актер может эту четвертую стену выстроить на сто процентов за сотую долю секунды, точно так же он может в мгновение ока ее разрушить и установить совершенно другой тип взаимоотношений со зрителем.

Другими словами, иллюзию во всех ее проявлениях можно создавать и можно разрушать. И это можно делать постоянно. Вы можете заметить, что все, что написано Шекспиром, все это основано на приеме, когда постоянно и непрерывно меняются стили, меняются способы взаимоотношения со зрителем. В один момент, например, Гамлет разговаривает с матерью – и здесь, конечно, есть четвертая стена; в другой момент он говорит, обращаясь к зрителю, хотя как будто при этом он одинок. А в третий момент он обращается к зрителям, сознавая, что они есть, он обращается к ним как к свидетелям происходящего. И это не создает абсолютно никаких проблем. Эта возможность нарушать, ломать, изменять стала более естественной и более привычной в наше время благодаря телевидению и кино. Благодаря телевидению мы знаем, что у нас могут возникать реакции и отношения мгновенно, как только на экране появляется какой-то образ.

Кстати, сейчас вы можете переключаться с помощью дистанционного управления с одного канала на другой. На экране появляется лицо, может быть, это диктор, читающий новости, или идет фильм. В девяноста девяти случаях из ста вы можете мгновенно определить разницу: либо это какой-то реальный человек, либо это актер, играющий в кино. Это происходит мгновенно. Вы сразу узнаете, если это актер, вы сразу понимаете, вы чувствуете искусственность, вы чувствуете, что это человек, который создает собой иллюзию. И когда хороший актер играет перед камерой, если вы присутствуете на съемках фильма и имеете дело с хорошим актером, вы не заметите, что актер может в мгновение ока выйти из мира сцены, войти в сцену и тут же стать персонажем.

– Не кажется ли вам, что сейчас в современном театре недооценивается значение слова?

Это одна из центральных проблем. В течение последних пятнадцати лет мы занимаемся этой темой. С одной стороны, слово – может быть, самое значительное свершение, достигнутое человеческой цивилизацией. Но так же как мы поступили с другими ценностями цивилизации, мы сегодня поступили со словом: мы обесценили и разрушили его. Потому что с момента возникновения печати мы стали думать и понимать слово как нечто, несущее в себе идею. Как бы предполагая, что самое главное, что есть в слове, это, так сказать, концепция, которую оно выражает. Мы говорим: что вы имеете в виду? Нам нужно объяснение или определение. Мы забыли то, о чем человек знал на протяжении многих тысяч лет, что лежало в основе античной трагедии, – слово подобно айсбергу, и идея, концепция – в данном случае это то, что лежит на поверхности, это самая маленькая верхняя часть айсберга. Подлинная сила и энергия слова лежат не на поверхности, и они бесконечно больше того, что предъявлено. И это большее передается через звук, через вибрацию, которую производит произнесение слова.

Мы делали множество чисто исследовательских экспериментов, имеющих целью убрать вот эту верхнюю часть айсберга, интеллектуальную часть слова. И мы обнаружили, что бесконечно большее значение смысла может

быть передано через звучание слова. Мы играли спектакли на древнеперсидском языке, на древнегреческом. Актеры играли на разных африканских и других языках, и обнаружилось, что если прислушаться к тем вибрациям, которые производит слово, то создается впечатление во много раз более богатое, чем впечатление просто от слова. Один человек, сопровождавший генерала де Голля в поездке по Африке, рассказывал, что выступление де Голля перед африканцами произвело на них колоссальное впечатление благодаря страсти, которую генерал вкладывал в свою речь. Много тысяч африканцев поняли, что он хотел сказать, хотя ни один из них не понимал по-французски.

Сейчас мы разыгрываем довольно интересную пьесу, когда большая часть зрителей не понимает того, что говорит актер, и мы добиваемся всего не с помощью пластики, не с помощью движения, а в основном посредством слов и языка. Это попытка сознательного эксперимента, потому что мы могли бы, допустим, сделать синхронный перевод, но мы решили от этого отказаться. Впечатление возникает даже тогда, когда человек стоит неподвижно и просто говорит. На самом деле обмен происходит не на уровне интеллектуальном, не на уровне слов, но через что-то, что можно было бы назвать музыкой. Я думаю, что если вы приедете в страну, на языке которой вы не знаете ни одного слова, вы все равно мгновенно отличите хорошего актера от плохого. Когда мы ездили с нашими работами в Африку или в Иран, самое интересное было понять, как много может быть высказано и понято без слов. Если актер считает, что зрители его не понимают, и пытается играть с максимальной доходчивостью, он играет плохо. Но если он в своей игре перед иностранцами будет исходить из того, что зрители понимают не только его язык, но даже малейшие нюансы, малейшие оттенки интонаций, он не только играет лучше, но таинственным образом и зрители понимают его лучше.

Я обнаружил, что лучшие постановки Шекспира, лучшие спектакли Шекспира возникали в тех ситуациях, когда минимальное число зрителей понимало английский язык. Может быть, самая главная, самая интересная тайна, которую стоило бы разгадать: как мы слушаем? чем мы слушаем? как мы видим? чем мы видим? Потому что часто случается так: то, что мы слышим, и то, что мы видим, оказывается более отчетливым, понятным и более ярким, если мы не обременены интеллектуальными задачами, если мы свободны от слов. В нашей интернациональной труппе, когда актеры вынуждены были играть на языке, которого они не знают, просто заучивая текст, их игра зачастую бывала лучше, потому что они были свободны от интеллектуальной оценки того, что они говорят.

Во всем мире есть поколение актеров, молодых актеров, которые задают новые вопросы. И это правильно, потому что молодость, актерская молодость – как раз то время, когда нужно задавать вопросы. Но часто случается так, что, задавая новые вопросы, вы на самом деле задаете вопросы очень старые, так как прогресс человечества, как правило, состоит в том, что один слой мусора накладывается на другой. Раскрытие чего-то более тонкого в искусстве актера, то есть обнаружение этого нового, этого более тонкого, на самом деле – лишь восстановление того, что было всегда, но было погребено под кучами мусора, к которым можно причислить театральные традиции, стили, направления и т.д. И в то же время сказать, что все есть мусор, значит утратить возможность понять и познать, что в каждой кучке мусора можно обнаружить цветок.

Это работа, на которую можно потратить, по меньшей мере, всю свою жизнь. И в то же время это работа, которая выполняется каждый день, каждый

час, каждую секунду.

– Скажите, пожалуйста, какая экономическая модель театра обеспечивает максимальную независимость творчества и способствует, я не хочу сказать, прогрессивному развитию театра, но какому-то его развитию?

Деятели театра знают, что каждый театральный организм имеет свою жизнь и что наибольшую опасность для театра любого направления представляют попытки институализировать театр, превратить его в организацию. Театру необходима свобода. Это не значит, что театр процветает на основе анархии. Театр – это постоянное балансирование на грани между жесткой структурой и свободой, между дисциплиной и вдохновением, между порядком и беспорядком. И если какая-либо из этих сил становится более сильной, чем противоположная, то баланс нарушается. И явление, которое мы наблюдаем в очень многих театрах на Западе: театры развиваются до какого-то момента, до какого-то пика, когда они становятся прославленными и признанными, и в этот момент они превращаются в институты, в организации, и с этого момента начинается спад их творческой активности.

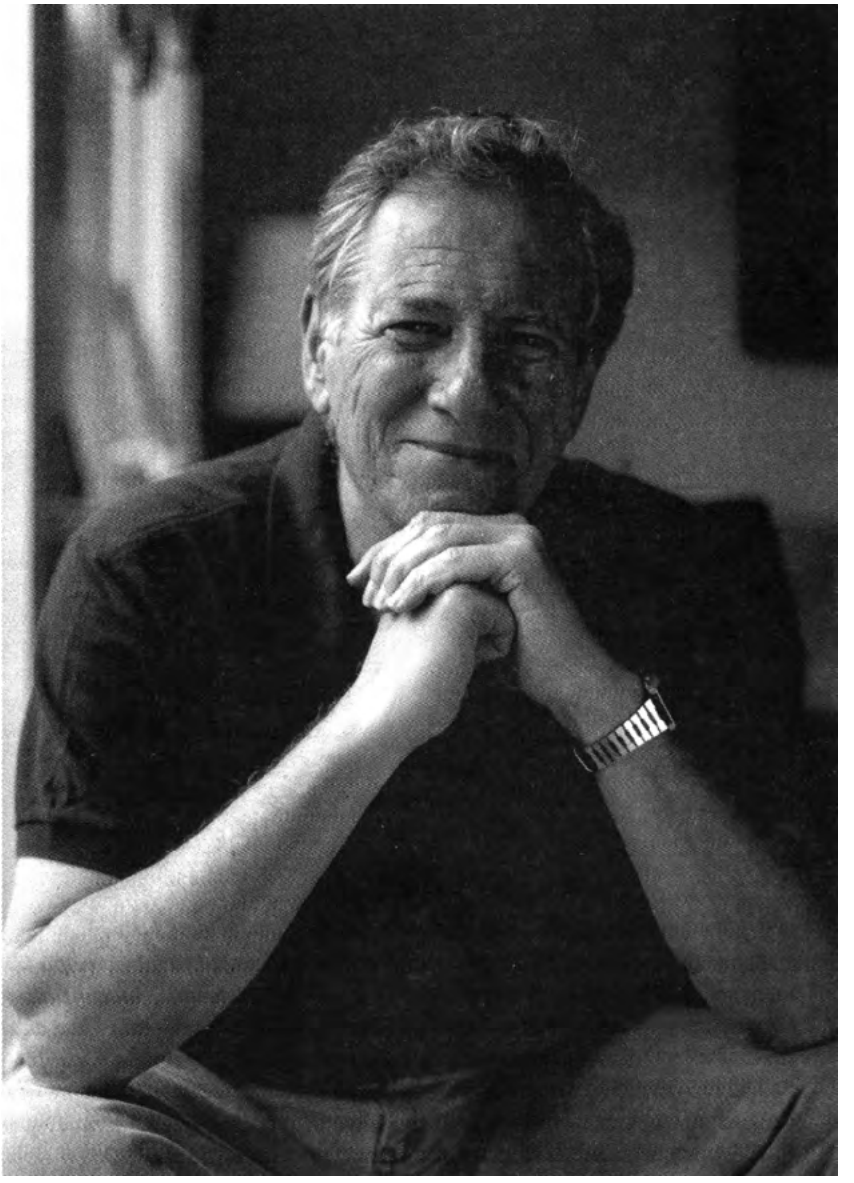
В театре необходимо стараться избегать искусственно привнесенных идей, структур, методик. Исследуя радость творчества, возникающую из различных форм импровизаций и поисков, можно дойти до такого момента, когда ясно увидишь, что и в театре тоже существует естественный порядок, естественная дисциплина. И только в этот момент у творчества появляется смысл.

– По некоторым вашим последним спектаклям мне кажется, что театр, или то, что мы привычно связываем со словом театр, на самом деле перестал занимать ваше воображение. Так ли это? И если это так, то что вы делаете сейчас в связи с потерей этого чувства театра, с утратой этого чувства театра?

С семидесятого года я обрел некую роскошь, которая стала для меня предметом личной необходимости. Эта роскошь заключается в том, что я работаю в основном с одними и теми же артистами, и вместе с ними мы прошли через очень много трудностей. И когда какие-то новые молодые люди присоединяются к нашей очень маленькой группе, им помогает весь накопленный группой опыт. Это значит, что нам очень легко понимать друг друга и у нас не возникает проблем. И поэтому я сейчас не вижу для себя причины, чтобы начать работать с какой-то новой труппой.

С течением лет я утратил интерес к театру как виду искусства, но к театру как к особой форме переживания, особому опыту, – пока не утратил.

Сокращенный вариант лекции, прочитанной в мае 1988 года во МХАТе им. Чехова перед театральной общественностью Москвы



РОБЕРТ БРУСТИН

Фото Билла Майлса

Роберт Брустин (р. 1927) – режиссер, актер, критик и театральный писатель. Профессор Гарвардского университета, театральный обозреватель журнала «Нью Рипаблик». В 1966 г. основал Йельский, а затем в 1976 г. Американский репертуарный театр в Кембридже. Среди его основных постановок «Отец» А.Стриндберга, «Шесть персонажей в поисках автора» Л.Пиранделло, мюзикл «Недотепа Первый» И.-Б.Зингера. Одна из последних режиссерских работ (1998) – постановка собственной пьесы «Никто не умирает в пятницу», посвященной личности Ли Страсберга. Роберт Брустин автор книг, связанных в основном с проблемами современного американского театра и драматургии, а также истории европейской драмы.

РОБЕРТ БРУСТИН

Идея художественного театра в Америке

– Каким образом критик, писатель, педагог становится режиссером? У нас в России эти профессии практически несовместимы...

Тут надо изменить порядок. Я пришел в критику после того, как стал заниматься актерством и режиссурой. В конце сороковых, когда я учился в школе, я хотел быть актером, но знаешь эту психологию: мальчик из еврейской семьи и актерство – две вещи несовместные. Родители этого не хотели. Я поступил в колледж и выбрал средневековую историю (вот достойное дело!), но проучился недель шесть и понял, что не хочу я этим заниматься. Подал снова на актерский, но поскольку я опоздал, то мне предложили заниматься режиссурой. В аспирантуре я писал докторскую диссертацию о елизаветинской драме и параллельно практиковал, занимался режиссурой и актерством. Да, это наш американский путь, так у нас занимаются театром, так понимают это занятие.

В конце пятидесятых я написал статью, которая тогда прогремела: об актерской школе, налаженной Ли Страсбергом, о той актерской технике, которую тогда представлял Марлон Брандо и множество его имитаторов. Речь шла об этой самой проклятой «аффективной памяти», о том, что мы в искусство должны пустить все наши глубоко личные вещи, наши отношения с отцами, матерями, женами, братьями. Никакой иной художественной логики не было. Не было реальных отношений с современной жизнью, все уходило в какое-то душевное подполье. Все это я сравнивал с актерской техникой «Групп-театра», который возник в тридцатые годы в Америке на волне великого увлечения Станиславским. Я хотел показать, как извращены были принципы «Групп-театра», как на место ясности, последовательности, легкости актерской игры пришло самокопание, самотерзание. Статья называлась «Рвать рубашку в клочья», она имела успех, мне стали заказывать статьи, так возникла эта линия жизни: критически-писательская. В конце концов я стал театральныым обозревателем «Нью Рипаблик». Я и до сих пор, спустя три десятилетия, верен этому журналу (за исключением тех лет, что возглавлял Йельскую драматическую школу).

– Как возникла идея Йельской драматической школы?

Я преподавал в Корнуэлском университете, в Колумбийском в Нью-Йорке, а в шестьдесят шестом году меня пригласили в Йель. Но в этом университете не было театра, а меня совсем не привлекала карьера театрального педагога без театра. Это какая-то извращенная форма педагогики. Может быть, в какой-то иной сфере это возможно, но в искусстве, где все основано на примере, немедленной пробе, учить актерскому или иному сценическому ремеслу вне театра – бессмыслица. Пришлось основать в Йеле репертуарный театр (тогда это движение только начиналось, репертуарные театры обживались в университетском лоне, что в конце концов изменило картину театральной Америки). Первые четыре года я там сам не ставил, формировал театр, а потом стал режиссировать. Расставшись с Йелем, я переместился в Гарвардский университет, и там был создан Американский репертуарный театр, который существует уже два десятилетия. Я ставил много спектаклей, написал довольно много пьес и инсценировок, в том числе и пьесу о Ли Страсберге...

– И как это восприняли? Я читал в «Нью-Йорк таймс» статью «Если презираешь парня полвека, сделай его героем пьесы». Это отвечало вашему замыслу?

Ничуть. Я не ненавижу своего героя и не люблю его. Я пишу о нем пьесу и пытаюсь проверить так называемый «метод» на истории жизни его создателя, его семьи и актерской школы, которую он сотворил. Там действует Мерилин Монро, за кадром, – она брала уроки у Ли. Тема тут совершенно иная: противоречие между методом, каким человек живет в жизни, и тем методом, которым он учит артистов. Некоторые члены семьи Страсберга сильно обиделись, хотели подавать на меня в суд: ну, мотивы тут обычные, хорошо известные в истории театра.

– Возвращаясь к моему вопросу – так как же можно сочетать эти дела: писать пьесы, ставить их и одновременно заниматься театральной критикой?

Не вижу никакой проблемы У вас как-то все расписано наперед и нет возможности пытать судьбу в разных направлениях. В Америке все иначе. Вы, скажем, сидите десятилетиями на одном месте и гордитесь этим. У нас если человек сидит на одном месте больше трех лет, им овладевает беспокойство: что, ты больше никому не нужен?! Вся Америка на колесах, все куда-то двигаются. И особенно люди театра.

– Что такое репертуарный театр, сколько актеров обычно в таком театре и в чем его особенность?

Конечно, наши репертуарные театры отличаются от того, что вы или англичане, немцы вкладываете в это понятие. У нас гораздо меньше актеров на постоянной работе. Если в театре служат постоянно восемь или десять человек, это считается очень, очень много. Но зато они работают с большей интенсивностью. Что касается самой идеи репертуарного театра, то еще раз хочу сказать, что я основал Йельский театр по самой простой причине – нельзя воспитывать актеров без какого-то образца, без практического примера того, какой театр нам нужен. Ведь актер обучается не вообще театру, но театру, который существует в этой стране, и не вообще в этой стране, а «здесь и сейчас». В середине шестидесятых «здесь и сейчас» составляли две доминирующих системы – Бродвей и Голливуд. Они и сейчас доминируют, но рядом с

ними, в оппозиции к ним стал формироваться американский репертуарный театр, с другими, я бы сказал, ценностными ориентирами, с другим зрителем, с иным пониманием театра. У меня не было никакого желания готовить актеров для коммерческой системы. Понятие «некоммерческого» искусства в нашей стране требует смены театрального мировоззрения, вот почему была необходима университетская система, в которой только и мог осуществить себя «некоммерческий театр».

– Но ведь Бродвей тех лет не был современным Бродвеем... Индустрия театральная в том виде, как она существует в конце века, еще не работала...

Тот Бродвей был еще обращен к более широкой интеллигентной публике, там шли серьезные авторы, играли Теннесси Уильямса или Артура Миллера (и десятки их имитаторов типа Роберта Андерсона). Но великие авторы оттуда уже уходили. Уходили О'Нил, Брехт, Пиранделло, Стриндберг, Ибсен. Коммерческий театр по своей природе базируется на том, чтобы «делать деньги». Это определяет все – пьеса на несколько персонажей, одна декорация, наличие «звезды», на которую повалит публика. Способ игры этой «звезды» со специально поставленным появлением на сцене и уходом с нее. Все то, что у вас уничтожал безжалостно Станиславский, да не успел это сделать. Надо было выработать иную систему. И надо было создать театр, где наши студенты могли бы работать после окончания драматической школы. Потому что если школа основана на одних принципах, а реальный театр существует по иным законам, то это все равно разрушит школу. То есть репертуарный театр явился продолжением, логическим завершением новой школы.

Тогда хотелось создать идеальный театр для тех, кто начинал свою жизнь в искусстве. Под словом «идеальный» я имею в виду не качество спектаклей (тут мы ничего планировать не можем), но именно то, что называется служением определенной театральной идее. В стране, делающей деньги, это трудно.

– Почему идея «художественного театра» не прививается на американской земле?

Дело в том, что «Групп-театр» – вариант идеи художественного театра в Америке – быстро закончился. Они не состоялись, потому что хотели вести дело художественного театра в форме коммерческого театра. Они обосновались на Бродвее, хотели ставить более серьезные пьесы и вести дело на ином уровне, но они не успели создать достаточно мощной «группы поддержки», которая держит театр на плаву, – сочувствующие критики, зрители, спонсоры и т.д. Они были обречены. Харольд Клермен рассказал об этом в своей книге «Пылающие годы». Особенно трудно сделать художественный театр в Нью-Йорке, в городе чистого капитализма. Поэтому я уехал в Нью-Хейвен, в Йельский университет, где можно было не только пригласить талантливых актеров и режиссеров на спектакль, но и дать им возможность преподавать в школе и так зарабатывать деньги. Потому что одним театром, без преподавания, прожить у нас нельзя.

– Каков жизненный срок репертуарного театра в США?

Этот срок определяется внешними и внутренними обстоятельствами. Репертуарный театр работает до тех пор, пока президент университета, его общественность видят в этом смысл, поддерживают театр, потом приходит какой-нибудь ученый болван или академики, которые начинают раздражать-

ся. Они полагают, что они выше искусства, важнее искусства, а у них отбирают время, деньги, аудитории. Тогда в середине шестидесятых – это было время, когда мощнейшие частные фонды помогали театру, – был создан национальный совет по искусству. Ну, вы не думайте, что поддержка университета огромна. В Гарварде, например, в смысле финансовом нас поддерживают символически. Надо самим добывать деньги, завоевывать авторитет в городе, в штате, в стране.

– Как повлияли репертуарные театры за несколько десятилетий на американский театр?

Ну, прежде всего такие школы, как Йельская, дали американскому театру множество превосходных актеров, не только мою ученицу Мерил Стрип, которую обычно у вас вспоминают, но десятки тех, кого в Америке называют звездами. Затем, из таких школ, из той же Йельской, вышли все сколько-нибудь значительные сценографы. Из этой школы вышли люди, которые потом основали свои собственные театры, то есть стали распространять наши идеи по стране. Отсюда, наконец, вышло множество театральных менеджеров – приверженцев идеи некоммерческого театра. Короче говоря, у нас не случайно выпускников Йеля называют «йельской мафией». В хорошем смысле, без такой мафии невозможен театр. Вот у вас, наверное, есть «мафия» школы Художественного театра, да? Само понимание театрального искусства как серьезного дела сформировалось здесь, в лоне таких школ и таких репертуарных театров. Теперь это огромное движение, охватывающее всю страну.

– Принципы создания спектакля... Сколько времени спектакль репетируется? Ежи Гротовский издевается над этим: «Нельзя объявлять себя приверженцем Станиславского и отпускать пять недель на репетиции».

У нас есть шесть недель. И очень часто этого хватает. Вы должны понять, что это шесть недель, когда актеры репетируют весь день, не играют спектаклей вечером, полностью сосредоточены только на этой работе. А сколько времени понадобилось МХТ, чтобы поставить «Чайку»? И потом, ряд постановок (если они удачны) мы возобновляем и тогда опять репетируем (как «Король-олень» или «Шесть персонажей в поисках автора»). Американская психология иная. Если американцу дать десять месяцев, он восемь будет отдыхать или заниматься чем-то другим, а поставит спектакль в те же шесть недель. И потом все работают по-разному – Роберту Уилсону (он у нас много ставил) надо пять недель на технические, световые репетиции, и неделю на то, чтобы все сделать с актерами... Тут никакого общего правила.

– Это касается как-то и школы?

В определенном смысле. Знаете, когда я пригласил в Йель Стеллу Адлер, она поначалу исповедовала такую идею воспитания актера: первые три года в школе студенты не должны играть, чтобы «не вывихнуть» неокрепший организм. Она считала, что это прямо от Станиславского ею получено. Это же ненормальность какая-то!

– Если нет денег на «звезд», то каков выбор актеров?

Многие крупные актеры приходят не для денег (не говорю даже о Мерил Стрип или Поле Ньюмане, которые страдают боязнью сцены). Они мне звонят – те, кто ушли в Голливуд, сделали там состояние, – они все равно звонят и просят: «Спаси меня». Я им предлагаю: приходи, проведи с нами сезон. У нас в постоянной актерской работе человек десять, ряд актеров, таких, как

Джероми Гайт или Алвин Эпстайн, – они работают со мной десятилетия. Но если считать тех, кто учился у нас и с кем мы в постоянном контакте, – это большая семья актеров: тридцать – пятьдесят человек. Тут они не зарабатывают больших денег, но радость творчества, видимо, притягивает, они приходят на время в театр, а потом возвращаются в Голливуд зарабатывать деньги.

– Джон Фридман, американский журналист, заметил об американских актерах: насколько они хороши и естественны на экране, настолько они скованны на сцене. Вы с этим согласны?

Тут есть свой резон. Речь идет о технике театрального актера, которая, в сущности, совершенно иная, чем техника актера телевизионного или техника актера кино. Искусство камеры основано на смене планов, актер вырабатывает микротехнику, которая редко нужна ему на большой сцене театра. На сцене ты должен иметь голос, тренированное тело, энергию, чтобы заразить ими большой зал. Это совершенно иное искусство. Тут и «крупный план» свой и способ воздействия на партнера или на публику – совершенно иной. Поэтому по всей моей жизни я не мог примириться с тем, что делал Ли Страсберг. Он ведь попытался применить театральную технику Станиславского для воспитания кино и телеактера, он использовал эту мощную технику в иных целях и с иными задачами. «Аффективная память» хороша для актеров, стоящих перед камерой. Камера не нуждается в характерном артисте. Но короля Лира ты не сыграешь на технике «аффективной памяти», не выжмешь из своей памяти аффективной короля Лира. Этого короля может породить только твое воображение. В этом смысле Ли Страсберг соблазнил актера легкостью пути и обманчивостью результата.

– А вы работали с Страсбергом?

Я его в жизни даже не встречал. Когда я начинал, актеры «метода» были везде, это было господствующее течение, поветрие. И тогда я понял, что это метод, который, как бы это сказать, служит злу, будит в актере, извлекает из него опасные эмоции. Это что-то вроде искусственного заикания, претендующего на исповедь. Заикающаяся исповедь, чтоб поверили в искренность.

– А что Стелла Адлер, вечный оппонент Ли?

Стелла была гораздо шире, с ней я работал в Йельской школе. Она верила в воображение, не считала, что всегда надо «идти от себя». Всю жизнь рассказывала, как она провела пару недель во Франции со Станиславским. Она и Ли были врагами, они вместе начинали, все из «Групп-театра», а потом стали мифологическими героями. И врагами.

– Такое ощущение, что этот «Групп-театр» тридцатых годов стал для американского театра «потерянным раем»...

Мы живем в самой капиталистической стране мира, идея же «Групп-театра» – довольно социалистическая по своей природе. Идея театра, который существует для того, чтобы его актеры совершенствовались, его зрители совершенствовались во всех смыслах этого глубокого понятия. Такой подход в корне противостоит идее театра, который приносит прибыль (что и есть чисто капиталистический подход к театру). Вот поэтому так трудно рождаются художественные театры, вот поэтому провалился «Групп-театр», вот поэтому они стали мифологическими героями. Тоскуют по тому театру, который нельзя осуществить.

– А что нужно для осуществления этой идеи? Ведь в Америке столько денег, столько фондов поддержки?

Это все довольно сложное дело. Фонды, филантропические группы – все имеют разные цели. Одни поддерживают свои этнические образования, другие ориентированы в основном на социальные программы и хотят поддерживать искусство, явно ориентированное на эти же цели. Поддерживать театр, где актеры самосовершенствуются? Театр, который существует в большой степени для самого себя, а потом уже для зрителя, который аккумулирует духовную энергию, а потом уже ее «распространяет» – найти помощь для такого театра очень трудно. Потом поймите, Америка не случайно именуется «мелтингпот», то есть котлом, в котором сплавляются и перемешиваются разные культуры, религии, традиции. Скажем, заниматься поиском денег для театра в новой Англии (где находится наш Американский репертуарный театр) очень трудно. Тут господствуют пуритане и культура, идущая из глубины веков. Эта культура, как известно, изначально театр не жаловала, в далекие времена даже запрещала это искусство как греховное. Где-то в генах это еще сидит. Дать деньги на симфонический оркестр, на оперу, на все, что так или иначе связано с музыкой, – это пожалуйста, а театр...

Очень часто, когда какой-то фонд дает грант, – он дает его не для того, чтобы театр сделал ту работу, которую он, театр, считает существенной. Фонд социально ориентирован, и он дает грант для того, чтобы театр сделал ту работу, которую этот фонд считает важной. Для той группы, которую он представляет: для латиноамериканцев, или черных американцев, женщин, евреев или китайцев, или сексуальных, или иных меньшинств. Все это приходится учитывать. Это не просто помощь театру, но это и навязывание своих идей, своей программы театру или иным культурным институтам. Скажем, еврейские общины, банкиры очень помогают, но, когда вы объявляете в репертуаре «Венецианского купца», некоторые из них задумаются: а надо ли такому театру помогать.

– Стала широко известной ваша публичная полемика с Огустом Уилсоном, известным черным писателем и драматургом. В чем тут несогласие?

Основное несогласие с его декларацией – черные актеры не должны появляться в пьесах, написанных белыми. Он полагает, что только черные могут понять душу черных, что черному актеру нельзя появляться в спектакле, созданном его историческим притеснителем, и т.д. Тут происходит политизация театра в худшем смысле этого слова. Происходит страшное смешение понятий – борьба за этническую, расовую, национальную самобытность превращается в нечто противоположное. В то, что в конце концов убивает всякую самобытность, особенно в Америке, которая, как уже сказано, живет по законам этого самого «культурного котла», плавящего и переплавляющего каждого из нас.

– Это нам знакомо.

И потом я не приемлю этого свойственного нашим либералам «чувства вины». Это очень влиятельная точка зрения. Мы, мол, виновны за рабство, за то, что было сто пятьдесят лет назад. Эта либеральная идея, мне кажется, противоречит тому, что надо делать сейчас. Если ты считаешь всех живущих в Америке равными, они должны восприниматься как равные. Азиаты, сексуальные меньшинства, черные, белые – нельзя культивировать бесконечно чувство вины. Нельзя унижать людей вторично этим самым бесконечным напоминанием о вине. Я не знаю, не чувствую этой вины за собой. Я не понимаю,

что это такое: белый актер не может понять душу черного или черный не может понять душу белого. На сцене бывает так, что родителей играют черные, а детей – белые актеры, и публика через пять минут привыкает к этой условности искусства. При всей соблазнительности националистических идей, они чаще всего тупиковые. Это закрывает тем же черным актерам и режиссерам огромные возможности.

– А что по поводу феминистского театра?

Я не знаю, что это такое. Появилось несколько прекрасных женщин-драматургов, но это не феминистская литература, это просто хорошая литература. Если это чисто феминистская литература, как и любая иная спецлитература, она не открывает серьезных вещей. Еще раз повторю, для меня лучшие женщины-драматурги – это те, кто пишет не по заказу «группы», но по заказу своего свободного воображения.

– А что такое американская драма сейчас?

Видишь ли, все теперь понимают в конце двадцатого века, что такое серьезная драма. После Чехова, Пиранделло, О'Нила, Уильямса это не надо объяснять. Серьезная драма занимается условиями человеческого существования, человеческими мечтами, мы жаждем от нее новой метафизики, новых ответов на вечные вопросы...

– И кто-то отвечает таким критериям?

Безусловно. Дэвид Мэммет отвечает, и Сэм Шеппард отвечает. Это превосходные авторы, то, что можно назвать современной классикой. Тони Кушнер, самый политический – сын коммунистов, красных пеленок. Его «Славяне» – поразительная пьеса о России после коммунизма, очень смешно и трогательно. У вас это поставили?

– Нет.

Почему?

– Трудно сказать.

Артур Миллер начал второй круг, вышел на второй круг. В свои восемьдесят он начал заново. Он сохранил чувство юмора (без этого драматург погибает), он по-прежнему всадник, наездник, а не просто монумент своей собственной важности.

– Потенция политического театра?

Не вижу тут особых потенций. Политический театр в нынешней Америке – это театр, отвечающей проблеме сращивания и взаимовлияния культур, тот же самый «мелтингпот». И потом надо понять, что традиционные виды политического театра плохо работают в новой исторической ситуации. У нас за последние десятилетия резко увеличился средний класс, живущий так называемой комфортной жизнью. Миллионы людей (в том числе и афроамериканцев) имеют все, что называется комфортной жизнью, один или два дома, одну или две машины, возможность отдыхать там, где они хотят, воспитывать детей в университетах и т.д. Это не отменяет того факта, что уйма бездомных и нищих, но просто ставит театр и тех, кто ходит в театр (а в театр ходит именно средний класс), в новые обстоятельства. Надо учитывать эту комфортную психику нового зрителя, надо приучать его видеть иную жизнь и проблемы других людей, надо будить его совесть. Вечная вещь, но без этого театр просто выродится в пустую забаву этого комфортного среднего класса.

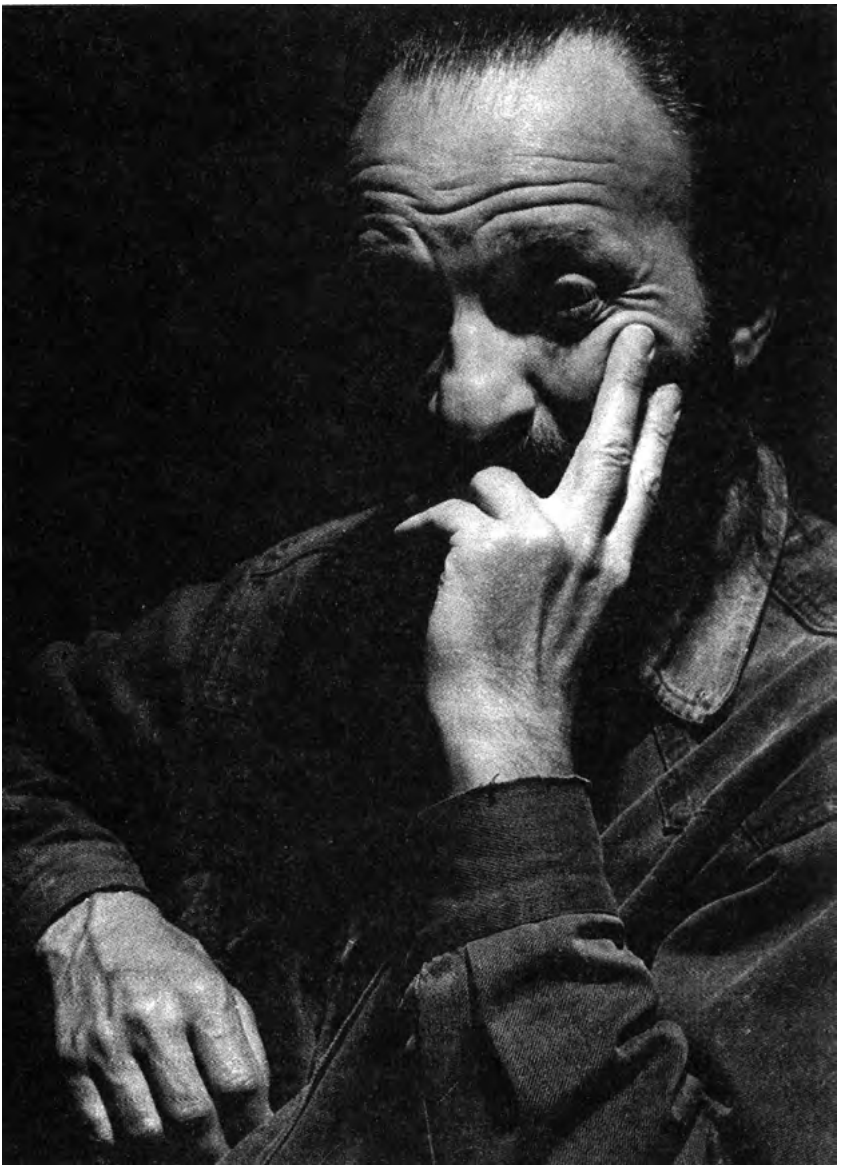
– А что по поводу американской критики, ее стандартов? У нас лучшие ученые и критики – одни и те же люди.

У нас это было в шестидесятые годы, была генерация превосходных писателей, которые занимались и театральной критикой (ну, скажем, Сьюзан Зонтаг). Потом они постепенно отошли от театральной критики, то есть основные интеллектуальные силы американских университетов и критические силы журналов и газет – это совершенно разные люди. Критика, в том числе критика ведущих газет, таких как «Нью-Йорк таймс» – эта критика стала гидом для покупателя. Критика и критики вписались в структуру общества потребления. Билеты в театр очень дороги, кто-то должен стать ежедневным экспертом и советовать человеку, стоит ли ему сделать «театральную покупку». Сами посудите: два билета – это сто пятьдесят–двести долларов, ужин в ресторане после спектакля, бебиситер, парковка – это серьезное финансовое мероприятие. Многие газеты и журналы прекратили давать театральные колонки – это серьезный симптом. Даже мой журнал стал давать театральное обозрение раз в месяц, а не раз в неделю. Когда я уйду, они не будут искать замены. Кроме «Нью-Йорк таймс» никто не влияет на успех театра. Произошла монополизация критического влияния. В шестидесятые, когда мы начинали, все жаловались на Бродвей, боролись против коммерциализации театра, а когда все это произошло, критики умерли вместе с тем Бродвеем и его славой. Они не стали поддерживать или серьезно размышлять о том театре, который противостоял Бродвею. Я имею в виду лучшие наши перья, критиков-мыслителей. Театр им стал неинтересен.

– Но все же некоммерческий театр Америки живет довольно интенсивно, у вас есть система абонементов, все расписано на год.

Да, но и эта система несовершенная очень. Мы боимся строить жизнь только на подписчиках. Каждую неделю устраиваем спектакль для всех желающих, когда люди платят столько, сколько могут. Премьерная публика, когда в зале только «подписчики», – это тяжелое испытание, казнь египетская. Я ненавижу день премьеры.

Беседовал Анатолий Смелянский 13 июля 1998 года



АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ

Фото В.Баженова

Анатолий Васильев (р. 1942) – режиссер. В 1968 г. поступил на режиссерский факультет ГИТИСа (курс М.Кнебель и А.Попова). Поставил: в МХАТ «Соло для часов с боем» О.Заградника (1973, совместно с О.Ефремовым); в Театре им. Станиславского «Первый вариант «Вассы Железновой» М.Горького (1978) и «Взрослая дочь молодого человека» В.Славкина (1979); в Театре на Таганке «Серсо» В.Славкина (1985). В 1987 г. открывает театр «Школа драматического искусства» («Шесть персонажей в поисках автора» и «Сегодня мы импровизируем» Л.Пиранделло, «Амфитрион» Мольера, «Плач Иеремии» композитора В.Мартынова, «Дон Жуан или «Каменный гость» и другие стихи» А.Пушкин и др.). За рубежом поставлены спектакли: «Маскарад» М.Лермонтова (1992, Комеди Франсез), «Дядюшкин сон» Ф.Достоевского (1994, Художественный театр в Будапеште); «Пиковая дама» П.Чайковского (1996, Немецкий Национальный театр в Веймаре); «Без вины виноватые» А.Островского (1998, Театр им. Э.Сиглигети г. Солнок, Венгрия).

АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ

О физическом действии и других секретах

Физические действия – тема, которой я не занимался!

Единственным специалистом в этом, предложенном еще К.С.Станиславским методе, я считаю Е.Гротовского. Что я скажу – просто наблюдения, не специальность. Объясню, почему не занимался: потому что этим занимался Художественный театр в советский период и конкретно его художественный руководитель (в советский период) М.Кедров. У этой «физической» методы на родине ее открытия, в Советском Союзе, плохое прошлое, она физически скомпрометирована самим Михаилом Кедровым и репертуарной практикой Художественного театра в 50-х годах. Я не репетировал методом физических действий. И от педагогов никогда не получал практику этого метода. И никто из наших режиссеров этот метод вообще не пропагандировал, разве что критиковал. В Париже, от американцев я впервые услышал серьезную пропаганду на большом конгрессе, посвященном терминологии Станиславского, или симпозиуме: «Le siècle Stanislavski». Это было, наверное, лет десять назад. Большой американский оптимист с пожилым энтузиазмом рассказывал о методе физических действий Станиславского, или о методе задач, – ему было все равно, будто его племянник, даже рожден самим К.С.Станиславским. Ничего, что американец не знает русского языка, не знает русской литературы, ничего, что не знает, из каких совокупительных причин возникла эстетика Художественного театра! Я с юмором и раздражением отслушал этого иностранного педагога, сказал, что мне воспоминания о двух часах любви на лавочке в Булонском лесу не нравятся, и о последовавшем зачатии знаменитого на весь континент «театра задач» – тоже; кто-то из зала по-французски отрезал: вообще, вы должны быть благодарны американцам, что они для вас сохранили систему Станиславского! Кто хочет узнать что-то серьезное о методе, предложенном в конце жизни режиссером Станиславским, должен очень хорошо изучить Е.Гротовского, или слушать его и бесе-

довать с ним, для меня – единственный специалист. И никогда не беседовать с американцами, они про «физические действия» не знают. Еще есть книга В.Топоркова на русском языке, конечно, высказывания Кедрова – тема исключительная!

Итак, мои наблюдения. Назовем: прямая связь и обратная связь. Предположим, у вас есть какое-то желание, и оно вызывает у вас физическое действие. Например, я желаю Мишель и хочу ее погладить (физическое действие), потому что я ее желаю. Это связь прямая. От чувства – к физическому действию. Когда я пришел в театр, то театр изучали в этой прямой связи (от факта к действию), и этому исследованию посвящена методика этюда, которая тоже предложена Станиславским и разработана М.О.Кнебель как метод действенного анализа.

Предположим, теперь объектом для нашего общения сама Мишель не будет, вопрос: можно ли, например, «погладить» партнера, не его физическое тело, но его намерения, чувства, его ко мне поведение, можно ли «гладить» как бы на расстоянии? Что это теперь – действие? Или задача для какого-то действия? Я бы сказал, что задача. Вот отличие. Под задачей скрывается действие. Или – такое поведение более «психофизическое», чем предыдущее, так как я «глажу» психически партнера, на расстоянии, представляя свое намерение физически. Так мы делали в этюдах! Так физическая задача функционирует как обратная связь, обращаясь верным психофизическим самочувствием и провоцируя какие-то действия, не иллюстративные к самой задаче.

Продолжим более радикально. Обратная связь. Я «не желаю» Мишель, но я ее глажу (физическое действие), обратной связью у меня возникает импульс желания. Сущность методики физических действий: если подробно разработана кантилена физических действий, то за счет обратной связи она, эта кантилена, провоцирует кантилену чувств. Все!

И не все. Мир устроен из видимого и невидимого, из материального и нематериального, из ирреального и реального. Физический жест в реальном и в метафизическом пространствах не один и тот же. Если физический жест помещен в реальное пространство, он обратной связью откликается в человеке тем, что реально, то есть реальные чувственные реакции, которые мы можем воспринимать как жизнь души. Например, влюбленность. Поместим жест, физический жест (как знак физического действия), в метафизическое пространство. Теперь он не существует сам по себе, как конкретный жест, он перестает иметь свою реальность и конкретность. Он теряет конкретность реального. Он становится ритуальным. Значит, что через этот физический жест действием обратной связи действующий непосредственно соединяется с мета-пространством. То есть на самом деле: физический жест (также вербальный жест) имеет постоянную жизнь только в пространстве метафизическом.

В православном богослужении в чине Литургии есть эпизод малого входа с Евангелием, и вся ритуальная служба имеет все время соприкосновение с физическими телами: чаша (или потир), или просфора, лжица (ложечка для причащения: знаменует клещи, которыми Серафим взял раскаленный уголь и коснулся уст пророка Исаии, что означало его очищение, а также знаменует трость с губкой, напитав которую уксусом, воины подносили к устам Спасителя, висевшего на Кресте). Символика малого входа, когда из северных врат алтаря выходят свещеносец с зажженной свечой на подсвечнике, диакон со Святым Евангелием в обеих руках и священник, наглядно изъясняется Н.В.Гоголем в его «Размышлениях о Божественной Литургии».

В этом месте я должен остановить лекцию и (спустя два года) дважды процитировать:

1. Физический жест. «Собрание молящихся взирает на Евангелие, несомое в руках смиренных служителей Церкви, как бы на Самого Спасителя, исходящего в первый раз на дело Божественной проповеди: исходит Он тесной северной дверью как бы неузнанный, на середину храма, дабы, показавшись всем, возвратиться в святилище царственными вратами».

2. Вербальный жест. «В еврейском слове «Аллилуйя!» выражается: Господь идет, хвалите Господа; но так как, по существу священноязыка в слове «идет» сокрыто и настоящее и будущее, то есть: идет пришедший и вновь грядущий, то знаменуя вечное хождение Божие, это слово «Аллилуйя!» сопутствует всякий раз тем священнодействиям, когда Сам Господь исходит к народу в образе Евангелия или Даров Святых».

Вот, я беру со стола книгу, том Достоевского, двумя руками, левой и правой рукой, протягиваю его, поднимаю, я вхожу: что это? том Достоевского, или роман Толстого, или Святое Евангелие, в каком пространстве пребываю я сам, что обозначает мой физический жест! Если он способен на обратную связь – этот жест, в его самом сильном воздействии, может спровоцировать жизнь моих чувств, скажу, что души: обратной связью в моей реальности начинают жить персонажи этих романов. Однако, малый вход с Евангелием – не большой выход с романом Л.Толстого в театральных декорациях «Воскресения». Физическое действие малого входа с Книгой и вся мизансцена непосредственно соединяют участников ритуала Евхаристии с жизнью сакрального пространства, и в священном случае Евангелия означает – с жизнью Господа.

Совершенно другое, это другой отклик!

Поэтому Художественный театр, который в конце концов изучал физическое действие в конкретном реалистическом пространстве, должен был – справедливее сказать так: эта метода должна была привести к аннигиляции сущностей и к уничтожению самого действия. Это не может жить! Полно и долго жить.

Что предполагает ритуал? Абсолютно точное физическое присутствие. То есть присутствие физического жеста в пространстве макрокосмоса, с точностью до, я не знаю, космического миллиметра. В микрокосмосе. И больше ничего. И это тренируется. Всю жизнь. Всю монашескую жизнь. Вот когда этот физический жест, абсолютно точный, вживлен в жизнь Бога, присутствующий делается сопричастным к Его Непостижимости. Так поступают китайские монахи в Шаолине, или греческие монахи на Святом Афоне: когда физический жест слова действует в звуке, ведь они всякий день обучают себя точности древневизантийского распева.

Вот все, что я могу сказать.

«Пиковая дама»

– Вы говорите, что неспециалист, что наблюдатель этих процессов. Но, например, во вчерашней демонстрации «Пиковой дамы» – язык пластики (физический) солистов оперы, ведь часть вашей работы?

– Да. Конечно, для оперного певца практика физических действий необходима.

– Но бывает редко.

– Ну это уж не от нас зависит.

– Эти простые ключи, необходимость «простого ключа» в работе и в опыте, вы ли это предлагаете, или актер?

– В случае оперы предлагаю я.

– Меня интересует работа в драматическом театре, хотя я привела пример с оперой.

– Я знаю, что вы не работаете в физических действиях, однако, можете ли вы воспользоваться методикой, когда актер в тупике, чтобы разблокировать?

– Можете ли вы рассказать нам, как изобретается этот язык действий, этот словарь?

Весна. Летний сад. Кормилицы сидят на скамейках, гувернантки расхаживают. Дети играют в мяч. Входят два офицера. Один «продулся страшно» в карточной игре; другой «с восьми и до восьми прикован» к игральному столу, подобно Германну, их странному приятелю; болтают о нем.

Это надо сделать, тогда предлагаю: возьмите игральные кости, кожаный футляр, трясите кости и бросайте их друг в друга. И идите. У этой вступительной истории есть: 1) вокальное содержание, то есть сам вокал, последовательность вокала; 2) последовательность сюжета – другой слой; 3) и есть последовательность структурная – это третий слой, более глубокий, в нем открыта философия постановки; 4) и есть последовательность мизансцен: иллюзия прогулки по саду; 5) и последовательность физических действий, или жестов, которые тоже входят в мизансцену: игроки должны идти и бросать друг другу кости. И это бросание костей делает их свободными, освобождает все другие слои для своего параллельного хода. Они начинают функционировать. Физические жесты, эти простые физические занятия, как бы оккупируют (физические) центры внимания, все другие центры освобождая.

В драматическом театре я не работаю в практике физических действий, но в прямых связях: от чувства – к мизансцене (теперь я вообще не работаю в мизансценах!). Как бы чувство конструируется через импульсы действий. Актер выполняет действия психические и пытается их выразить через физические действия. Он пытается каждое психическое действие закончить физическим поступком (практика этюда). Таким образом, актер одновременно нарабатывает кантилену психических действий и кантилену физических поступков. Можно и так, изучать кантилену психических действий и не переводить в физический контакт.

Но на самом деле я, тот, который сидит перед вами, и тот, что был семь лет назад, два непохожих человека. Конечно прежде, разрабатывая последовательность психических действий, я всегда сталкивался с необходимостью дать мизансцену. Тогда вся методика репетиций состояла из двух противоположных работ: вначале исследовалась только последовательность психических действий (что невидимо). Мы работали только с «невидимым», конструировали, давали этому протяженность, динамику. Когда я понимал, что рефлексы сделаны, переходил на сцену, где исследовал только последовательность физических действий, я делал мизансцену. Иначе сказать: большую пластику, то есть саму мизансцену, и мелкую пластику – физическое действие. Мелкое, малое и большое. И почти не занимался психическими действиями. Сам актер, в момент, когда перед ним стояла необходимость одно с другим соединить, это делал. Таким образом в сосуд из физических действий помещались прежде найденные действия психические, или рефлексы действий психических.

Я назвал правила двух методик двумя математическими формулами:

дифференцирования (анализа и разделения) и интегрирования (связывания обручем разделенных на части фрагментов внутреннего).

«Первый вариант «Вассы Железновой»

– Мне не очень ясно.

– Психическое действие от физического отличается? Да или нет?

– Думаю, да.

– А чем оно отличается?

– Я сейчас отвечу.

– Одно видно, другое нет. А вы как хотели сказать? Чем отличается, как вы думаете?

– Одно конкретно, другое – абстрактно.

– Разная экзистенция.

– Можно ли их разделить?

– Каждое существует самостоятельно.

Конечно, я сталкивался с необходимостью наиболее сложные психические ходы решать через серию физических действий.

Пример. Сын Павел преследует свою мать Вассу. Сын – горбун, и хочет ей отомстить за то, что она сделала его горбуном. Он всегда охотится за ней, калека, он ищет любви, мать ему нужна. Он любит свою мать и он охотится за ней. Он охотится за ней как за женщиной, и он охотится за ней как за своим врагом. Это надо выразить в мизансцене и в действии через большую и малую пластику. Как я делал. На последнем плане, в каморке за письменным столом, сидела мать, она работала. С первого плана, от обеденного стола, отходил Павел, сын, и медленно шел в глубину сцены к матери, по дороге расстегивая пояс. Это – физическое действие. Вот в этот момент через этот ремень проходит психический импульс мести. Дальше он делал так (складывает ремень пополам), он подкрадывался к столу со спины и накидывал ремень на шею матери. Но сын – не убийца, мать под ремнем сопротивлялась, Павел шутил, но это злая шутка. Он выбрасывал ремень. Через физический жест – выбрасывание – что переживается: я освобождаюсь от мести, мне легче. Мать начинает бежать за горбуном-сыном, она бежит (на первый план), но я знаю, спиной знаю, что должен ей отомстить. Я, Павел, бегу от матери и по дороге у обеденного стола вижу венский стул. Я его беру, стул моего умирающего родителя. Через этот стул проходит новый импульс мести. Я разворачиваюсь, догоняю мать и припираю ее к стене отцовским стулом. Васса оказывается между кривых ножек стула. Мать вскрикивает – я могу ее убить. Мизансцена фиксируется. Пауза. Павел смотрит на мать. Он достаточно ее напугал. Она должна прочувствовать, что могу ее убить, потому что слишком ее люблю. Убираю стул, ставлю его, сцена окончена.

Но для того, чтобы такое сделать, надо сначала разработать последовательность психических действий. То есть разработать все прямые связи. А потом – спровоцировать сильную жизнь прямых связей обратными. Через эти мизансцены и физические жесты, о которых я вам рассказал. Если же я начну работать только в физических действиях, они будут, конечно, меня наполнять чувством, но само чувство не сможет иметь необходимой глубины: темы и философии. Этот физический жест наполнит меня и физическим чувством вне философии (внешним без внутреннего). Тот предел, на котором остановился Художественный театр в советский период! Этого недостаточно – по-

гладить и почувствовать любовь. Надо, чтобы прошедший обратно импульс упал в колодец, где чувство от физического жеста омывается инобытийным содержанием.

Язычество наполнено физическими жестами, а христианство имеет минимум физических жестов. Более высокий уровень религии: движение по вертикали освобождает нас от лишнего, с нас спадают жесты. У нас уже нет необходимости пользоваться этими физическими жестами, мы поднимаемся по этой вертикальной лестнице. Если вы попадаете в страны европейской цивилизации, то вы можете сделать театральный рассказ с минимумом жестов. Но если вы с этим же театральным рассказом приехали в страну варварской цивилизации, вас никто не поймет. Никогда. Потому что «дикой» цивилизации необходимо большое количество физических жестов. Не значит, что это плохо или хорошо, языческое – родовое! я не в этом смысле говорю.

Поэтому, чистый спектакль с минимумом мизансцен и с минимумом физических действий может говорить о двух качествах: или беспомощности того, кто это делает, или очень большом его мастерстве, мастерстве минимализма. Также актер, если имеет возможность сделать видимыми психические жесты, повторяю – видимыми, ему уже нет необходимости делать видимыми жесты физические. Вещь «закрывается» для публичного рассматривания.

Классический балет. Балерина делает жест, обратной связью она провоцирует жизнь души. Белый лебедь делает арабеск (жест), черный лебедь делает арабеск (жест), вы воспринимаете два разных существа. Классический балет – сочинение искусственное, гениальное, для цивилизации, цивилизованному обществу слишком необходима жизнь души! В древнем обществе – необходимость другая, в жизни духа. Танцы древних были ритуальными. Другие танцы, жесты другие, энергии. Например, физический жест шамана. Через архаические техники экстаза шамана проходит не та же самая энергия, что через физический жест классической балерины, и это все – жизнь и функция обратной связи.

Еще раз скажу: физический жест может находиться в реальном пространстве, назовем его даже пространством светским, как жест классической балерины, или в мета-пространстве, как, предположим, жест шамана. Если мы с вами сочиняем действия и жесты в житейском пространстве, мы не можем рассчитывать, что через эти жесты (и действия) соединимся с пространством не-житейским, сакральным. Это заблуждение. Мы должны воспользоваться древним жестом, у нас нет никакого другого способа, как только в течение всей нашей жизни их изучать.

Две реплики

Самое идеальное выражение физического действия – Евхаристия. С малым количеством точнейших жестов мы переходим от физического – к метафизическому, и от материального – к нематериальному. Театр всегда сталкивается с этой первой, исходной сценой. Именно она вовлекает в наибольшую веру. Через нее удается вписать в настоящее – очень древнее действие, первой жертвы. И можно представить, что театру так и не удалось обрести эту интенсивность физического действия. Во Франции есть режиссеры, которые мучаются этими вопросами физического и метафизического. Они глубоко погружены в веру, они сказали себе: в практическом театре нужно заниматься только физическим действием, и никаких инструкций по психическому дей-

ствию, дать это, как некую механику. И что нематериальное как бы появится как результат этой механики. Кажется, что таким образом они хотят прийти к физическому действию исходной Евхаристической сцены.

Я хочу предложить пример кинематографического текста «Жертвоприношения» Тарковского. То, о чем я говорил, – тема этого фильма: бывший актер пытается как бы искупить мир через жертву сожжения. Конечно, не настоящая жертва, но это – знак. Не идет речь о том, чтобы вновь обрести ритуал, но как бы проявить знаки его (Ян Сирет).

Вы знаете, что вместе с Иисусом были распяты еще два раба, два разбойника. И один признал Иисуса как Господа, и тогда Иисус простил ему его грехи и сказал, что они встретятся в Царствии Небесном. Но разбойник смертью Сына Божия никогда не умирал. И не воскресал! Он был человеком. Невозможно сынам людей делать то, что однажды сделал Сын Божий, тогда магия, какое имеет отношение к религии? Перенести себя в мизансцену жертвы и прожить все, и рассчитывать на такие же последствия – невозможно. Все эти претензии господина Кириллова из «Бесов» Ф.М.Достоевского – этого не может быть! Какой-то есть, в конце концов, предел. Бескровная жертва осуществляется в акте Литургии, она – возможна.

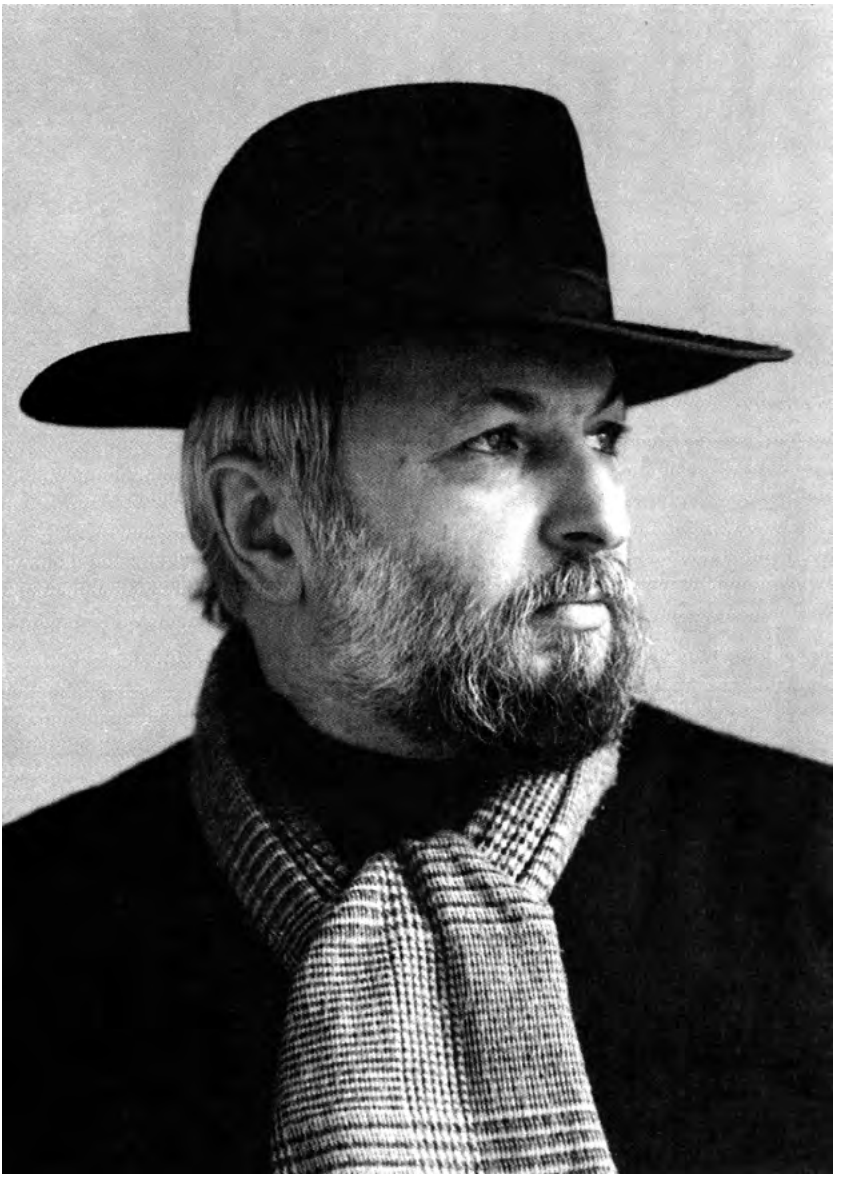
Не рассчитывал на такой разговор, но я теперь вспомнил финал «Шести персонажей». Там мы говорили, помните, Мальчик стреляется: самоубийство персонажа является единственной реальностью, которая соединяет театр с жизнью. Конечно, не означает, что вы должны стреляться, или я должен стреляться – если мы себя убьем, мы не сможем вообще ничего сделать. Но это означает наше стремление к подобному акту. Другая идея! Мы не можем повторить акт, сотворенный Сыном человеческим, Он нам оставил стремление к нему. Через стремление мы обретаем жизнь. Но если мы, не дай Бог, это с собой сделаем, мы обретем смерть.

Вчера я была потрясена символом сцены Графини из оперы «Пиковая дама». Я не называю это физическим действием, не называю это жестом. Я называю это знаком. Я вижу молодую актрису в образе старухи-графини, горничные ввозят ее в инвалидном кресле в спальню, она в ночном наряде, сквозь полупрозрачный батист просвечивает молодое тело, будто ведьма. Невероятно! актриса (для меня будто десять минут), исполняет вокальную партию, вытягивая руку вверх в предельном напряжении и держа над собою черный зонт. Она сидит в инвалидном кресле, ей неудобно сидеть, нужно еще вытягиваться дополнительно. Вторая рука совершенно мертва, не напряжена. Голос ее выходит в абсолютной чистоте, и восхитительно то, что она так идет к смерти. Внезапно! в самый момент смерти, из зонта вылетает вспышка, зонт «взрывается» ярким огнем. Во-первых, черный зонт – знак для меня, во-вторых: одна лишь рука напряжена, как если бы она была наполнена невидимой силой. В то же время, в полной противоположности напряжению позиций двух рук, актриса ни разу не переводит взгляда, голос ее полон предельной, хрустальной чистоты последнего вздоха. Все это для меня создает язык, художественный язык, форму совершенно антиреалистическую, которая является невозможным физическим действием. Видно, что есть разница между движением, жестом, знаком, видно, что есть иная традиция. Все говорит мне о психическом состоянии и о знаке, символизирующем смысл этой арии. Можно задать тебе вопрос, что привело тебя к этому знаку с зонтом? (Мишель Кокосовски).

Знаю и не знаю, Мишель, я просто сказал: надо делать так. Потом, когда ты окончишь петь, зонтом закрой себя, как черным занавесом.

Лекция, прочитанная для Экспериментальной Академии Театра Мишель Кокосовски в Москве, в Школе драматического искусства 26 апреля 1996 года

Статья печатается с сохранением авторской орфографии и пунктуации



КАМА ГИНКАС

Фото В.Баженова

Кама Гинкас (р. 1941) – режиссер. Окончил режиссерский факультет ЛГИТМиКа (класс Г.Товстоногова). Дебютировал в 1967 г. в Риге спектаклем «Традиционный сбор» В.Розова. В 1970–1972 гг. возглавлял Красноярский ТЮЗ. Далее работал в Ленинграде, Москве (с 1981 г.), а также за границей (в Финляндии, Германии, Турции). Среди спектаклей: «Пушкин и Натали» по собственной пьесе-монтажу (1979, Ленинград); «Вагончик» Н.Павловой (1982, МХАТ); «Гедда Габлер» Г.Ибсена (1984, Театр им. Моссовета); «Записки из подполья» (1989, МТЮЗ), «Играем «Преступление» (1991, МТЮЗ) и «К.И. из «Преступления» (1994, МТЮЗ) по Ф.Достоевскому; «Макбет» У.Шекспира (1997, Хельсинки); «Комната смеха» по пьесе О.Богаева «Русская народная почта» (1998, Театр-студия п/р Табакова) и др.

КАМА ГИНКАС

Почему я люблю и ненавижу театр

Из высказываний

О театре

Я не претендую на то, что показанное мною на сцене – это и есть жизнь. Я ее не знаю. И не очень доверяю тем, кто утверждает, что знает ее. Но некоторые игры жизни со мной я знаю. И пытаюсь передать, что я ощущаю, когда жизнь со мной играет.

Почему я люблю и ненавижу театр? Потому что в театре любому факту, любой жизненной нелепости придается смысл и значение. Катерина Ивановна умирала на грязном тротуаре и отправилась на тот свет без белой лестницы, которую я ей дал в спектакле. Декабристы были повешены под польки и гавоты, а не под Шопена и духовную музыку, как в моей «Казни декабристов». В жизни, когда с нами что-то случается, не гремит гром и в кустах скрипка не играет печальный мотив. А в театре так происходит. И я отношусь к этому с болью, иронией и любовью. Может, я люблю театр и занимаюсь им потому, что жизненные игры здесь не столь опасны. Можно не «убивать старушку», а только «поиграть» в это, и тем не менее, что-то познать в себе и людях. Это игра. Но... Я играю всерьез и требую от участников безоглядности. Чтобы играть и смотреть было опасно, как падать с горы, а потом, когда спасешься, возникало чувство возвращения к жизни.

Мне важно сквозь написанный текст продраться в вас, чтобы вы на секунду – почувствовали реальность, буквальность происходящего без художественного допуска. Я хочу, чтобы то, что происходит в спектакле, стало на секунду фактом вашей жизни. У меня в «Играем «Преступление» Раскольников брал топор и укладывал на пол живую курицу. Некоторые в публике зажмуривались: а вдруг сейчас, на наших глазах, и впрямь?.. Зрители вздрагивали, когда топор врубался в капусту, которая, конечно, только капуста, но при этом обладает упругостью объема. И когда в конце все рубят и жуют ее, то это смешно и даже весело, но в какие-то минуты должно возникать чувство

ужаса: едят-то, может быть, мозги.

Я поставил в Финляндии «Даму с собачкой». Там нет ни повешенных, ни зарубленных старушек. Только любовь. И в этом «только» мне очень важно, чтобы прощальное прикосновение Анны Сергеевны к шершавой стене, ее долгое, обморочное поглаживание борта лодки вызвало у вас то же содрогание, которое вызывает реальное прикосновение любимой...

Театр существует для того, чтобы зритель почувствовал убегающую секунду собственной жизни. Как правило, это возможно в паузах, бездействии, в моменты тишины и вялости. Только тогда совпадает время реальное и время сценическое, и человек (зритель) вдруг физически чувствует уходящие секунды. Это открыто великим режиссером Антоном Павловичем Чеховым в «Трех сестрах».

Все встают фотографироваться. Шипит магний. Ничего не происходит. Все застыли. Все стоят и ждут, пока шипит магний. В этот момент в зрительном зале – мурашки по коже. Отчего эти мурашки? Отчего они, черт побери? Ничего же не происходит! Проходит время... Идет мгновение нашей зрительской жизни – уходит и никогда не вернется. Страшно, жутко, мороз по коже. А потом все встали, засуетились и, как всегда в жизни, забыли это ощущение мгновения. Как невозможно все время думать про то, что умрешь, так невозможно два с половиной часа длить такое мгновение.

В театре сюжет и все вокруг него – только ловушка. Все затевается лишь для того, чтобы дать зрителю инерцию и тогда, остановив действие на секунду, заставить услышать, как проходит время.

Мы так замусолили искусство, и в частности театр, интеллектуальными изысками, что обесценилась чистота и однозначность. Я теперь понимаю и ценю просто хорошо нарисованное яблоко, равное самому себе. Это и есть гиперреалистический подход, где гвоздь – это гвоздь. Не более. Но он так же важен, как глаз красивой женщины рядом. Мы не знаем, что более значительно, что менее. На самом деле не знаем. Мы можем только констатировать: этот человек смеется, этот умирает, тот причесывается. Это все, что мы можем. О моем спектакле «Казнь декабристов» говорили: там про что говорится, то и показывается. Ничего больше. И благодаря этому возникает почему-то большое содержание. Рад, если это так.

О театральных критиках

Однажды я обозвал критиков импотентами. Перед ними неодетая женщина, а они смотрят сквозь очки и пытаются разобраться, что же это за особь такая. Обнаруживая некоторые детали, предполагают, что «оно», возможно, женского рода. Но что с этим «оно» делать, не знают. Театр – это плоть. При всей своей эфемерности. Она упругая, дышит, воздействует. Не слова, не идеи и не проблемы. Плоть. Отдельно существующая, рожденная от соития режиссера, артиста, художника, драматурга. От слова и звука, пространства и ритма, от взаимоотношений предметов и живого человека. Плоть. Со своим характером, способом жизни, темпераментом. И режиссерское дело есть рождение живой театральной плоти. Настоящие профессионалы заняты этим, остальные передают со сцены содержание экологических рассказов и проблемных статей.

Об актерах

Быть может, когда-нибудь я напишу книгу «Патология артиста». Резко-

ватое название, может быть, даже оскорбительное? Ей-богу – нет. Как есть патология всякого живого существа, так есть и патология артиста, его «история болезни». Ведь мы говорим о театре «живом», правда? Я, режиссер, отсутствую, если нет артиста. Я проявляюсь через него. А кто он? Кто тот, без кого меня нет?

Артист изначально странная фигура. Потому что нормальный человек, любой из нас, не захочет добровольно «снять штаны» и выставить себя на обозрение публики. С древних времен человек прикрывает себя. Не выпячиваться, не показаться дураком, не выставлять на всеобщее обозрение то, что в тебе плохо, не навязываться – это поведенческая норма. Существует большое количество воспитанных и благоприобретенных навыков: как себя защитить, как себя не открыть или открыть ровно настолько, насколько это выгодно и прилично. Выйти «голышом» перед всеми, распахнуться – «вот я какой!» – может только дурак. Или артист. Чем откровеннее артист обнажится, чем больше раскроется, чем безогляднее, необычнее и, может быть, патологичнее себя покажет, тем он лучше.

Тут – внутреннее противоречие, а, может, даже трагический конфликт. С одной стороны, артист всегда хочет раскрыться полностью, с другой – именно он больше всех стесняется это сделать, именно он более всех раним. Он боится: «А вполне ли хорош, умен, талантлив, эмоционален, глубок... А вдруг коленки не очень...» В неопределимом желании «раздеться» и паническом страхе перед этим – вся природа артиста. Снять этот страх – задача режиссера и, если хотите, одна из целей системы Станиславского.

Тут надо бы сказать про противоположный тип артиста. «Этот» – ни за что себя не раскроет. Он готов дурака валять и выкаблучиваться на сцене, кем угодно прикинуться, закрыться любой характерностью, лицедействовать, но никогда не пойдет «от себя». Впрочем, разве это не оборотная сторона медали? Взаимоотношения режиссера и артиста – это взаимоотношения мужчины и женщины, где артист всегда – женщина, независимо от пола, а режиссер всегда – мужчина. Режиссер предлагает, чего-то требует, чего-то хочет, куда-то ведет, что-то обещает, чем-то соблазняет, но... при этом может обмануть, разочаровать, оказаться несостоятельным. Режиссер-мужчина может быть груб и «зажать» женщину-артиста, может быть слишком медлителен и терпелив и расхолодить женщину-артиста, может быть слишком ласков и не возбудить ее... Каждый момент взаимоотношений с женщиной, каждый момент взаимоотношений с артистом требует от мужчины и режиссера определенного поведения именно в эту конкретную секунду: нежности или грубости, агрессии или осторожности и т.д... И это нельзя запрограммировать, потому что как только партнер почувствует заданность, любовный акт прекратится! Ведь то, что происходит между режиссером и актером, – это именно любовная акция, любовная игра.

Как и в жизни, начало «романа» бывает разным. Режиссер-мужчина может долго приглядываться к женщине-артисту: «Та ли?», а может понять с первого взгляда: «Да! Это – она, единственная!» Но вот он влюбился, вот он решился. Он начинает забрасывать первые удочки, он делает предложение, от которого артист вполне может отказаться (даже работая в театре), увильнуть, как увильнула бы женщина (потому что она уже знает этого мужчину и, сколько с ним ни пробовала, – все бессмысленно, толку никакого!).

Но вот женщина-артист готов соблазниться. Собственно, уже соблазняется. Но что дальше? Дальше начинается любовная игра. Вещь опасная! Как

и в жизни, она может разрешиться рождением замечательного ребенка (спектакля, роли), а может кончиться травмой. Причем артист (как и женщина) всегда травмирован больше. Начинающий артист обычно, как целомудренная девушка, боится: как это будет? Он знает, что это опасно, что это может быть больно... Если же говорить об опытных артистах как о зрелых женщинах, так и здесь есть свои страхи – столько уже было обманов, столько разочарований, столько бессмысленного времяпровождения и влюбленности, которая ничего не дала, кроме необходимости потом каждый вечер выходить на сцену и эту ненавистную, непонятную роль, этот опостылевший «акт» исполнять по обязанности... Поэтому, даже соблазнившись, актер на первых порах начинает режиссера от себя отдалять. Он осторожен. Он не торопится. (Кроме дураков или очень неопытных, которые после первого же свидания думают: «Ну вот, все произошло!»)

У всякого артиста есть «отягченный анамнез», длинная и сложная «история болезни». Даже не одной. На самом деле, это подсознательная память о травмах. Их может нанести актеру кто угодно. И в первую очередь – я, режиссер. И каждую репетицию я эту травму наношу. В силу моего невнимания, грубости, непрофессионализма или незнания данной актерской индивидуальности.

Актер – голый. Он – незащищен. Я понял давно, что так называемые актерские «капризы», выходки, чванство, самомнение, «звездная болезнь», даже хамство, которое особенно у больших артистов нередко проявляется, – есть не что иное, как результат их сложной природы. Это всегда либо защитная реакция, либо проявление «заболевания». Поэтому, скажем, истерики, которые артисты устраивают режиссеру или партнерам, бросание костюмов в лицо костюмерши, чудовищные интриги – на самом деле, это мучительные конвульсии, сопровождающие специфические заболевания.

Актера, как и женщину, могут ранить совершенно непредсказуемые вещи. Один замечательный, причем на редкость умный и глубокий артист, когда я, восторгаясь им, закричал из зала: «Молодец! Фантастика!» – вдруг остановился и сказал: «Кама! Как вам не стыдно?!» Я не ругал его, я искренне восторгался тем, что он делал. Но он-то ощущал себя обезьянкой, которую хвалит дрессировщик.

Кстати...

Где бы прочесть книгу «Патология режиссера»? Нужная книга. Режиссер может знать о наличии в себе патологии, может болезненно переживать ее, но анализировать, писать книгу «Патология режиссера»? Для этого нужен кто-то другой. Скорее всего – артист.

Продолжение об актерах

Артист – существо необычайно чувствительное. Чем талантливее режиссер, тем сильнее «магнитные токи», которые он испускает. И... тем тяжелее приходится порой артисту. Был случай, когда знаменитая актриса – «звезда» требовала: не подходите ко мне ближе семи метров! И это не являлось капризом. (Когда мой сын Данька был маленьким, он категорически отказывался ходить в детский сад. Плакал. Однажды нам позвонили: приезжайте срочно – не можем с ним справиться! В саду мы застали такую картину. Комната. По ней ползают дети, тридцать-сорок, и вопят со страшной силой, как им и положено.

Данька... сидит на полу, заткнув уши. Что произошло? Сын – такой же, как я. Ему собственного крика более, чем достаточно, ему со своим темпераментом, внутренней вибрацией трудно справиться. А тут еще чужой крик? Это – невыносимо...). Актриса, о которой я говорю, уже сама по себе, независимо от репетиции, оказалась человеком невероятно тонкой нервной организации, с собственным «криком», внутренней вибрацией – поэтому ей и необходимы были эти «семь метров», чтоб выдержать «вопли» режиссера.

Должен еще сказать, что чем успешнее артист, тем страшнее для него провал. «Звездному» артисту есть откуда падать – и это такая высота, что жутко становится. Подобный «страх высоты» – еще одно из проявлений патологии актера. Им болеют очень многие.

Взаимоотношение актеров и зрителей – отдельная глава «истории болезни». Но до того, как в зале появится публика, приходится еще долго распутывать клубок патологических противоречий, в котором существует артист, и режиссер, который прикасается к этому клубку, должен знать, к чему он прикасается. Должен понимать, что все время тычет в рану. Мало того, он не может этого не делать, потому что если не будет раны, то не будет и артиста.

Замечу кстати: артист всегда ищет именно того режиссера, который может сделать «больно», умеет докопаться до подлинных глубин «израненной» актерской души. Такого режиссера актер может искать годами, а найдя, годами «соблазнять» своими «ранами».

О зрителе

Я сознательно разрушаю четвертую стену между артистом и зрителем. Я ощущаю ее как неправду: ходят артисты рядом и делают вид, что меня, зрителя, нет. Я люблю «поиграть» в наличие четвертой стены, поинтриговать, пошутить над зрителем. Но обязательно раскрыть зияющее ее отсутствие. Мне нравится эта игра, потому что она отражает амбивалентность всего: кажется, я свободен, а на самом деле – закрыт в тюрьме; предполагаю, что я один, а все – на меня смотрят; думаю, что я существую, а я оказывается – играю. Я люблю эти театральные шутки. Они дают верное самоощущение. Провоцировать зрителя, быть с ним в острых, даже агрессивно-игровых отношениях – моя работа. Это стриптиз: я раздеваюсь и предполагаю, что вы – тоже. Делая спектакль, и я и артисты обнажились, насколько их и мой талант позволяют это сделать. Мы – голые перед вами. Вы же уверены в своей безопасности за четвертой стеной. Меня это бесит. Вы пришли смотреть на сцену. Да, вы разглядываете нас. Но и мы вас разглядываем. Все, что происходит на сцене, не только про нас, но и про вас. Мне нравятся «Менины» Веласкеса, где вдруг замечаешь, что автор смотрит на тебя, выглядывая из-за персонажей. Зрителю дискомфортно. Ему казалось, он хозяин положения. Да, хозяин. Но не всегда. И это правильное самоощущение человека в мире.

О простодушии

Чем более сложно сочинен спектакль, тем необходимей в зале зритель простодушный. Профессионал часто смотрит «не тем местом». Он не живет спектаклем, а разглядывает его. Я помню, в первом ряду Театра на Литейном сидела критикесса с морским биноклем. Что она могла в него увидеть с первого ряда?.. Когда пятилетнего мальчика спросили, о чем «Собачье сердце», он ответил: «Дядя сделал из доброй собачки плохого человека. Зачем? Его же

никто об этом не просил». Попробуйте объяснить короче и лучше.

О себе

Последние несколько лет я ощущаю себя динозавром, который еще живет, но уже ни к чему эти бивни, эта щетина дыбом, тонны веса, размеры. Прекрасно существуют зайчики, козочки, лягушки и т.д. Ненужным оказалось все то, что в течение жизни доказывалось нашим поколением: необходимость личного исповедального мотива, обязательная индивидуальная форма, говорящая о личности режиссера, форма, отрицающая примат жизнеподобия в театре. Отлично представляю себе Мейерхольда в конце тридцатых годов. Он пытался соответствовать времени, ставил «Даму с камелиями». Его революционность, не только социальная, но и эстетическая, глобальность замысла и ярость воплощения казались дикими, ненужными. Время наступило мещанское. Ценна стала простая человеческая жизнь, ее повседневность. Вот этот говорит немножко пришепетывая, а тот пьет чай, наклонив набок голову. Какие-то такие самые обычные вещи.

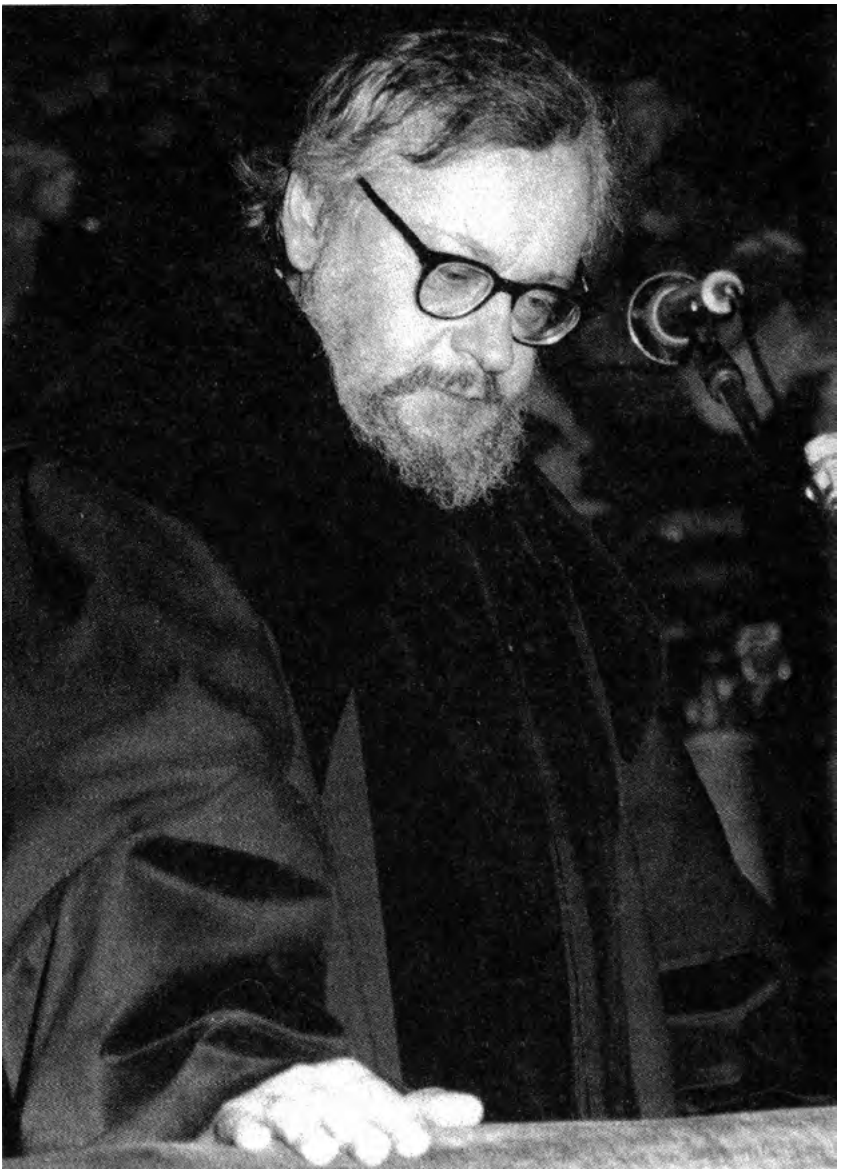
И сегодня после больших социальных катаклизмов зритель нуждается в простом, уравновешенном. Уже полюбили старые советские фильмы и пьесы про милых людей. Ценится внимание к подробностям жизни. Достоевского ставят, как Розова. Вся острота, эгоцентризм, самоутверждение за гранью криминала, попытка заручиться бессмертием, хотя бы оставив след ногтя на стене, – все то, чем полон Достоевский, без чего его нет, – сейчас не нужно.

Мы – монстры, те, кто интересуются острой индивидуальной формой, острым и индивидуальным содержанием. Мы скоро сойдем, будем не нужны.

И еще о театре

Театр своей неожиданностью похож на жизнь. Нам кажется, что мы постигли ее мрачную глубину, а она вдруг выкидывает фокус. Легкомысленный, канканный, оффенбаховский фокус, причем с людьми, которые не умеют танцевать и не готовы к этому.

В тексте использованы фрагменты моих интервью разных лет.
Благодарю: Елену Груеву, Ирину Глущенко, Любовь Овэс, Джона Фридмана



Ежи ГРОТОВСКИЙ

Фото Ежи Катажевского

Когда выпускалась книга, пришло известие о смерти легендарного режиссера, театрального деятеля, мыслителя, педагога.

Ежи Гротовский (1933–1999) – режиссер, педагог, теоретик театра. Закончил Государственную драматическую школу в Кракове. В 1959–1964 гг. работает в театре «13 рядов» города Ополе. Постановки: «Каин» Дж. Байрона, «Фауст» И.-В.Гёте, «Мистерия-буфф» В.Маяковского, «Сакунтала» Калидасы, «Доктор Фауст» К.Марло, «Акрополь» С.Выспянского и др. В 1965 г. переехал с труппой во Вроцлав, и его театр стал называться Театр-лаборатория, где ставит варианты «Акрополя», несколько вариантов «Стойкого принца» П.Кальдерона и «Apocalypsis cum figuris». С начала 70-х гг. занимается исследовательской, лекторской и преподавательской деятельностью в Польше, Восточной Европе и Америке. С 1985 г. – создатель и руководитель творческой мастерской в Понтедеро, где он работает с международными актерскими группами над программой «Ритуальное искусство». Автор книги «По направлению к бедному театру» и ряда теоретических статей.

ЕЖИ ГРОТОВСКИЙ

Симптомы мастерства

Высокий Сенат!

Примите выражения моего самого глубокого уважения – и вы, господин ректор, и все вы, дорогие мне присутствующие здесь сегодня знакомые и не знакомые мне друзья... Полно огромного значения для меня само место, где я сейчас принимаю почетное звание. Ведь именно Вроцлав стал когда-то первой настоящей точкой опоры для нашего Театра-лаборатории; он стал городом, приютившим нас тогда, когда мы были совершенно бездомны. Нашей работе грозила «приостановка», а такая приостановка могла оказаться в те времена близкой, и даже равной, уничтожению. Но, к счастью, в городе Вроцлаве в те годы делами культуры управляло университетское общество – сообщество светлых умов.

Поэтому я и хотел бы сегодня вспомнить, что патронами города в шестидесятые годы были люди науки и что именно в университетских стенах сосредоточился круг тех, кто смело бросил на чашу весов судьбу города в культурном его измерении и подарил ему тем самым ощутимый шанс, возможность развития. И не только мы, не только наш Театр-лаборатория, пережили в те годы просвещенного меценатства свой звездный час. Вроцлав шестидесятых годов был феноменом, был театрально-художественной, а может быть, и научной столицей, и все благодаря тому, что за его плечами стояли университет и ученые университета. Вспоминаю сегодня многих из них; вспоминаю профес-

сора Чеслава Гернаса – он был символом нашей связи с университетом. Он, казавшийся сторонним наблюдателем, на самом деле глубоко вникал в нашу внутреннюю жизнь и, выступая посредником между нами и университетским сообществом, был нашим советчиком и защитником, всегда умудряясь мобилизовать все возможные силы культурной и научной среды в моменты грозившей Театру-лаборатории опасности; он, крупный ученый, был нашим связным между явными, а еще более – между тайными друзьями, сотоварищами и приверженцами нашего дела. Многие университетские имена я вспоминаю сегодня с огромнейшей благодарностью. И поэтому не стану скрывать, что присуждение мне высокого звания «Honoris Causa» в стенах Вроцлавского университета имеет для меня символическое значение.

Как мы начинали? Вспомним: был пятьдесят девятый год и был небольшой городок Ополе. Кем мы были тогда? Группой, сложившейся «на обочине» магистральной линии театра. Группа составилась из совсем молодых людей, обладавших немалым взрывчатым запалом, однако не столько с положительным, сколько с отрицательным знаком, и к тому же с ощутимым почти авантюрным уклоном. Группе удалось получить в своем динамизме некий положительный результат единственно потому, что удалось увязать авантюрный аспект нетерпения молодости с огромной внутренней дисциплиной. Нашу группу можно было бы, впрочем, сравнить со множеством других групп того времени, тяготевших к самым крайним формам контркультуры, – тем более что мы бунтовали вовсе не символически, а самым что ни на есть настоящим образом. Это было реальностью. Но наш бунт был введен в русло работы: мы были бунтовщиками, работавшими очень систематично. И вот таким образом, начав с юношеского бунтарского нетерпения, начав с неприятия в области общественной жизни, а далее, забирая все шире, вторгаясь в области чуть ли не метафизические, а на самом деле, конечно же, горя неприятием прежде всего столь претившего нам «артистического» ремесла, мы пришли к постижению этого ремесла. Через подробности. Пришли к его постижению – в деталях и через детали, через систематичность, через методологию. Мы стали исследователями, следопытами доподлинного – а не поверхностного или формального – профессионализма.

Итак, парадокс: старт в компании с людьми авантюрного склада, с площадки маленького, «маргинального», или, если хотите, «параллельного» театрика, гнездившегося в небольшом городке, а дальше – дальше открылась та долгая наша дорога, ведущая в мир. Мы ушли в поиск, мы надеялись на получение какого-то настоящего отзвука, мы хотели влиять на людей. Мы ушли в работу тяжелую и систематичную, полностью погруженную в «точности» и «подробности». Дисциплину Театра-лаборатории нередко сравнивали с монастырской. Что ж, только таким путем было возможно работать, только таким путем продвигаться.

Если правда, что природа театра в его коллективности, то в эту минуту, когда я получаю высокое отличие как человек, как режиссер, как руководитель всего нашего начинания, я хочу подчеркнуть: за всем тем, о чем я только что говорил, стоит труд моих сотоварищей. Это она же, та давняя маленькая группа, зародившаяся в Ополе, была позже, в момент грозившей ей ликвидации, спасена городом Вроцлавом, куда нас пригласили и где нам впервые были созданы человеческие условия. Хочу сказать: за всем тем, что мне было отпущено и что мне было дано, стоял не один человек, стояли многие люди. Но среди всех них – а я не могу, к сожалению, говорить обо всех, пришлось бы

тогда говорить очень долго, – так вот, среди всех этих многих людей я хотел бы назвать одного. Того, кто недавно покинул нас, – Ришарда Чесляка. Он играл кальдероновского Стойкого принца. В польском языке так никогда и не привилось слово «принц»: мы произносим в таких случаях «князь». Он играл не просто Стойкого принца, он играл несломленного князя и стал символическим Князем актерской профессии. Ришард Чесляк был великим актером. Нет, он стал великим актером. В чем разница между *был* и *стал*? Ему ничего не было дано просто так, как дается что-то упавшее с вышины, наподобие манны небесной. Все было добыто в борьбе. Было результатом неслыханно драматичных борений с сопротивлением самого материала – «сырья», самой материи организма, и – с самим собой. Борение между тем, что является нашей слабостью, и тем, чем является наше же собственное представление о решимости, точности и полноте, – вот то поле сражения, на котором Ришард стал Князем дела-профессии.

Вскоре после его смерти мне пришлось говорить о нем на встрече в Нью-Йорке с деятелями американского театра, пришедшими почтить его память, и со студентами, которые особенно любили и ценили его. Любили и ценили заслуженно, потому что он был не обычным инструктором, а превосходным учителем: он никогда не описывал того, что надлежало сделать, а подталкивал словами, как делом, словами-делами. Он говорил мало, но то, что он говорил, студенту служило толчком; порой он и вовсе молчал, но студенту хватало его движения, жеста, взгляда – они говорили достаточно много. Так работает великий мастер: он учит не словом – личным примером. Так вот, на встрече в Нью-Йорке я рассказал о том, каким был путь Чесляка на вершину Князя профессии. Однажды он мне признался: «А ведь я был обычным мальчишкой, самым обычным мальчишкой из польской провинции, да еще несуразным, да еще диковатым в своей несуразности... Какие только страсти и бури меня не трепали, меня, дебошира, а вот выпало мне стать Принцем»... Князем дела-профессии. Его работа над собой явилась достижением столь высокого уровня, что он уже из актера воссоздающего превратился в актера в том смысле, в каком можно говорить о живописце Ван Гоге – он стал творцом созидающим.

Это было откровение. Это было явление совершенно нового рода в области искусства актера. За всем этим стоял такой необычайный труд по ваянию собственного призвания, такая – не побоюсь этого слова – отвага, такая великая самоотдача, что не хватает слов это описать. И не в том только суть, что, играя Стойкого принца – если тут можно прибегнуть к слову «играя», – он вошел этой ролью в историю мирового театра, – а он ведь и на самом деле вошел. Но, став Князем своего дела, он стал мерилом того, что в актерской профессии все еще что-то может быть достижимо.

Думаю тем не менее, что останется некая недосказанность, если, говоря о работе Чесляка в «Стойком принце» или в «Apocalypsis cum figuris», говоря о работе других актеров Театра-лаборатории, я не скажу об особом аспекте, который и был самым неуловимым... Так как именно то, что уловлению поддается – органичность, точность, поток импульсов (что ж, их можно назвать и духовными импульсами), – все это в случае Чесляка исходило из него с такой силой, что тело его сжигалось, тело казалось несуществующим, тело было просветлено. Все опиралось на партитуру, проработанную в мелочах. Как-то я рассказал о том, насколько была велика степень точности в работе-творчестве Ришарда Чесляка в «Стойком принце». Мы никому никогда не разрешали даже частичной съемки ни наших репетиций, ни наших спектаклей.

Творящий (я не случайно говорю «творящий», а не «творческий») процесс актера должен быть бережно защищен, а тем более он должен быть защищен, хранясь за семью печатями, от любопытствующего вторжения вездесущих репортеров, от кино-, теле- и фотокамер. Но все-таки кому-то однажды удалось заснять скрытой камерой спектакль «Стойкий принц», но – без звука. А когда в других обстоятельствах в другой стране, то есть с разрывом в несколько лет была записана «звуковая дорожка» спектакля, то при совмещении все синхронно совпало, до мельчайших деталей. Этот факт облетел потом страницы печати. И правда, о какой почти неслыханной точности говорит этот факт! Вот оно, то, что я называю симптомами мастерства. Нет ремесла, нет мастерства без точности. Спонтанность? Она тоже элемент строгости и дисциплины. И все же не в этом крылась загадка Ришарда Чесляка.

Есть что-то такое, чего в разговоре о нем непременно надо коснуться. Жила в нем особенная способность отдавать себя. Я говорю не об отдаче таланта. Я говорю о том, что он был одарен способностью *отдавать себя целиком*. Он был способен не щадить себя ни в чем – ни в чем из того, что составляло тайну, секретную сферу его жизни. Иными словами: была в нем способность радостной жертвы. Какое странное определение, не правда ли? Кому-то оно покажется метафизическим, отвлеченным, а для кого-то, может быть, для большинства здесь собравшихся, прозвучит поэтически, но в любом случае иносказательно; да, странное определение, тем более что речь ведь идет не об отдаче себя зрителям, – совсем не об этом. Между тем здесь нет метафизики, все очень конкретно. В ней, в этой способности, заключена основополагающая категория *целостного акта*. Надо отдать всего себя, целиком, целостно, чтобы и человеческий акт творения стал *целостным*. Напомню, что мысль эта зародилась когда-то, очень давно, еще у Мицкевича.

Еще одна тема, еще одна нить моего сегодняшнего выступления тянется от высказываний, звучащих достаточно часто: во мнении многих имя мое, точнее сказать, моя деятельность, связывается со «второй театральной реформой». То есть с каким-то противопоставлением (а может, вернее будет сказать – продолжением?) той, первой реформе, за которой стоят имена Станиславского, Мейерхольда и многих других.

Отвечу. Да, есть что-то, что мы продолжаем, и есть те, кого мы продолжаем. Я учился многому у Станиславского и, в этом аспекте, могу сказать искренне, и до сегодняшнего дня ничего не изменилось: мое уважение остается все тем же. Я просто начал свой путь там, где Станиславский, умирая, его завершил. Станиславский никогда ни на одном из своих «этапов развития» не тормозил, не буксовал. Никогда – какой бы успех или какую бы известность они за собой ни влекли. Он продолжал свое дело, он двигался. Поэтому, видимо, его и считали, даже в родимом театре, одни – чудаком, другие – безумцем. Ведь людям свойственно, что-то открыв или просто освоив, располагаться с комфортом, как в мягком кресле, поудобней под сенью трофеев. А Станиславский продолжал свое дело. Конец его делу-движению пришел только с концом его жизни.

Я хотел бы вспомнить и тех моих соотечественников, кого я, смею думать, продолжил. Вот они: довоенный варшавский театр «Редута» и его руководитель, изумительный польский актер Юлиуш Остэрва. В чем продолжил? В моем ощущении мы продолжили основные принципы Остэрвы и его коллектива «Редуты». В особенных измерениях – в измерениях «профессионального этоса», в самой «модели», как сейчас принято говорить, воззрения на

искусство. Но давайте назовем это проще: этикой нашей профессии. Для меня оно, искусство, – *начинание*, оно – предпринятый шаг, связанный с предназначением жизни.

А сейчас позвольте и мне задать свой вопрос. Мы начали в трудные времена, мы жили в трудные времена, не так ли? Да, было совсем нелегко, но тем не менее надо было, нужно было создать такую группу, как наша; надо было, нужно было создать такую лабораторию. Нельзя было сказать себе: отсидимся и переждем добрых два-три десятка лет, а там посмотрим, может, что-нибудь и изменится... Начинать надо было немедленно. Так вот мой вопрос: что и как будет с теми, кто хочет сегодня начать свое дело и тоже немедленно?

Не могу молчать, потому что меня это очень тревожит. В моем ощущении положение в польском искусстве, в польской культуре крайне тревожно. Существует огромная опасность их заражения идеями коммерциализации, элементарной купли-продажи. Хочу сказать сразу: большая неправда кроется в утверждении, что поддержка искусства «большим» или вообще каким бы то ни было капиталом открывает путь театру, а тем более великому театру. Надо быть слишком наивным или намеренно лживым, чтобы так утверждать. Не открывает. Не открывает его и так называемое самофинансирующееся искусство; не спорю, такое искусство тоже необходимо, нужны мюзик-холлы, нужны некоторые формы развлекающего искусства. Нельзя возразить и против того, что нередко театральных «учреждений» бывает, чисто количественно, многовато. Но те художественные организмы, те театры, которые готовы в себе – и собою – предпринять некий определенный «шажок», а далее и – шаг развития, должны задумываться на долгий срок, должны рассчитываться на многолетнюю работу. Им не следует иметь ничего общего со спорадическими, импровизированными ангажементами. Неправда, что можно просить, идя с «шапкой по кругу», денег у богачей, а потом – плыть в вольном фарватере, пренебрегая их вкусами. Это неправда. Я достаточно хорошо знаю мир, в котором раскинуты сети такого рода зависимостей. Хочу предостеречь вас, предостеречь всех, кто имеет влияние на культуру сегодняшней Польши, от пересадки на польскую почву американской театральной модели, от меркантильного опыта этой страны. Перевес меркантилизма над делом искусства уже привел театр во владениях заокеанской державы – театр как художественный коллектив, как театр ансамбля – на грань гибели. Такого театра в Америке уже почти нет. То, что там называется «театрами», на самом деле просто дома, строения, здания, где производится набор режиссеров по найму, – это просто «импресариаты», конторы. Режиссеры – или, как их называют, casting directors, эти спецы по комплектации актерских «составов» спектаклей, – нанимают актеров по привычной системе «прослушиваний» (auditions), и они, как батраки и батрачки, пройдя полагающиеся «отборы», нанимаются на три-четыре-пять недель репетиций; и вот таким путем делается представление. Я видел многое множество таких ребятишек и думаю о них с большим сожалением. Повсеместна ли, всеобъемлюща ли такая «коммерческая» напасть в Соединенных Штатах Америки? Нет. Существуют, к примеру, превосходные балетные труппы, есть выдающиеся музыкальные коллективы. Но театр... Театр такая напасть уже поразила.

Со времен Станиславского театр требует – а каждому, кто эту дисциплину трактует серьезно, такое положение должно быть, разумеется, ясно – очень долгого процесса работы. Для того и нужны «театры ансамбля», нужны длительно работающие коллективы. Необходимо, чтобы труппа работала десять–

двенадцать–пятнадцать лет в тесном контакте. Работала непрерывно – не разлучаясь, не разбегаясь, – для того чтобы в конце концов проступило «нечто», что можно будет назвать перспективой усилий. Если же актеры скликаются к каждой премьере, если нет совместной работы вокруг одного или двух-трех режиссеров, то работа актера начинает напоминать вырубку леса вслепую. Актер вынужден спешно всего себя выставить напоказ в максимально выгодном свете, иначе – долой, освободи место под солнцем! – а значит, он вынужден максимально использовать то, что уже наработал, что уже знает, и то, что умеет. Иначе сказать: ему ничего не *открыть*. Искусство же, то искусство, где поставлена высокая планка, оно – в *открывании*, а не в эксплуатации.

Знаю, что есть молчаливый, негласно соблюдаемый принцип: когда начинается коммерциализация искусства, признанных мастеров как бы пытаются защитить, охранить перед ее наступлением. «Мастеров мы не дадим Молоху поглотить, – как бы говорится в таких случаях, – их мы спасем, им создадим все условия». Когда я, давным-давно, приехал в Ополе и когда потом, тоже в самом начале, работал во Вроцлаве, – я мастером не был. Я был полным планов «чудилой», чудаком-бунтарем, всё всему делал наперекор, я даже в речь и в язык вводил неизвестные, неизведанные понятия. Вот когда мне была необходима защита. А какую защиту получат те, кто теперь только начинают? Здесь – ключевая проблема. Не для мастеров, а для тех, кто – в начале, кто сегодня еще не известен, для будущих мастеров, – в чем будет для них заключаться эта защита? В беготне за ангажементом, за возможностью втиснуться в четырех, – от силы пятинедельные репетиции? А может, все-таки будут найдены какие-то другие формы, позволяющие совсем еще молодым попробовать себя в совершенно другой работе – в работе систематичной, по-настоящему длительной? Здесь я вижу важнейшую точку: защищать, охранять надо не мастеров; охранять надо тех, кто способен принять на себя долговременную, длинноволновую работу, и защищать их надо тогда, когда они мастерами еще не стали.

Думаю, что образцом для театра Польши, в области меценатства (если таковое вообще способно возникнуть) должна стать Европа, а не Америка. Они должны существовать, такие страны, в которых еще сохранилась и дышит традиция, уходящая корнями в эпоху просвещенной монархии, традиция, существующая благодаря именно просвещенности правящих сил. Аргумент? Не аргументы важны. Иногда то, что мы готовы назвать «лицемерием», может способствовать сохранению ценностей: им, этим ценностям, надо помочь выжить, сохраниться, выстоять. В Западной Европе возможен такой – иной, некоммерческий – путь развития для культуры, он существует. Что это значит? А то, что формы коммерческие принимают, их терпят, но субсидируют – некоммерческие. С огромными сложностями, с огромным усилием, но некоммерческое искусство все-таки держится. В Европе не считается и даже не подразумевается, как в Америке, что театр это «industry».

А теперь о том, чем я занят, что делаю в последние годы.

Знаю, что ходит немало слухов о каких-то «закрытых» занятиях в «Центре Гротовского» в Понтедере, в Италии. Скажу так: есть что-то, подобное двум космодромам. С одного я стартовал, на другом – приземлился. Полем для старта было искусство театра, того театра, который я называю «театр представлений», то есть театр, создающий спектакли. Это – основа, это – фундамент. Такой театр научил меня понимать, насколько необходима ремесленная основательность. А потом я пошел по другому пути – по баллистической тра-

ектории – и прошел через слои самого разного опыта. Побывал, должен признаться, и в слоях с сильно разреженной атмосферой, – в тех слоях, которые историки театра теперь называют по-разному: и паратеатром (когда мы делали наши «события-действования» вне Театра-лаборатории вместе с множеством приходивших к нам отовсюду людей), и пратеатром (когда мы, приникнув к древним истокам, изучали их в разных странах).

Эти слои с сильно разреженной атмосферой стали для нас (а для меня – в особенности) областью совершенно исключительного опыта, опыта, многое мне приоткрывшего. Подчеркну: это была баллистическая траектория опыта – не профессии; я прошел его вместе с моими сотрудниками для того, чтобы теперь приземлиться на том космодроме, на котором сегодня мы и работаем.

Питер Брук видит в теперешней нашей программе разработку того, то он называет «искусство как проводник». Я сам называю то, что мы делаем в нашей мастерской в Понтедере, Ритуальными искусствами. Такое искусство требует ремесленной точности и основательности в той же степени, что и «театр представлений», «театр спектаклей». Оно требует еще большей точности, еще более тщательной проработки подробностей, еще более точной и скрупулезной работы над партитурой действия и над сочетанием спонтанности поведения участвующих со строгостью формы. Вместе с тем в нем иначе направлены силы воздействия и восприятия. Здесь я вернусь к примеру «Стойкого принца» и Ришарда Чесляка (хотя все мною сказанное касалось и других актеров Театра-лаборатории).

Образ Стойкого принца, пленника мавров, складывался в сознании и в восприятии зрителей. Они слышали текст, насыщенный страстями: события пьесы связаны с историческим эпизодом пленения мусульманами христианского юноши, долго пытаемого и в конце концов замученного насмерть. Принц сопротивлялся своим палачам, но не агрессивно, а, я бы сказал, пассивно, и чем мучительнее проходили его страдания и агония, тем выше шло его «восхождение». Все это содержалось в тексте, текст был страданием и мукой наполнен. В восприятии зрителя этот сложившийся образ не мог не найти отклика, сообразного со страдальческой темой, тем более что и поведение окружавших принца персонажей несло в себе палаческие черты. А как было на самом деле?

Мы с Чесляком работали долго. Надо было открыть в его теле поток живых импульсов, которые стали бы (и стали в конце концов) потоком его поразительных монологов. Те, кто видел спектакль, это помнят. Итак, для зрителей весь спектакль был историей мученика. Между тем для самого Чесляка работа над этой ролью вовсе не была связана с каким-то мотивом хоть отдаленного, хоть в наименьшем из приближений похожим на мученичество. Она была связана с воспоминанием мига счастья в его ранней молодости, в его юности, со счастливым событием его личного опыта.

Так вот, в искусстве «театра спектаклей» впечатление от происходящего складывается в восприятии зрителей. А в Ритуальных искусствах, которыми мы сейчас с нашими группами занимаемся в Мастерской в Понтедере, – зрителей нет, и они не нужны. Как импульсы, так и восприятие исходят от самих участников действия – и в них же самих непосредственно вызывают ответное действие.

Поэтому такую работу и можно назвать – для каждого из участников – разновидностью работы не над ролью, а над собой. Над собою как личностью. Но, замечу, что все элементы этой работы являются элементами точнейшего

артистического ремесла и в значительной мере тождественны с элементами ремесла в искусстве «театра спектаклей». Точность в каждой детали, в каждой подробности действий должна быть в нашей теперешней работе в еще большей степени тщательно проработана.

Вот так я открыл смысл нашей работы в моей Мастерской в Понтедере. Я с недавнего времени избегаю говорить об искусствах, связанных с представлением, как об искусствах «зрелищных», предпочитая называть их «performing arts», потому что английское словосочетание в большей степени, чем польское определение («sztuki widowiskowe») или французское («les arts du spectacle»), передает понятие действования, а не «разглядывания», «зрения» или просто «смотрения», преобладающее в понятии «зрелищности».

Однако между обоими видами этой работы есть связь. Я считаю, что существование этой связи крайне необходимо. Особенно необходимо сейчас, когда искусству «театра спектаклей» грозит бесплодие, если только оно поддастся условиям купли-продажи. Они вообще очень жесткие, они беспощадные, эти условия, а театр они могут привести прямым путем к проституции. В Понтедере мы не теряем связей с самыми разными группами молодого театра или с группами «поискового» театра, – где бы они ни находились: в Италии, в Европе, по всему миру. Они к нам приезжают, они ищут общения, и мы во всей нашей работе стремимся к тому же.

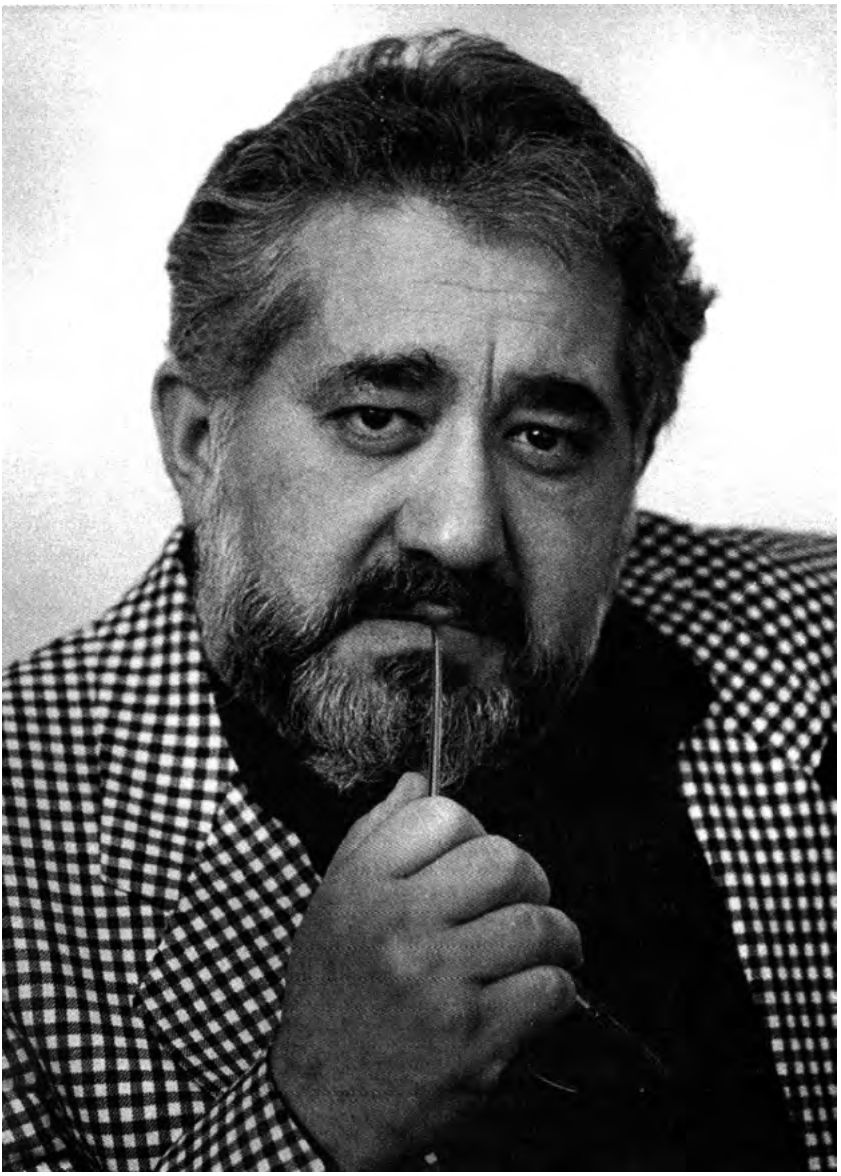
У нас в Мастерской устраиваются постоянные встречи, во время которых гости проигрывают перед нами свои спектакли, показывают упражнения, элементы тренинга. А потом наша группа проделывает в присутствии приезжей группы свои упражнения, показывает свой тренинг и свою работу – то, что сделано нами в области ритуальных искусств – наши «ДЕЙСТВИЯ», «АКЦИИ». Это разновидность «йоги», своеобразной техники действующего человека, смена энергетического уровня от плотного, биологически сильного, к уровням более тонким, просветленным. И – спуск к телесности, с сохранением просветленности. Они основаны на элементах физических действий, скомпонованного движения, темпо-ритма и на своеобразных текстах, но ни в коем случае, никогда – не современных, а исключительно традиционных, более того, «архаичных». Но, в первую очередь, они основаны на совсем уже своеобразных архаических вибрационных песнях. «Действия» не предполагают присутствия зрителей и зрителям не предназначены. Но они доступны для приглашенных, то есть для сотоварищей по профессии в качестве наблюдателей, и служат впоследствии своего рода «полем» для анализа ремесла. Затем происходит совместный анализ работы с точки зрения ремесла двух групп: нашей и приезжей. (Хочу подчеркнуть, что работа в группах происходит отдельно: никакого взаимного соучастия в работе нет.)

Таким образом мы стремимся установить, наладить и сохранить своего рода «стык»: встречу и обмен живых сил, живых соков между искусством «театра спектаклей» и тем, что мы называем «действиями». В старинной китайской притче, повествующей о колодце, есть такие слова: если из колодца не черпать воды, – она там застоится... Вот и я тоже спросил себя: как сделать, чтобы в том «колодце», который мы в Понтедере соорудили, вода всегда была животворной? Для этого мы и ввели в нашей работе практику посещений нашей Мастерской театральными группами со всего мира. С такими приездами и посещениями связаны, в первую очередь, сопоставление наших работ и работ наших гостей, а затем – технические анализы, посвященные уже самой практике и ремеслу.

Надеюсь, я ответил на невысказанные вопросы собравшихся.
Это все, что мне хотелось сказать вам сегодня. Благодарю вас.

Выступление на академическом собрании Вроцлавского университета по случаю присуждения звания доктора «Honoris Causa»

Перевод с польского Натэллы Башинджагян



ЛЕВ Додин

Фото В.Васильева

Лев Додин (р. 1944) – режиссер. Окончил ЛГИТМиК в 1965 г. (курс Б.Зона). Начинал в Ленинградском ТЮЗе спектаклем «После казни прошу...» (совместно с З.Корогодским). В 1975–1977 гг. – режиссер Театра драмы и комедии на Литейном («Роза Берндт» Г.Гауптмана и др.). С 1975 г. в Малом драматическом театре (с 1983 г. – художественный руководитель), где поставил: «Живи и помни» по В.Распутину, «Дом» и «Братья и сестры» по Ф.Абрамову, «Повелитель мух» по У.Голдингу, «Бесы» по Ф.Достоевскому, «Любовь под вязами» Ю.О'Нила, «Клаустрофобия», «Пьеса без названия» А.Чехова, «Чевенгур» по А.Платонову и др. В других театрах поставил: «Кроткая» по Ф.Достоевскому (1981, БДТ; 1984, МХАТ), «Господа Головлевы» по М.Салтыкову-Щедрину (1984, МХАТ), «Свои люди – сочтемся!» А.Островского (1987, Национальный драматический театр, Хельсинки), «Электра» Р.Штрауса (1995, Зальцбургский фестиваль) и др. Много лет преподает в ЛГИТМиКе (СПГАТИ).

ЛЕВ ДОДИН

Логика свободного поиска

– Почему вы выбрали театральную профессию? Вы с детства любили играть, притворяться, воображать какие-то иные миры?

Как каждому ребенку, мне нравилось играть: не столько притворяться, сколько воображать себе какую-то иную жизнь. Может, это происходило от бедности окружающей действительности. Но это открывало поразительные просторы: идя по советской улице в пионерском галстуке, воображать себя маркизом, спешащим на аудиенцию к королю. Это очень человеческое желание – желание какой-то иной жизни, иной судьбы, которая есть не что иное, как замаскированное желание бессмертия.

Можно сказать, что в театр человека приводят мечты о бессмертии: подсознательно он хочет прожить куда больше жизней, чем ему отпущено природой. И театр такую возможность дает. Это понимается почти сразу: в каком-нибудь драмкружке или на школьной сцене, где ты сегодня играешь негодяя, завтра героя, а послезавтра старуху. Все твои пробы лежат еще вне художественной плоскости, но ты уже глотнул воздуха свободы. Дальше больше. Попробовав распоряжаться собой и своими иными возможными жизнями, ты вдруг чувствуешь себя, страшно сказать, Демиургом-создателем. А это самое сильное из доступных человеку наслаждений.

Впрочем, это я сегодня могу что-то анализировать. А тогда я плыл по течению. Благо после школьных забав я попал в замечательный Театр юношеского творчества, которым руководил Матвей Григорьевич Дубровин, ученик Мейерхольда. Человек достаточно сложной судьбы, очень одинокий, он хорошо понимал, в какой системе жил, в отличие от нас, малолеток. Ему не с кем было разговаривать, и поэтому он разговаривал с нами, разговаривал обо всем. Оказалось, что в театре можно разговаривать обо всем. Театр становился местом жизни, местом, где можно все обсудить так откровенно и серьезно, как тебе никогда не удается в обыденной жизни. Театр поднимался над бытом и в то же время давал возможность очень многое понять: и про быт и про ту

жизнь, которая нас окружала. Хотя мы никогда не говорили с Матвеем Григорьевичем о политике, но тем не менее мы очень хорошо понимали, что мы живем в какой-то совсем другой жизни, чем окружающие.

Кроме того, Матвей Григорьевич был потрясающе талантливым режиссером. Я до сих пор помню его репетиции, помню замечательное чувство ритма, которое возникало в режиссируемых им сценах: вдруг возникал метроном на репетиции, метроном не реальный, а внутренний. То, что было безмерно, вдруг обретало размер и внутренний нерв. Он был такой маленький, лысоватый, большелобый, большеглазый еврей, немножко такой Михоэлс, немножко Зускин. И вот он выходил и начинал показывать. А показывал он, во-первых, все фантастически; обретал десяток личин, и сразу театр становился очевиден. Во-вторых, неожиданно что-то такое рыхлое, непонятное, пустое (чаще всего мы репетировали какие-то второразрядные советские пьесы) превращалось в какое-то головокружительное зрелище. Часто они опадали потом, потому что уже никто из нас этого показа выполнить не мог. Но саму возможность подъема в какие-то другие выси, превращения ничего – в сцену я очень хорошо помню.

Это были первые уроки профессии. Именно там театр стал для меня уголком свободы в нашей несвободной, как я теперь понимаю, жизни. Тогда мы это понимали хуже, но почему-то стремились в ТЮТ и проводили там целые дни. Уходили в полдвенадцатого ночи и никак расстаться не могли. По часу стояли на углу: что-то надо было договорить, обсудить, а тогда больше трех не собиралось. Потому что всегда возникало волнение: что такое, что случилось, какая демонстрация? Нам было хорошо друг с другом. Вот это ощущение: хорошо с другими, это тоже осталось навсегда связанным с театром. И последнее.

Мы очень рано поняли ножницы между внутренней силой этого человека и его социальным статусом. К нему пренебрежительно относилось начальство, похлопывали по плечу коллеги, звания он не получил до конца жизни... Мы понимали несуразность этого положения. И вот это чувство мощи того, кто способен творить, и независимость этого человека, несмотря на всю внешнюю зависимость, – мне кажется, тоже стало очень сильным уроком на всю жизнь. Потому что обнаруживалась не просто форма театра, а способ жизни, который требовал от тебя независимости и обеспечивал тебе независимость.

Я сейчас рассказываю не о себе, не о себе говорить всегда легче.

– Для меня несколько неожидан тот факт, что вы прямой ученик ученика Мейерхольда. В двухтомнике «Художественный театр. 100 лет» вы названы прямым учеником ученика Станиславского. А оказывается, что идею театра единомышленников, театра-дома вы унаследовали еще с детского театра?

Это ощущение я, как это ни странно, унаследовал от ученика Мейерхольда. Но это и говорит о том, что все достаточно относительно. Впрочем, я думаю, что ведь и Мейерхольд – ученик Станиславского.

Второй раз мне повезло в театральном институте, где я встретился с Борисом Зоном – замечательным мастером и педагогом совсем другого рода. Зон был сугубо профессиональным человеком, очень таким подтянутым и как бы сухим, закрытым. В годы всеобщего доносительства на него донесли ученики, потребовав его изгнания как антисоветской личности. Его выгнали из института, и несколько лет он был безнадежно безработный. Я встретился с ним,

когда его снова взяли в институт, прошел двадцатый съезд и т.д. Ему очень подходило звание «профессор» в том старом смысле, который сейчас почти уже не понятен. Каждый год он специально шил новый костюм у таллинского портного и там же обновлял свой запас «бабочек»... Я помню очень хорошо его первую беседу с нами, первокурсниками. Он вошел в белоснежном костюме – это была большая редкость в то время. А потом снял пиджак, оставшись в белейшей сорочке, и небрежно бросил его на какой-то колченогий стул в аудитории. Артист.

Он мало разговаривал собственно о жизни, думаю, что он был довольно сильно напуган. Он даже материал для учебной работы старался выбрать подальше от сугубой реальности, потому что об общих вещах ему говорить было легче. Но профессионалом он был до мозга костей, профессионалом, для которого каждое движение: и души, и кисти руки, – важно или имеет значение. Это тот профессионализм, который сегодня, к сожалению, практически уходит, если уже не ушел, что говорит о каком-то этапе разрушения.

Б.В. – так мы его называли – стал учеником Станиславского при довольно странных обстоятельствах, для сегодняшнего дня трудно постижимых и весьма идеалистических. В тридцатых годах он выпустил бешеного таланта курс, на котором было несколько замечательных спектаклей. Так возник в Ленинграде новый ТЮЗ, а сам Б.В. стал его руководителем и популярнейшим человеком в городе, нам уже в шестидесятые годы говорили: как Товстоногов, и еще обаятельнее. Он тогда был совсем молодым, красавец, пользовался успехом у дам и не стеснялся этого. Притом сам замечательный артист, учившийся у Федора Федоровича Комиссаржевского.

Как-то рассказал нам одну историю, довольно показательную. Однажды в семнадцатом году они готовились к зачетному показу в Студии Комиссаржевского и репетировали этюды на дому у кого-то из студентов. Был богатый дом, в большом зале репетировали этюды, и какой-то шум с улицы начал мешать. Они закрыли сначала окна, потом шторы, потом ставни, но все равно какой-то шум их отвлекал. Однако они все же сосредоточились, и свои этюды сочинили. На следующий день они узнали, что накануне не больше, не меньше как атаковали Кремль, стреляли из пушек, прошли народные волнения, советская власть победила в Москве. Они репетировали этюды. Он рассказал нам эту историю на одном из последних курсов, и я еще помню, подумал, что на его месте постеснялся бы признаваться, что когда люди делали революцию, он репетировал этюды. И только энное количество времени спустя, я наконец понял, что одним из немногих людей, кто в этот день семнадцатого года занимался действительно приличным и, во всяком случае, небесполезным делом, – был мой учитель.

Так вот, уже будучи таким популярным человеком, он вдруг прочитал еще не изданную рукопись книги Станиславского «Работа актера над собой». И это его так потрясло, так перевернуло его представление о театре, что он поехал в Москву, прорвался к Станиславскому и потом в течение всех последних лет до смерти К.С. каждый четверг садился в поезд и ехал в Москву на занятия в Леонтьевский. А в ночь с воскресенья на понедельник возвращался руководить своим театром.

Когда студенты предлагали ему какие-нибудь, как нам тогда казалось, смелые решения сцен, он говорил: «Вы хотите, чтобы я повторял ошибки своей молодости, я уже был формалистом». Тогда мы думали: ах, вот старый, такой-сякой. Слово дурак, может, мы не употребляли, но то, что старый и

дальше шли какие-то многоточия, – это точно. Только потом я понял, что он действительно уже был формалистом и для него наши детские откровения не были новостью, а были повторением задов, открытием велосипедов, которые до сих пор продолжают иногда потрясать воображение неофитов.

Последние годы жизни Станиславского до сих пор очень мало описаны и мало расшифрованы, те годы, когда он заново открывал свою систему. От достаточно жестких методов, которые для многих и являются системой Станиславского, методов, описанных в его книгах, разработанных терминологически: «сквозное действие», «сверхзадача» и т.д., – он пришел к логике свободного поиска, свободной жизни свободного человеческого духа, что труднее всего описать и что очень нелегко нащупать. Собственно, поиском этих секунд живой жизни, которые возникали иногда на репетиции, он занимался у себя в Леонтьевском.

Когда Б.В. вспоминал о Константине Сергеевиче, которого по старой студийной привычке называл К.С., он делал жест, указывающий в небеса. Мы думали, что он говорил о Станиславском как о Боге. Но потом оказалось, что просто десять лет он преподавал в аудитории, в которой над ним висел портрет Станиславского. Потом он сменил аудиторию, а жест остался. Вот вам природа в*и*дения, природа жеста. Но я думаю, что это все равно лукавое объяснение, хотя отчасти правдивое. Все равно для него Станиславский был божественным началом.

– Что вам кажется главным из того, что ваш учитель унаследовал от Станиславского?

Когда я увидел во взрослом состоянии первый документальный фильм о Станиславском, в семидесятых годах, мне показалось, что я уже где-то видел этого человека: жесты, то, как он вздергивал голову, как он «мэкал». И вдруг я понял, что это очень похоже на Бориса Вульфовича. Он не передразнивал, не подражал даже, просто, это в него вошло. Но главным, мне кажется, было унаследованное им доверие к человеческому экземпляру, к человеческой сущности, к сильной индивидуальности. Он обожал индивидуальность.

Иногда я слышал какие-то его разговоры с преподавателями, когда он мог сказать, допустим, преподавателю речи: «Не надо учить студентку хорошо говорить. Пусть говорит, как говорит. А то вы ее научите, разговаривать, как все, а она разговаривает по-своему»... Иногда это было даже перебором. Ученику необходимо дисциплинирующее начало. Но Б.В. обожал личность. И это опять было очень интересно, потому что это было в то время, когда, в общем, личность мало что значила. Существовала как бы традиция в русском театре говорить о перевоплощении и т.д. А для него самое интересное было, как сохраняется и развивается человеческая индивидуальность, человеческая природа. Он фантастически доверял артистам. И как раз профессия режиссера – его собственная профессия – со временем стала для него абсолютно второстепенной, вспомогательной. Он считал, что может только помочь артисту, а родит тот все сам.

Вот такая, как бы сказать, родословная. Мне про нее легче рассказывать, чем про свою собственную биографию. Думаю, наверное, то, чем я занимаюсь на сегодняшнем этапе, показалось бы странным обоим учителям. Потому что проходит время и меняются какие-то формальные вкусы и прочее. Но, по сути, мне все время кажется, что я продолжаю заниматься всем тем, чем мы занимались на уроках и одного, и другого. Единственно, может быть, максимально синтезируя и соединяя эти две довольно противоположные натуры.

Эта попытка синтеза, может быть, самое интересное в том, что я делаю.

– Почему вы решили строить свой театр – понятно. Это следование традиции. Как вы начали это строительство?

В определенной степени это, конечно, следование традиции, воспринятой и от учителей, и из книг, которые я читал. В тот период я много читал театральных книг – сейчас гораздо меньше, что-то другое интересует, другие интересы подавляют, хотя и жалко. В те годы был культ Станиславского, что, может, шло не на пользу, и сделано было очень по-советски. Но, с другой стороны, я думаю, какие-то легенды нужны молодым. Они дают опору, заставляют куда-то тянуться, ради чего-то учиться... Легенда Станиславского завораживала. Легенда осмысленного человеческого – не каботинского, не презираемого – театра. А надо сказать, что и с каботинским, и с презираемым, с не слишком чистым театром сталкиваешься довольно часто. Уже молодыми мы их повидали в огромном количестве. А тут еще рассказы и сплетни театрального института. Борис Вульфович говорил: «Эти стены пропитаны миазмом пошлости... Это самое антихудожественное место на свете». И все виденное, за редчайшим исключением, абсолютно противоречило тому, что мы читали, что описывалось там, в наших любимых книгах, об отношениях между людьми, о серьезности, с которой они работали, – все то, что завершалось красотой шехтелевского здания, продуманностью каждого метра театрального дома.

Поэтому вот из детских ощущений, из книг, из собственного раздражения по поводу пошлости возникло какое-то восприятие театра как спасения. Вещь довольно эгоистическая, между прочим (я вообще думаю, что театр вещь изначально эгоистическая), потому что ничто не заставляет человеческое сердце биться так, как мысль о себе, о своих волнениях, о своих переживаниях; ничто не заставляет так разбираться в проблемах жизни, как зависимость тебя от этих проблем. Если тебя это всерьез волнует, если ты неравнодушен к себе, то это твое неравнодушие может оказаться чрезвычайно полезным для других. Вероятно, одно из несчастий нашей страны в том, что все очень равнодушны к себе. И в театре тоже.

Вот это какое-то, как бы сказать, эгоистическое неравнодушие к себе, мне кажется, и послужило каким-то толчком. И к нему добавилась радость общения со студентами, потому что с ними можно было говорить только о том, о чем тебе хотелось говорить, только так, как тебе хотелось говорить. Потому что им можно было предлагать, не говорю «правила игры», но «условия жизни», которые тебе казались имеющими смысл.

– Однако довольно долгое время вы работали приглашенным режиссером...

Это было ужасно. И это было прекрасно. В общении с чужими театрами не возникает казенной ответственности. Ты абсолютно свободен. И единственное, чем рискуешь, – собственной репутацией. Что больше тебя не пригласят ставить спектакли в этот театр или вообще куда-либо.

Ты мог рисковать, мог не рисковать, но казенной ответственности не было. Ты не должен был быть начальником, и ты мог в конце концов если хотел, оставаться свободным, делать то, что тебе хотелось. Это вообще великая вещь – свобода. Великая возможность. И, по сути, десять лет я так и прожил, хотя сейчас не понимаю, как мы с семьей материально выжили, потому что это было безумие, как сейчас вспоминаю цифры.

Но это было счастливое время. Отсутствие любой ответственности, кроме ответственности перед спектаклем, давало возможность устанавливать какие-то особые отношения с артистами, близкие к тому, какие ты устанавливаешь с учениками. Любопытно, что обычно меня пугали: у этого дурной характер, у того дурной характер. На самом деле оказывалось: у обоих вполне подходящие характеры, что не так уж и мало.

– А вот с великими артистами вам легче работать или тяжелее?

Мне кажется, что легче, гораздо легче. Если только ты им предлагаешь что-то, грубо говоря, «на вырост». Это вообще важно в театре: найти задачу, которая заставляет тебя сразу же почувствовать свою недостаточность и, одолевая эту недостаточность, собственно, что-то и узнать о себе, о жизни.

Как только этой недостаточности нет, как только ты знаешь, как это делать, – все, нет никаких вопросов. Вот тогда с посредственностями гораздо легче. Мечта посредственности: чтобы не было никаких проблем, понимаете. А с талантливым человеком, я думаю, гораздо труднее, потому что талант и есть некая плесень, которая разъедает и заставляет сомневаться, быть недовольным, хотеть еще чего-то. Поэтому, скажем, тысяча вопросов Смоктуновского могла бы свести с ума, если бы у меня не было к нему встречных двух тысяч вопросов. Это соревнование вопросов сразу создавало союзнические, даже дружеские отношения в ходе работы, потому что мы вдруг понимали, что нам обоим есть куда тянуться.

То же самое, скажем, с Борисовым. Когда началась работа над «Кроткой», Борисов первое что сказал: «Не знаю, как это играть». Я помню его слова: «Я буду как ученик, хорошо?» Мне хватило наглости сказать: хорошо. Потому что мне казалось это естественным. Конечно, он не был учеником, он был мощным соавтором, но внимание и острота, с которой он все «съедал», это было действительно внимание талантливого ученика, внимание, которое иногда мечтаешь вызвать в ученике. Но ученики же далеко не все талантливые.

– Тем не менее, когда вам предложили Малый драматический театр, вы согласились.

В первый момент, когда пришло предложение вернуться в Петербург (тогда – Ленинград), я... испугался. Я уже прошел тот период, когда значимы были факторы честолюбия, самолюбия... Мне уже не хотелось быть начальником. Тем более я уже посмотрел, как работают главрежи в других театрах. Тогда мое положение в театральной иерархии было достаточно сомнительным: отовсюду меня выгнали, последним и главным оставался Художественный театр... Я уже отказался от предложения Ленинградского Молодежного театра. А тут власть, которая, по сути, и выгнала из Ленинграда, начинает применять энергию по моему возвращению.

С Малым драматическим театром меня многое связывало: я сюда приводил одного за другим своих учеников, поставил здесь несколько спектаклей, некоторые из них мне были дороги, прежде всего «Дом» по Федору Абрамову. Но я и тут отказался. Мне стали опять звонить, я стал кидать «орел» и «решку», и я помню, когда выпадал «орел», то я кидал снова. Но выяснилось, что это не помогает. Что все равно необходим импульс. И таким импульсом стала, как это ни страшно говорить, смерть Федора Александровича Абрамова... Он умер неожиданно. Я приехал на похороны. Мы пережили такое сильное потрясение, чувство общности, потери, и как-то стало ясно, что мы должны сделать «Братья и сестры», полноценный спектакль, без всяких урезок. И

какое-то чувство действительно братства еще раз возникло и с этими ребятами, с этой землей, которую мы хорошо знали и которая еще раз потрясла своей нищетой, своей всегдашней правдой, замешанной на неправде.

Абрамов сам был отсюда, кость от кости, но как же его ненавидели! Не только начальники, но часто и простые люди, потому что он говорил о них неласковые вещи. Помню, был какой-то праздник, мы с ним вышли покурить на крылечко, вдруг какая-то старуха бросилась: «Ой, спасибо, Федорушка, спасибо тебе!!!» Он подумал, что она ему скажет «спасибо» за правдивое слово, за книги. А она продолжила: «Ой, спасибо, что в книгу в свою не вставил!» Он прямо посерел весь.

Так что, опуская дальнейшие перипетии, добавлю, что, как человек сомневающийся и все-таки, значит, принадлежащий к ныне ругаемой интеллигентской породе, я дал согласие временно исполнять обязанности.

– Жалели об этом потом?

Почти сразу же. Мы играли «Дом» на сороковой день после похорон Федора Александровича. Я вышел говорить какие-то слова, предложил почтить минутой молчания память писателя. И когда наступила тишина в зале, все встали, вдруг из окна радиоцеха раздались два громких голоса, которые друг с другом спорили. Они не говорили неприличных слов, но они спорили, это было не остановить... Так и прошла эта минута на фоне криков. Меня это потрясло. А потом я выходил ночью из театра, а у нас есть такой проход через дырку, где еще до прошлого года была помойка. Я шел мимо этой помойки и думал, что вот теперь я всю жизнь должен буду со всем этим дерьмом иметь дело. Я не буду, я не хочу... Утром я позвонил и сказал, что я не буду, не хочу, потому что я просто почувствовал, что перестану заниматься театром, спектаклями, а стану заниматься чем-то другим. Но начальник, как назло, оказался человеком неглупым, он меня позвал, мы целый день разговаривали. Ну, в общем, я остался.

Только не подумайте, что жалуюсь. Для меня это главрежство или художественное руководство до сих пор осталось подарком, потому что все-таки возникло место, где можно жить так, как ты считаешь нужным. А в качестве платы за эту свободу тебе приходится заниматься рядом вещей, которыми ты не хочешь заниматься. И как топор над тобой все время висит страх услышать однажды в минуту тишины противные голоса людей, занятых бытом. Это как мания.

– Ходят легенды, что ваш театр чуть ли не единственный в России, где все детали механизма спектакля отлажены идеально... Даже термин такой употребляют: «спектакли белой сборки».

Может, это и происходит как раз потому, о чем я вам сейчас рассказывал. Помните ужас Станиславского: «театр гибнет!» Вот и живешь в постоянном ощущении, что мы на краю гибели. И дело не только в том, что, скажем, денег не хватает, а часто их просто нет. Но в любой момент, когда нарушается художественный ход вещей, кажется, что может рухнуть все. И это так. Художественность собирается постепенно, а любая эпидемия безумия распространяется моментально. Когда я вижу неубранный туалет или плохо вымытый пол в репетиционном зале, то прихожу в неистовство. Потому что это – халтура, и начиная с этой халтуры могут иметь право халтурить все.

– Вас часто называют суровым режиссером. Как вы реагируете на ак-

терские неудачи, просчеты?

Мне кажется, я редко ругаюсь по поводу плохо сыгранной роли. Понимаю, что, во-первых, я сам в этом виноват в какой-то мере. Во-вторых, я уже знаю, что любую роль сыграть трудно. В-третьих, я знаю, что наши артисты все хотят играть хорошо, то есть они готовы делать усилия. Другой вопрос, что что-то не получается, перестает пониматься и т.д. Но это происходит не по чьей-то злой воле. Я могу иногда сказать что-то резкое, но чем дальше, тем меньше. Я все больше понимаю, как сложно быть артистом, какое это безумное занятие. Вообще-то я все больше понимаю, как сложно быть режиссером.

– То есть чем дальше, тем сложнее? Разве не помогает опыт, наработанные приемы, навыки?

Конечно, нет. Все больше и больше возникает вопросов, «но», противоречий. Чем ты моложе, тем для тебя многие ответы яснее. А когда ты становишься старше, они расплываются, и, как бы сказать, один ответ делится уже на десять вопросов. Если в молодости было главным поставить спектакль, то сегодня этот интерес все меньше. Ну, поставишь спектакль, а что изменится, а что прибавится? Важно другое: а что ты узнал, что ты понимаешь, что ты поймешь, а удастся ли тебе ответить на какой-то вопрос. К каждой новой работе приступаешь с гораздо большим ужасом, чем к предыдущей.

– Считается, что режиссеры бывают двух типов: одни ставят спектакль, чтобы что-то изменить в мире, а другие – чтобы что-то изменить в себе. К какому типу относитесь вы?

В мире, мне кажется, изменять что-либо безнадежно. В себе – бесполезно. А попытаться хоть что-то понять про себя, может, тоже безнадежно и бесполезно, но все-таки хочется.

В этом смысле самая большая ошибка – мерить режиссеров их прошлым опытом. Ты становишься другим, время становится другим. Мы вчера целый день репетировали «Вишневый сад». Кончился сезон, у нас остался один день, нас ничего не заставляет. Но у меня накопился ряд вопросов к артистам, и целый день мы репетировали. Сначала думали, что просто сыграем и поговорим. А потом уже влезли и до двенадцати ночи репетировали полтора акта, прерываясь, останавливаясь и т.д. и т.д., и ужасно жалели, что сегодня мы уже репетировать не сможем. Новые возможности бесконечно возникают.

– Вы приходите с готовым решением сцены и требуете его точного выполнения?

Я иногда смотрю, как другие репетируют, и мне становится смешно: человек чего-то требует, потом это выполняют, и я вижу, как он счастлив, что выполнено то, что он требует. А то, что не имеет смысла то, что он требует, он не задумывается. А твоя точка зрения – она не единственная. И патент на непогрешимость тебе никто не давал.

Я помню, как на репетициях «Господ Головлевых» было очень трудно с первым актом, мучительно трудно. И начал бродить по залу, сел где-то на последнем ряду, сбоку, то есть изменил точку зрения... И вдруг какие-то вещи стали понятнее. Я ушел с этого проклятого режиссерского места, где всегда одна точка зрения, буквально одна точка зрения, физически, но она и психологически часто одна. Поэтому мне иногда даже страшно приходить в зал и садиться на это режиссерское место. Слышу интеллигентный голос нашего прелестного помрежа: «Внимание, репетиция началась, господа артисты!» – и вдруг чувствую, что меня начинает тошнить. Если не будет этого обкатанного

ритуала, – будет ужас, и я или подниму скандал, или пойму, что театр кончился. А с другой стороны, я понимаю, что это сразу вводит всех нас в какие-то рамки привычной профессиональной работы. А ты сам еще в поиске, то вдруг включишь свет в зале, то сам придешь на сцену. Я понимаю Станиславского, который вдруг велел менять расстановку мебели на сцене, чтобы хоть чем-то сбить себя и артистов.

– Лев Абрамович, какие отличительные черты «додинского» артиста?

Вы знаете, мне всегда трудно обсуждать что-нибудь, связанное с моей фамилией.

– Ну, хорошо, артиста Малого драматического театра?

Так проще. Я думаю, что на самом деле не исключено, что такой тип артиста существует, иначе грош цена была бы всем нашим усилиям. Мы довольно много лет вместе работаем, у нас есть некоторые общие, так сказать, ассоциации. Я не могу сказать: общие мысли, – мысли у нас могут быть очень разные, – но ассоциации, некоторые потери и находки человеческие у нас, безусловно, общие. И счастью и к несчастью.

Мы вводили недавно нового артиста в наш старый спектакль, и я репетировал не столько с ним, сколько со всеми старыми артистами, потому что вход его потребовал абсолютной перестройки. Парадокс был в том, что четыре дня с утра до вечера мы репетировали со всеми теми, кто хорошо играл. Сначала это было удивление, а потом радость, потому что вдруг обнаружились новые возможности: они стали по-новому видеть, слышать и т.д. и т.д. Я думаю, что с чужими артистами это было бы, конечно, практически невозможно. Меня, мягко говоря, не поняли бы, а, скорее, просто выгнали бы в шею или устроили скандал. Мне кажется порой, что наши артисты – иногда это замечается, иногда нет, иногда ставится в вину, – они умеют не просто двигаться или разговаривать, они способны выразить свои чувства нужным движением или нужной вибрацией связок.

Разница между просто хорошо говорящим артистом и артистом, у которого связки отвечают на чувства, которые он испытывает. И рука движется в нужном направлении, а не просто он умеет красиво сделать жест. Хотя в последнее время на наших сценах и просто говорить не слишком умеют, и просто жеста сделать не могут. Но это азы, и ужасно, что они пропадают. Самое главное, мне кажется, наши артисты настроены на поиск.

Это не значит, что всегда они, как бы сказать, с восторгом в него отправляются, иногда приходится тратить усилия, чтобы их в него вовлечь. Поиск – это всегда потеря равновесия, а равновесие терять страшно. Вот я тронул спектакль «Вишневый сад» и вижу, как он потерял как бы некоторые опорные точки. И сам думаю: а вдруг не обретет? Но я уже обнаружил, что вот тут можно так, тут можно этак, на самом деле – просто бесконечность возможностей. И это главное, к чему наши артисты готовы и внутренне склонны. И как только они в это входят, они это любят. Я надеюсь...

Хотя, может, я и преувеличиваю. Я ведь точно знаю: артисты во время репетиций мечтают, когда, наконец, это кончится и можно будет выйти на публику, сыграть, получить свою долю аплодисментов. Артисту важно убедиться, что все мучения не совсем зря. Это же над ним висит, он же сам себя не видит. Страшное проклятие этой профессии, понимаете? Даже режиссер себя плохо видит. Пока себя увидишь, должно пройти какое-то время, но все-таки... А актер не видит совсем; ему говорят: хорошо – хорошо, говорят: все плохо –

плохо. Он как человек без зеркала.

И все-таки самые интересные, самые счастливые минуты жизни нашего театра, пожалуй, связаны не с выпусками спектаклей, не с теми или иными победами, успехами, аплодисментами, а все-таки с репетициями. Причем с репетициями, на которых что-то не получалось, обязательно долго, обязательно искалось, крутилось, мучалось, проклиналось. А потом вспоминаются все равно эти репетиции.

– А вы вообще любите репетиции?

Только на репетициях бывают минуты, когда ты свободен от самого себя, можешь сказать то, что ты никогда не скажешь в нормальной жизни, можешь рассказать о себе то, что никогда не расскажешь в быту, можешь услышать от другого то, что он никогда не расскажет в быту, – ну, как бывает в исповедальне или в минуты любви. Здесь это с тобой происходит: ты не приходишь сознательно открыться, потому что если придешь сознательно открыться, ничего не получится. Это просто случается. И ты проживаешь какую-то другую жизнь... Я видел Абрамова, когда он заканчивал «Дом», я был в полном ощущении, что он находится под наркотиками, хотя он наркотиков не принимал. Мы час проговорили, и я видел, что его тянет скорее к столу, потому что из него, из его пальцев исходят слова и судьбы.

Можно называть это вдохновением, но это слишком высокое слово, я предпочитаю: «работа». В общем, если что-то держит, действительно, театр, то, конечно, это, потому что все остальное театр разрушает, даже так называемый успех. Слово, которое я абсолютно не понимаю и не люблю, и мне кажется, никто не знает, что на самом деле успешно. Что такое по отношению к самому художнику достижение, поражение, – неизвестно. Есть в жизни движение, и ты движешься по жизни...

– А самая любимая работа – последняя? Самый любимый спектакль тот, который сейчас репетируется?

Черт его знает. Ну, иногда бывает, иногда нет. Иногда самое мучительное – последний спектакль, потому что очень долго не дает успокоиться. Скажем, в Петербурге на сцене сыграли несколько генеральных «Пьесы без названия». Потом неделю репетировали в Веймаре. Мы сыграли восемь или девять спектаклей. Первые три спектакля я волновался, а затем уже просто сидел в сторонке и увидел столько показавшегося мне неинтересным, неверным, несвязным. Потом в отпуске я, по сути, передумывал пьесу и спектакль. Мы приехали, встретились и за неделю переставили фактически весь второй акт. Последний спектакль, скорее, мучает, пока не начался какой-то следующий этап, потому что все время хочется еще что-то сделать.

– Но иногда вы все-таки выпускаете спектакль из-под присмотра?

Да. Иногда я думаю, как ребята счастливы, когда какие-то обстоятельства меня отрывают, и я освобождаю спектакль от своего присмотра. Это тоже важный этап, когда они сами устанавливают какие-то связи и пропорции. Иногда я потом смотрю: ой, какие молодцы, как они расположились! Но тут же начинаю думать: чего-то они друг к другу привыкли слишком, так расположились, им так удобно, что что-то тут неправильно. И снова влезаю.

– Лев Абрамович, а как вы пьесу выбираете? Мне кажется, что для вас это этапное решение ставить это, а не это?

Иногда бывает сразу. Так было с «Пьесой без названия». Другое дело, что я потом двадцать пять лет ее не мог поставить... Но я сразу решил, что буду

ее ставить, потому что забилось сердце. Другое дело, что иногда нет артистов или ты чувствуешь, что пока у тебя нет кого-то в компании, а когда-то еще не было и самой компании.

Но текст переживается как потрясение. Помню, как я за одну ночь прочитал дома Абрамова, тогда всеми разруганного, одними из политических соображений, другими якобы из художественных. Хотя я и сегодня перечитываю его и вижу, как это блестяще написано. Само понятие «художественности» так опаздывает за реальным процессом. Нам все время кажется художественным то, что было вчера. То, что попадает в общепринятые культурные рамки. А потрясения из этих рамок тебя выбивают. Их и вообще-то в жизни не так много случается.

И не потому, что так мало хорошего, не потому, что ты мало читаешь. Но то, что ты читаешь, должно как-то соединиться со временем. Однажды я прочитал шекспировские «Бесплодные усилия любви», будучи впервые в Париже, где было ощущение какого-то праздника. А потом через десять дней возвращался домой, где праздника совсем не было, и вдруг я услышал эту пьесу по-человечески – вот с этим желанием праздника. Я не знал, как ее ставить, но она вдруг соединилась с чем-то, безусловно, человеческим. Причем, как бы сказать, однажды потрясшее, взволновавшее, зацепившее, с годами не исчезает. Вот в репетициях ты и пытаешься понять: что же тебя зацепило. На самом деле постановка спектакля – вещь глубоко вторичная. И даже поиск сценографической формы – это уже техника.

– Этим поиском вы занимаетесь до начала репетиции с актерами или во время репетиций?

В основном, до. Но бывает, что ты уже что-то пробуешь с артистами, а параллельно ищешь.

– Вы назначаете одного актера на роль, или у вас всегда несколько вариантов, кто будет играть?

Чаще всего несколько вариантов. Иногда бывают какие-то вещи, которые знаешь точно. Но это редко. Когда, скажем, обращаемся к прозе, еще не очень понятно, какая это будет роль, какой она займет масштаб, размер, место. Сейчас вот мы занимаемся «Чевенгуром», хотя я до сих пор не знаю, будем ли мы делать спектакль.

– Вы начали репетировать «Чевенгур»?

Мы уже год им занимаемся. Чаще всего мы занимаемся параллельно несколькими вещами. Артисты по заданию что-то делают, работают мои помощники по моим каким-то заданиям. Мы смотрим все эти наброски время от времени, обсуждаем и как-то постепенно понимаем, что теперь сосредотачиваемся на этом. Несколько лет назад мы провели сквозную репетицию «Трех сестер», в результате показалось, что пока мы не очень знаем, что спрашивать у Антона Павловича. А то, что мы спрашиваем, не шибко интересно ни в вопросах, ни в ответах.

– А в «Чевенгуре» какие возникают вопросы?

В «Чевенгуре» еще пока не знаю. В начале сезона решим, будем ли мы в него влезать. Хотя уже влезли, что называется с потрохами, и даже деньги какие-то потратили... Но остается какой-то вопрос: нужно ли? С другой стороны, мне иногда кажется, что там заложены какие-то коренные вопросы природы человеческой: иллюзии человеческие, надежда, которая заканчивается

всегда смертью.

– У вас не бывает, что вы смотрите чей-то спектакль, и вот вдруг цепляет пьеса?

Бывает изредка. Но редко бывает, что это пьеса. Я даже не помню такого случая, что я смотрел бы какой-то спектакль и мне захотелось поставить эту пьесу. Я посмотрел спектакль и меня, ну как сказать, взволновала режиссура. Вот посмотрел «Вишневый сад» Питера Брука, пронзила его простота, прозрачность и бестелесность душевной жизни, которую я никогда не видел в русском театре. Мы привыкли к гораздо более телесному театру.

Как-то хочется это использовать, и, может быть, перенастроить органы слуха, зрения, связок. Потому что, скажем, после «Братьев и сестер» кажется, что играть по-другому уже невозможно, а необходимо по-другому! А как по-другому?

Или я помню, как когда-то в юности увидел спектакль Петра Фоменко «Этот милый старый дом». Я просто шел по улице, качаясь, мной владело чувство счастья, потому что театр мог быть таким улетающим за пределы земного притяжения...

– А на своих спектаклях бывает такое, когда себе говоришь: ай да Лев Абрамович, ай да сукин сын!

Редко. На репетициях что-то подобное случается. Когда не новый спектакль репетируется, а тот, который идет давно. В начале сезона, скажем, или где-то на гастролях. Как бы объяснить: я наедине с артистами. Они как бы репетируют только для меня. Я люблю этот момент, когда мы работаем только друг для друга. В последнее время смотреть спектакли в зрительном зале я не могу. Мне все кажется сразу грубеющим от соприкосновения со зрителями, и реакция зрителей кажется грубой. Ну, нервы просто, что поделаешь.

– Но вы вообще смотрите свои спектакли?

Смотрю, но нахожу место, чтобы смотреть не со зрителями. Есть у нас одно окошечко, откуда можно поподглядывать... Потом, давно замечено: когда артисту перестаешь что-либо говорить, ему начинает казаться, что тебе все равно. Вот он сделал так или этак – ему не страшно, хорошо это или плохо, ему важно, что это окажется заметно.

– А у вас есть кто-то, кто отмечает, что вы изменили тембр в этом спектакле, то есть кто-то, кому вы верите?

Есть, конечно. Хотя таких людей мало, может быть, это и нормально. Конечно, интересно, когда что-то говорят. Но на самом деле даже если говорятся самые хорошие, точные слова, они не успокаивают. Разве на секунду.

– Вам никогда не хотелось бросить эту неблагодарную профессию?

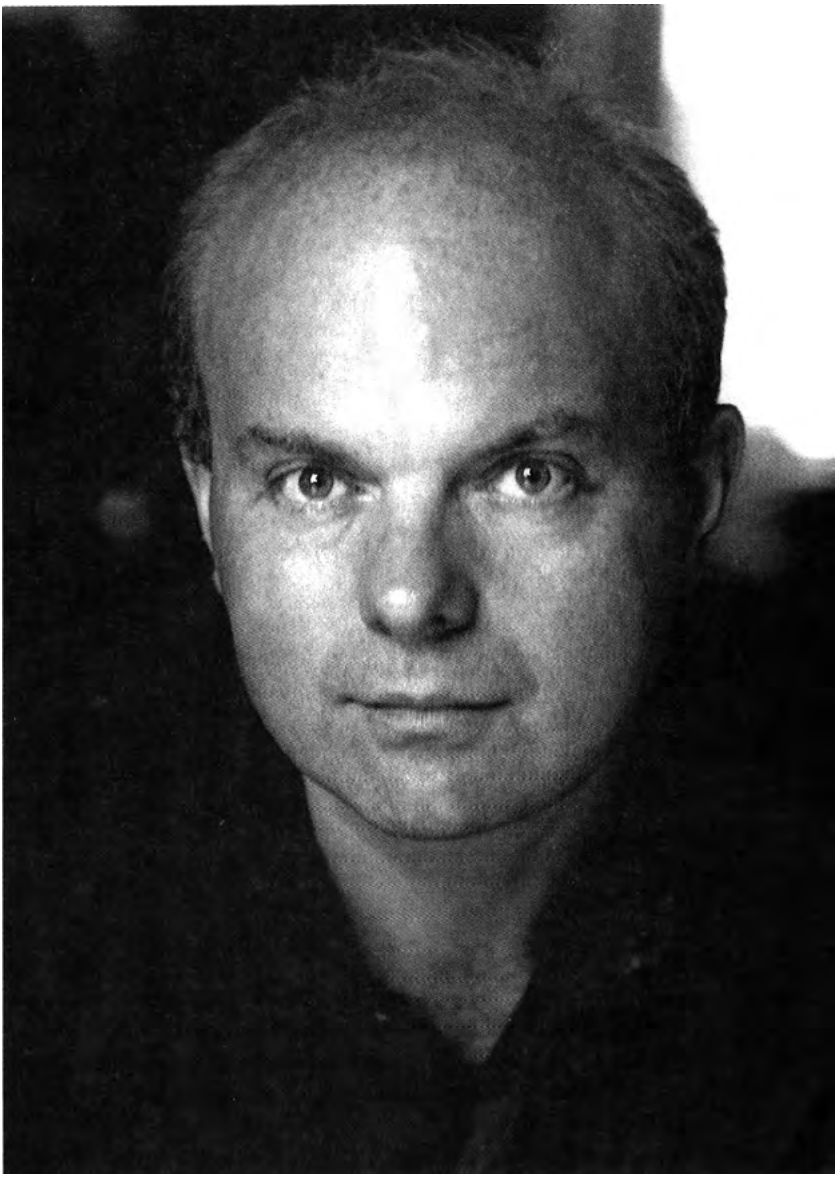
Последнее время довольно часто. Иногда возникает ощущение Сизифова труда, что опасно. Значит, энергия заблуждения ослабевает. Единственно, когда ты оказываешься снова на репетиции, она все-таки вспыхивает. Гаснет быстрее, чем раньше. Раньше удачная репетиция могла долго тебя согревать. Теперь ты знаешь, что и она ничего не меняет. Это те самые знания, которые прибавляют печали. Потом, это профессия энергетическая. Надо иметь эту энергию. А уж насколько у кого запасено, это нам неизвестно.

Иногда расстраиваюсь, когда кого-то начинают пинать только из-за того, что он изменился. И часто очень ошибаются. Вся Италия считала, что теа-

тральная звезда Стрелера закатилась. Я думаю, это его терзало и ускорило его конец. Премьера последнего его спектакля, доставить который ему не хватило несколько дней, шла при пустом зале. А потом в течение года спектакль прошел семьдесят пять раз, и последние пятьдесят спектаклей при полном зрительном зале. Это невиданная для Италии вообще цифра! Чтобы опера в Милане, рядом с «Ла Скала» семьдесят пять раз шла! Зрители поняли, что это замечательный спектакль, но Стрелер уже об этом никогда не узнает.

Я думаю, что если ты занимаешься театром, зная все это, то значит, театр сам по себе вселяет какую-то надежду.

Беседовала Ольга Егошина 21 июня 1998 года



ДЕКЛАН ДОННЕЛЛАН

Фото Джима Хонкина

Деклан Доннеллан (р. 1953) – режиссер. Закончил Кембриджский университет. С 1981 г. начал работать в созданной им совместно с художником Ником Ормеродом труппой «Чик бай Джаул». Постановки: «Деревенская жена» У.Уичерли (1981), «Ярмарка тщеславия» по У.Теккерею (1983), «Сид» П.Корнеля (1986), «Макбет» (1987), «Гамлет» (1990), «Мера за меру», «Как вам это понравится» (1994) и «Много шума из ничего» У.Шекспира (1998), «Герцогиня Амальфи» Дж. Уэбстера (1995). Постоянно сотрудничает с Лондонским Национальным театром, где поставил: «Фуэнте овехуна» Лопе де Вега и др. В 1998 г. поставил «Зимнюю сказку» У.Шекспира в Малом драматическом театре в Петербурге.

ДЕКЛАН ДОННЕЛЛАН

Научить актера бесстрашию

– Почему ты выбрал своей профессией режиссуру?

Честно говоря, сам не знаю. Когда я был маленьким, я ходил в театр, был очень возбужден этим, хотел стать частью этого мира, но не знал как. Девятилетним мальчиком я писал пьесы, ставил их, играл в них. В девятнадцать лет, я, конечно, захотел сделаться актером. Даже не помню, как произошел поворот в моей жизни. Наверное, в моем мозгу что-то произошло, и я понял, что не смогу быть хорошим актером, хотя по-прежнему я хотел стать частью мира театра. Я тогда не понимал, что могу сделаться режиссером. Но, во-первых, я хотел находиться среди актеров; во-вторых, мне нравилась сама экзальтация представления, сама эмоциональная атмосфера того, что происходит на сцене; и, в-третьих, я любил большие эпические тексты и до сих пор чувствую себя спокойно, когда у меня на руках большой текст. Но вообще-то в конце концов это всегда происходит случайно: ты вдруг оказываешься внутри какого-то важнейшего решения, определяющего судьбу.

Я знал, что хочу быть частью того, что называется театром, частью этого наслаждения, чем-то большим, чем просто зритель. Потом меня пригласили в драматическую школу преподавать студентам. Это, конечно, безумие. Я, второкурсник Кембриджа, преподавал второкурсникам же. Мои студенты были жутко запуганы огромностью текстов, которые им предлагались, а у меня было некоторое преимущество, поскольку я со времен своей школы никогда не боялся текстов, обращаясь с ними запросто. Я запросто обращался, скажем, с Шекспиром. Я видел, как ребята борются, как они мучаются с тем, чтобы создать какую-то форму представления, и понял, что могу помочь им, могу выработать какой-то профессиональный подход. Собственно, до сегодняшнего дня я это и вырабатываю: помогаю преодолеть страх перед формой. Делая это, я учился режиссуре, которая дает мне возможность научить тех, с кем работаешь, быть бесстрашными, не бояться ни текста, ни формы, ничего. Собственно, весь театр для меня – это возможность быть вместе без страха.

– Ты закончил какую-нибудь театральную школу?

Нет. Я учился в Кембридже, я кембриджский студент. Занимался английской литературой. Мог бы стать юристом, адвокатом. Правда, боюсь, я был бы ужасным защитником.

– А что, разве большая разница между преступниками и артистами? Ты бы управился! Или хочешь сказать, что у тебя нет никакого профессионального образования? А в Англии вообще есть профессиональное театральное образование?

Может быть, профессиональное образование есть, только не для режиссеров. Для режиссеров нет. Это и хорошо, и плохо. Люди сами себя изобретают, но с другой стороны, если у тебя нет профессионального образования, нет и унаследованных привычек.

– Как ты выбираешь пьесы для постановки?

Чисто прагматически. В моем театре «Чик бай Джаул» я выбирал пьесы, которые могли бы максимально занять актеров, которые могли быть сыграны, и сильно сыграны, определенной компанией актеров. Так получилось, половина из них – шекспировские пьесы. Брали их потому, что их можно серьезно изучать. Я вообще люблю драмы, в которых много хороших сцен. Конечно, трудно объяснить словами, что такое «хорошая сцена», хотя отличить хорошую сцену от плохой – очень просто. Хорошие, это если в них есть волнующие моменты действия: конфликты между персонажами, между людьми. Если сцена действительно хороша, то человек в ней меняется. А это и есть театр!

Мне нравится, когда с людьми что-то происходит в процессе действия. Вот одна из причин, почему я сейчас хочу поставить «Бориса Годунова». Эта пьеса полна фантастических моментов, меняющих существо дела. Скажем, сцена у фонтана Марины и Лжедмитрия, когда она понимает, кто такой Лжедмитрий, и говорит себе: он станет тем, кем я захочу! Это одна из самых фантастических сцен в театральной мировой литературе! Она поразительна, она шокирует, но одновременно все происходящее абсолютно правдиво. И еще я люблю хорошие сцены за то, что неизвестно, как их делать. С плохими – все понятно. В хорошей сцене все непредсказуемо, как в жизни. По-настоящему хорошая сцена изменяет все.

– Ты сказал, что закрыл свой театр «Чик бай Джаул». Что это значит? Почему ты решил расстаться с прекрасным театром, имеющим такой успех?

Мне кажется, что в моей жизни наступил момент, когда мне нужно как-то переосмыслить то, что я делаю. Может быть, это звучит тщеславно. Но мне стало мешать сознание: все, что мы делали, было подозрительно успешно. Я хорошо знал, что я делаю, что буду делать, – слишком хорошо знал. Я понимал, какая пьеса станет следующей, – к примеру, «Комедия ошибок», а потом эта пьеса, потом другая. Мне захотелось, честно говоря, разрушить форму моей жизни, или, иначе сказать, форму того театра, в котором я существовал. Потому что это было слишком комфортное существование. Мне понадобилось время, чтобы я как бы в свободном полете смог себя заново осмыслить, ощутить себя в театре.

– В русской театральной системе люди работают вместе многие годы. Как это с западной точки зрения?

Я вообще всегда завидовал русской театральной системе, тем возможностям, которые есть у русских: много работать над пьесой, иметь время для репетиций, раздумий, ошибок, проб... Но вообще-то, это и позитивно и негативно, это и естественно и искусственно одновременно. В России, конечно,

фантастический театр. Почти семейные узы... Русский театр в лучшем своем варианте – как жизнь в семье, а в худшем – как жизнь в лживой, лицемерной семье, со всем тем оскорбительным, что присутствует в семье, где люди сосуществуют вместе насильно.

– Какова, по-твоему, продолжительность жизни вот такой театральной семьи, постоянного театра?

Я не знаю, сколько должен жить театр. Видимо, это вопрос к каждому конкретному театру. Но единственно, в чем я уверен, в чем для меня ключевой момент, – величина этой театральной семьи, величина этого коллектива. Я не могу себе представить, чтобы в Англии, да и вообще в любом европейском театре, к актеру вообще не проявляли никакого индивидуального внимания. Когда он долгие годы находился бы вне поля интересов своего театра. Если в театре больше тридцати человек, начинают происходить странные вещи. Нужно очень внимательно отслеживать, насколько театр может позаботиться об индивидуальных интересах каждого артиста.

Один из главных принципов театра – не цепляться за существующее положение вещей. Вот создал компанию, потом она исчезает, умирает. Эта временность существования – она и есть кардинальная вещь. Может быть, театр «Чик бай Джаул», который у меня был, – это то, что я и хотел бы иметь всю свою жизнь. Но сейчас я должен заново все это переосмыслить. Когда работаешь со своими актерами, огромно вложение того, что можно назвать верой: этот импульс от меня к актерам, от актеров ко мне. Вырабатываются свои слова в этих взаимоотношениях, словарь семьи. Это не душит тебя, не уничтожает тебя, и это остается с тобой, что очень важно. Может быть, условия вот этого постоянного театра здесь в России, мне кажется, иногда душат. Но на Западе мы не можем позволить себе роскоши иметь то, что у вас считается нормой.

– Ты такой верный был своему театру, своим актерам, что не изменял им никогда?

(Смеется). Нет. Но это частности.

– Когда ты стал заниматься режиссурой, кто для тебя был, так сказать, идеальным воплощением режиссуры?

Брук, конечно. «Сон в летнюю ночь». Мне было шестнадцать, когда меня, школьника, учитель взял на его спектакль в Лондон. Это было в семьдесят втором году. Я совершенно был поражен тем, что увидел у Брука. Это был момент прозрения. Я увидел то, что можно назвать самопроизвольностью театра, его спонтанностью. Самопроизвольность в страсти – вот это меня и поразило навсегда в театре. Живая жизнь, ее неожиданные повороты. Чудо театра – вот в этой самопроизвольности живой жизни.

– Сейчас Брук как бы режиссурой не занимается, отошел от режиссуры...

Он теперь говорит: я вообще не режиссер, я этим не занимаюсь, я занимаюсь материей театра, но не режиссурой. Я думаю, есть большая разница между тем, что люди говорят, и тем, что на самом деле является их убеждениями. И в случае Брука тоже. Вообще-то, довольно опасно, когда мы, те, кто занимается театром, начинаем говорить о театре. Это опасно, и когда Брук говорит, и когда я говорю.

– Не веришь в «говорящего» режиссера? В то, что он говорит какие-то существенные вещи?

Нет, нет. Я не имею в виду, что когда режиссер говорит, он врет сознательно. Он врет бессознательно. Это идет от каких-то серьезных вещей: почему он врет. А случай Брука – совершенно особенный. Он потрясающе владеет искусством производить впечатление. Он шоумен по натуре. Он из тех, кто запросто держит сцену, обладая для этого необходимым куражом, энергией плюс изюминкой своеобразия, присущего только ему. Все это в Бруке есть. И мне это нравится. Но мне кажется, театральные люди должны быть одновременно и, так сказать, суками, и проповедниками. Главное, как-то удерживать равновесие этого баланса. Не терять чувства дистанции, чувства юмора и ясно понимать, что эти два начала в нас сосуществуют.

– Ты на самом деле подошел к очень важному определению актерства. У Станиславского: рожу мазать, кривляться, – стыдно, и от этого стыда необходимость этического оправдания лицедейства. Что ты про это думаешь?

Для меня все актерские усилия, вся артистическая деятельность зависят от уровня любопытства, которое у нас есть к тому, что мы есть и что нас окружает. Способность быть всегда вовлеченным в акт игры, присутствовать в нем, понимая, что мы играем, то есть врем, всегда врем. Природа театрального искусства – одновременно осознавать эту ложь и сохранять чувство, что все, что ты делаешь, – правда, все, что ты говоришь, – правда, и вся атмосфера, в которой ты существуешь, – правда. Эти ощущения совершенно неотделимы. Они основа театральной игры. Когда нарушается баланс, когда чувство кривляния и вранья преобладает, – это жесточайший провал театра и жесточайшее разочарование.

Но когда сохраняется какой-то баланс и когда ты получаешь удовольствие, осуществляясь в акте игры, – это, наверное, огромное счастье. Ужас и стыд актерства именно в том и заключаются, что мы все время что-то представляем, показываем, но при этом должны быть абсолютно поглощены правдой момента. Быть в этом... У Станиславского эта материя чувств называется «я есмь». Да, когда этого чувства нет, остается только чувство стыда. То, что можно назвать «сучьим» началом, кривлянием, оно, конечно, есть, и тем более важно развить в себе чувство присутствия, вот этого «я есмь», то есть существования каждую секунду «здесь и сейчас».

– Почти век прошел, как Станиславский, Сулержицкий совершили то, что можно назвать конверсией некоторых религиозных идей в театральные идеи. Первую студию называли сектой людей, верующих в религию Станиславского. Ты ощущаешь эти вещи сейчас, в конце нашего века?

Вообще я чувствую себя очень некомфортно при слове «секта», какая бы эта секта ни была. Опасен любой человек, который заявляет: «правда только у меня, а не у тебя». Это ужасно опасно. Потому что природа искусства – не уверенность, а поиск. Когда что-то записано, когда что-то закреплено, с этим потом случаются довольно тяжелые вещи.

Что случилось со Станиславским. Все хотим быть гуру, все мечтаем о гуру, но уверенное «последнее знание» уничтожает веру. Цивилизация в нашем веке вся направлена на то, чтобы уменьшить количество катастроф, опасностей, несчастий, страха и всего прочего, а в театре мы это исследуем: катастрофы, несчастья, страх. Улица должна быть безопасной, а театр должен

быть «опасным», потому что это одна из областей, где мы занимаемся именно тем, против чего цивилизация борется и что она хочет уничтожить. Но именно этим театр жив, этим театр занимается. Репетиция должна быть опасной, на репетиции мы находимся в области исследования опасных вещей.

– На практическом уровне есть какая-нибудь сверхзадача, которая тебя ведет, или ты ни о чем не думаешь, идешь от одной конкретной задачи к другой? Ты против комфортного «уверенного знания»?

Это очень сложный вопрос. В принципе, ты работаешь с пустотой. Ты знаешь все, и не знаешь ничего... На самом деле, если даже я скажу себе, что у меня есть какая-то сверхзадача, наверное, я буду врать сам себе. Потому что я не знаю этого. Поскольку чаще всего я выбираю великие тексты, я знаю, что великий текст обязательно куда-то выведет. И если каждая сцена открывает что-то, то в конце концов эта так называемая «сверхзадача» проявится. И она будет гораздо больше, чем сама конкретная фабула, конкретный сюжет. Нужно идти к этому. Даже если я, предположим, знаю про сверхзадачу, лучше про нее забыть. Это то же самое, что спрашивать: почему мы здесь? в чем смысл жизни? От таких вопросов легко испугаться. И суть, наверное, в том, чтобы делать, что можешь, а смысл как-то сам возникнет.

– Работая с великими текстами, ты как-то сокращаешь эти тексты? Вообще, что-нибудь проделываешь с ними?

Сокращаю, если понимаю, что это необходимо. Например, мы репетировали «Много шума из ничего» Шекспира. Там было несколько строчек, которые мы репетировали несколько недель. Ничего не получалось! Было совершенно невозможно их произнести. Пришлось убрать. Я довольно свободно отношусь к тексту. Иногда меняю сцены, в зависимости от того, сколько артистов занято.

– То, что ты так свободен по отношению к классике, – это тебе Кембридж помог? твое образование?

Нет. Как раз Кембридж-то ничем в этом не помог. Но у меня в школе были учителя, которые и привили мне знание классики, любовь к этим текстам и абсолютную свободу существования в них. Так что я образовался в средней школе, а потом становился все глупее и глупее в университете.

*– С чего ты начинаешь спектакли: с в**и**дения пространства, или решения какой-то роли, или...*

Когда последний раз мы с моим другом и постоянным художником Ником Ормеродом работали для Королевского Шекспировского театра, мы не могли начать так, как мы обычно начинаем: заранее придумать пространство, создать его. Как правило, я должен знать, где, в каком пространстве я буду работать. Речь идет о самой знаменитой нашей пьесе – «Школе злословия» Шеридана.

– Ну она и у нас знаменита. Был спектакль в Художественном театре...

Что ты говоришь! У нас ее изъездили вдоль и поперек. И всем это осточертело, и все уже знают, в каком пространстве эту «комедию нравов» надо играть, как это делать. Она стала коммерческой пьесой, которую ставят для известных артистов, для звезд. Ну вот мы с Ником сидели и думали: с чего бы тут начать? Обычно «Школу злословия» ставят в гостиных, и когда я смотрю на эти гостиные, меня мутит от них. Меня все время мучает ощущение, что

эти гостиные как бы построены на дерьме. В буквальном смысле слова. Вот это чувство элегантности на дерьме. Элегантно все: гостиная, остроумные разговоры, звезды, а на чем все построено? На дерьме. Мне казалось это не просто так, а потому, что эта пьеса – продукт культуры, которая вся построена на правилах. Вся культура восемнадцатого века построена на жестких правилах. Но когда правила работают? Когда они существуют в хаосе. Отсюда возникает идея, что эта пьеса «не правило на правиле», а правило на чем-то другом.

Короче говоря, мы действие пьесы перенесли в бордель, и я нанял для игры проституток. Думаю, это было правильно, потому что во времена Шеридана к актрисам и относились, как к проституткам. Действие пьесы мы перенесли во времена Георга IV. Именно «Школу злословия» играли молодому принцу Уэльскому незадолго до смерти его отца и его коронования – в качестве предупреждения. Аристократы левых убеждений показывали будущему королю, что может получиться, когда общество теряет чувство юмора, чувство иронии по отношению к самому себе. Когда народы становятся фарисеями, они погибают. Это вообще ключ к решению любой пьесы: обнаружить то, что лежит под событиями.

– У тебя большой опыт общения с русскими актерами. Ты чувствуешь какую-нибудь разницу между русскими и европейскими актерами?

Интересный вопрос. Я считаю, что русский театр, честно говоря, один из самых лучших, если не самый лучший в мире. И что поразительно в России – понимание серьезности, важности театра. Потрясает, как здесь относятся к театру, потрясает и уважение к актеру, и его самоуважение, начиная со студентов. И баланс между сукой и проповедником здесь очень хорош.

В Англии актеры подшучивали бы над тем, кто их воспринимает слишком серьезно... Английские режиссеры и актеры английские как бы играют в игру, что их нельзя воспринимать всерьез. А в России это не так. В России поразительно, насколько прикреплен, завязан театр на ежедневную культуру, на то, что происходит вообще в этой стране. И, конечно, на Западе театр несравненно меньше завязан на общие проблемы культуры, чем здесь.

– Западные режиссеры часто говорят о русских актерах, что они играют нутром, играют «своими кишками» и через себя все проживают. Ты с этим согласен?

Ну, когда играют прямо от кишок, то, честно говоря, не хочется видеть этого. Он себя выворачивает, но я-то холодный в зале сижу, я этого ничего не чувствую и не вижу, – вот проблема. Он рыдает, он шмыгает носом, он весь в слезах и соплях, но я абсолютно холоден. И это ужасно.

Но я не думаю, что тут специфически русское качество. В любом театре актеры хотят полностью открыться в роли, со всеми своими тайнами. Скажем, французские актеры тоже бы этого хотели, но сама французская культура им не позволяет. Потому что сама природа французской культуры противится самопроизвольному выплеску. Это другая культура, культура антисамопроизвольная. Более того, эта культура очень подозрительна по отношению к любому самопроизвольному выплеску.

– Когда Станиславскому что-то не нравилось, он говорил: да, это французская игра. Что, по-твоему, значит: французская игра, русская игра, немецкая игра?

Тут надо быть очень острожными. Это у нас фантазия начинает разыгрываться, когда мы думаем: вот немецкая игра, английская игра. Я в театр иду затем, чтобы увидеть спонтанное, непроизвольное проявление жизни. Для Станиславского, видимо, «французская игра» была указанием на отсутствие вот этой самопроизвольности, на отсутствие живой жизни, которая его интересовала и меня интересует. Того, что, может быть, ему недоставало во французской культуре, не только в игре французских актеров. Я еще раз хочу сказать, что это результат цивилизации, которая душит самопроизвольные проявления человека, и это проблема, общетеатральная проблема, общеевропейская проблема. Чем больше цивилизации, тем меньше самопроизвольности, свежести, естественности. И театр их недостаток должен компенсировать. Я понимаю опасность того, что я говорю. Потому что если мы будем жить спонтанно, как нам подсказывает наша природа, то мы все перебьем друг друга, поубиваем. Мне нравится выражение, что вся культура существует в интервале между тем, что я хочу и что я делаю.

Актеры все хотят делать одно и то же. И хороший театр во всем мире одинаков. Нам очень некомфортно иметь конфликт в своей собственной голове, мы стараемся побыстрее освободиться от него. Но когда мы идем в театр, мы идем смотреть именно конфликт – в этом вся штука. В театре мы изгоняем полицейского из нашей головы и становимся более свободными. И для того чтобы быть спонтанными, чтобы быть свободными, – для этого тоже необходимы и правила, и законы, которые ты все равно должен знать, даже их нарушая.

– Какие у тебя требования к актерам? Какого актера ты предпочитаешь?

Актера, который может не только показывать, а видеть вещи, чувствовать вещи. Актера, у которого тело эмоционально, чувственно воспитано, натренировано. Актера, который может сделать телом все. О таком актере я мечтаю. И хотел бы видеть у себя в театре такого актера, который был бы достаточно мужествен, чтобы видеть жизнь, как она есть, а не паниковать перед ней. Собственно говоря, что чаще всего происходит в моей работе? Я пытаюсь остановить панику актера... Для меня процесс репетиции – это процесс успокоения актера. Довольно страшный момент в репетиции, когда они приходят из жизни, приходят откуда-то неуспокоенные, немогущие заниматься искусством. И это довольно страшно, от этого нужно отходить, это нужно преодолеть на репетиции. Я пытаюсь их успокоить. Иногда это не работает, и они остаются взволнованными, они остаются взнервленными, и тогда невозможно заниматься искусством. Из страха, из нерва, из волнения актер должен перейти в творческое состояние.

– Ты терпелив на репетиции или ты диктатор?

Очень часто я диктатор. Если я вижу, что актер показухой занимается, что он не присутствует сейчас, что он играет, а сам все время каким-то третьим глазом себя рассматривает или думает произвести впечатление, – вот тут я, так сказать, безжалостен и абсолютно тверд. Нарциссизм актеров – вот режиссерский кошмар. Нужно во что бы то ни стало остановить этот беспрерывный процесс рассматривания самого себя. Дело в том, что мои отношения с актерами базируются отнюдь не на том, что мы дискутируем об интерпретации. Меня совершенно не интересует интерпретация роли, пьесы. Интерпретация – довольно странное слово. В испанском «интерпрета» – это и есть актерство. А вообще для меня интерпретация – ставить «Гедду Габлер» и по-

тратить все репетиционное время на выяснение вопроса: беременна она или нет? Вот это я называю интерпретацией и это я ненавижу. Пусть сам актер решит: беременна она или не беременна. Это твое дело, а не мое.

Во многих странах мне приходилось проводить мастер-классы, и, в общем, везде одна и та же проблема: как сделать актера живым, чтобы он творил непроизвольно, существовал непроизвольно «здесь и сейчас».

– Михаил Чехов имел специальный способ приготовления себя к роли, находясь в темноте за кулисами, он внушал себе: не могу начать играть, пока не почувствую тех, кто сидит в зале! У тебя есть что-нибудь подобное? К кому ты обращаешь спектакли?

Как-то я работал с группой очень симпатичных людей, репетиции шли легко, все складывалось хорошо, но однажды я наблюдал за публикой, которая приходит в их театр, и вдруг понял, что я эту публику развлекать не хочу. Иногда, сидя в зале, видишь, какая публика входит, – и чувствуешь очень сильно, что она оказывает порой определяющее влияние. Столько чепухи в собственной голове и в душе, от которой надо освободиться. А тут видишь пустоту в публике, которую ты должен заполнить. Трудный момент. Кьеркегор как-то сказал: когда ты имеешь дело с голодным человеком, которому неожиданно дали много еды, он начинает набивать себе рот и не может наесться, потому что это много для него, его тошнит, он не может все переварить, – ему нужно помочь проглотить пищу. И это тоже проблема.

Театр дает нам возможность быть вместе – это самое главное. Думать вместе, мечтать вместе, не быть в одиночестве и не быть одиноким. Театр – это место, где мы все-таки можем быть не так напуганы жизнью, как мы вообще напуганы. Мы напуганы сами собой, мы себя боимся. Театр занимается человеческими катастрофами, но он не должен быть пугающим, устрашающим. Опасным, да, но не устрашающим. Театр говорит о самых интимных вещах на земле и о самых общечеловеческих одновременно, – вот в чем вся штука.

Беседовал Анатолий Смелянский 24 октября 1998 года

Олег Ефремов

Фото И.Александрова

Олег Ефремов (р. 1927) – актер, режиссер. Закончил Школу-студию МХАТ. В 1949–1956 гг. – актер, а затем и режиссер Центрального детского театра (постановки: «Димка-невидимка» В.Коростылева и М.Львовского, и др.). В 1956 г. основал и был до 1970 г. художественным руководителем «Современника», где поставил: «Вечно живые» и «Традиционный сбор» В.Розова, «Назначение» А.Володина, «Всегда в продаже» В.Аксенова, «Большевики» М.Шатрова и др. С 1970 г. – художественный руководитель и актер МХАТа (роли: Луис в «Дульсинее Тобосской» А.Володина, Пушкин в «Медной бабушке» Л.Зорина, Мольер в «Кабале святош» М.Булгакова, Гендель в «Возможной встрече» П.Барца, Годунов в «Борисе Годунове» А.Пушкина и др.). Постановки: «Старый Новый год» М.Рощина (1973), «Заседание парткома» А.Гельмана (1975), «Так победим!» М.Шатрова (1981), «Борис Годунов» А.Пушкина (1994), «Иванов» (1976), «Чайка» (1980), «Дядя Ваня» (1985), «Вишневый сад» (1989), «Три сестры» А.Чехова (1997) и др.

ОЛЕГ ЕФРЕМОВ

Больше всего устаешь от ответственности

– Олег Николаевич, театр все-таки очень забирающая вещь, он требует, чтобы человек отдавался ему целиком и полностью. У вас никогда не возникало желания бросить все и уйти?

Конечно, возникало в разные времена от разных причин. Расскажу один эпизод (хотя, по-моему, его описал Александр Володин). Я приехал в Ленинград, где он только что получил квартиру в новом доме (живет в ней и посейчас). Ну знаете, что такое новая квартира: полный кавардак, на дверях еще нет ручек. Мы с хозяином крепко выпили, и он меня уложил спать в какой-то комнате. А у меня была в тот момент по жизни какая-то пиковая, безвыходная ситуация: не разрешали ставить пьесы, которые хотелось, шла катавасия в «Современнике». Словом, был такой сгусток всего. Ночью проснулся, очнулся, надо было выйти. Подошел, ищу дверь, а ручек-то нет. В темноте вожу руками по стенам. А комната была еще не обставленная, пустая. Когда обшарил все, то вдруг отчетливо понял, что я в тюрьме, в камере. И почувствовал себя счастливым. Я подумал: Господи, ну кончились все эти мытарства... Мне не надо ничего делать, не надо дергаться. Я вдруг освободился. Вот именно в тюрьме, в камере я ощутил себя свободным, и какой-то невероятно счастливый заснул. Вот как бывает, понимаете? Потому что человек больше всего устает от ответственности.

– Но вы сами выбрали путь человека, отвечающего за очень большое количество людей, руководителя большого коллектива. Сейчас многие режиссеры предпочитают иной способ существования в профессии.

Да, сейчас мучительно не хватает главных режиссеров, художественных руководителей. Наше поколение стареет, а сменить некому. Никто не хочет, понимаете? Легче просто поставить спектакль в чужом театре с незнакомыми или полузнакомыми артистами, и головной боли меньше. Сейчас режиссе-

ры становятся такими гастролерами-профессионалами, которые приезжают, ставят здесь, там, мотаются по городам и весям. Мне это не очень нравится. Театр – это не просто спектакль. И даже не сумма спектаклей. Это нечто большее. Театр строится с компанией единомышленников. Вот это самое главное. Создавая «Современник», мы чувствовали себя вместе – не только внутри коллектива, но и вне его. Правда, моему поколению помогала обрести голос некая общественная атмосфера. От нас чего-то ждали, нас прямо-таки подталкивали вперед и требовали, чтобы мы держались вместе. И каждый чувствовал – душой, телом, локтем, нервами: я не один.

Я учился еще при Сталине. Вы хорошо представляете послевоенные годы? Все эти постановления ЦК по поводу искусства, литературы, театра. Борьба с вейсманистами-морганистами. Когда генетику стали затаптывать... И вся эта кампания против космополитов... Это коснулось очень многих. Это антиеврейская, антисемитская государственная кампания, когда во всех газетах вдруг стали появляться статьи, где в скобках были раскрыты псевдонимы: вот там Сидоров, а, оказывается, он не Сидоров, а Лившиц. Это все создавало определенную атмосферу. Ну, а потом дело врачей, чего там говорить. Студентов заставляли выступать против педагогов. Тут жестко проверялась человеческая порядочность, надежность. Мы же в это время учились, входили в жизнь.

– Вы поступали в театральное училище в годы, когда актерами хотели стать очень многие.

Я поступал в Школу-студию весной сорок пятого года, буквально после Дня Победы. И конкурс был пятьсот человек на место. Сейчас такого конкурса в театральные вузы не бывает. А тогда было так. Актеры не то что казались небожителями, но это было самое престижное дело.

Я думаю, это отношение общества к актерам сыграло немалую роль в моем выборе профессии. Я читал басню «Худые песни соловью в когтях у кошки». Под кошкой, естественно, подразумевал комиссию, а себя числил соловьем. Трудно представить более неудачный выбор текста. Но у меня так и с пьесами бывает: беру пьесу, которую явно не стоит ставить, но вот внутренне «надо».

Потом я одел на экзамен костюм, который остался от мужа маминой сестры. Его посадили в тридцать седьмом, расстреляли, тетю сослали в Караганду. А костюм остался, коричневый, дорогой костюм, правда, болтался на мне, как на вешалке. А потом я наголо остригся: и так пришел на экзамен, где сидел весь цвет мхатовских актеров, а в центре Хмелев... Я читал им «Желание славы», тоже текст не очень к экзамену подходящий...

– Вы упомянули, что иногда берете пьесы, которые не стоит ставить, а как вы вообще выбираете пьесы для постановки?

Пьесы должны меня задевать, обжигать какой-то правдой, накалом страстей, острой современной проблематикой, а главное, своим созвучием времени. Или выбор современной пьесы диктовался определенным долгом перед «своим автором», который уже как бы входил в наше сообщество. В «Современнике» я начал репетировать «Горе от ума», а Александр Володин привез пьесу, потом она получила название «Назначение». Мы сразу отставили Грибоедова и начали делать его новую вещь. И так много раз мы отставляли классику, потому что театр обязан быть созвучным времени. Для меня самыми дорогими спектаклями «Современника» были «Декабристы», «Народовольцы»,

«Большевики», потому что в них затрагивалось нечто общественно важное, мы говорили о чем-то существенном, а не играли в бисер.

Мне иногда кажется, что мы забываем историю театра. Театр всегда жил современной драматургией. Аристофан – откровенно политические пьесы. Или Мольер. Господи, он же беспрерывно выяснял отношения с конкурентами, его актеры постоянно импровизировали на сцене, откликаясь на сиюминутные события. Да если посмотреть на историю Художественного театра. Его основатели сознательно и сразу обратились к творчеству самых актуальных, острых писателей своего времени, возбуждавших споры, неприятие, имевших не только сторонников, но и врагов, – к Чехову, Толстому, Горькому, а из западных – к Ибсену, Гауптману... Это ведь все были современные авторы, не давным-давно умершие, не академически канонизированные! Одним словом, по теперешней терминологии – к спорным авторам. Они начали свой театр с пьесы, еще находившейся под цензурным запретом, с «Царя Федора Иоанновича» Алексея Константиновича Толстого. Ведь это риск, и на риск шли не азартные мальчики, а серьезные, деловые люди. Вот как был заварен этот театр.

– Можно сказать, что вы всю жизнь, по сути, посвятили Художественному театру, с того самого момента еще в студенческие годы, как поклялись в верности его идеям, расписавшись кровью (с легкой руки Анатолия Смелянского история стала довольно широко известна).

Ну, для нас тогда не существовало никакого другого театра, вот в чем фокус.

Конечно, театры бывают разных типов. Кому-то нравится театр рациональный, головной. Вот на последнем Чеховском фестивале мы видели много таких театров из разных стран. Спектакли, которые мы воспринимаем из какого-то другого измерения. Мы, так сказать, наблюдаем за происходящим на сцене, мы что-то угадываем, разгадываем, наслаждаемся визуальной красотой зрелища. Удивляемся режиссерским выдумкам. Но если актер просто сведен до уровня одного из компонентов зрелища, – мне становится скучно. Мне кажется, что тут потеряна какая-то главная сущность театра. Живой театр рождается не из концепций, а от самодвижения жизни в пьесе. Можно эффектно построить сцену, придумать красивую картинку, задумать неожиданное решение, но если не возникнет эмоционального движения жизни на сцене, не возникнет и живая связь происходящего со зрительным залом.

Для меня в театре остается главным то, что Станиславский называл сопереживанием. Сопереживание – это расчет на эмоциональную реакцию зрительного зала, обращение к чувству, к сердцу. Через чувство к разуму. Это и есть традиция Художественного театра, которая и сегодня мне кажется наиболее плодотворной. Актер в таком театре устанавливает прочный чувственный контакт со зрительным залом в целом и с каждым отдельным зрителем. Контакт интимный, неотразимый, я бы сказал – биологический контакт. Мне кажется, только в этом случае судьба персонажа, созданного на основе такого контакта, глубоко и надолго захватит зрителя. Что бы ни писали, как бы сложно ни говорили о сути Художественного театра, в центре его идеи – актер. Актер. Вот я и говорю, что все новое, что принес Художественный театр в мировую театральную культуру, он принес через актера, посредством актера.

Правда, необходимо всегда помнить, что когда мы говорим «Художественный театр», часто возникает путаница. Художественный театр – это

и учреждение, довольно громоздкое, со всеми присущими ему пороками и бедами. Любое живое дело с участием людей далеко не всегда находится на уровне своего же идеала, своих максимальных достижений. Но Художественный театр – и некий идеал театра, живая легенда. И в верности именно этому Художественному театру мы и клялись.

– Но вы уже студентом стали играть в театре, причем в спектаклях, которые сегодня стали символом катастрофы, случившейся с Художественным театром.

Имеете в виду «Зеленую улицу»? Мой дебют на мхатовских подмостках? Мы с Лешей Покровским играли двух ремесленников, на репетициях сидел автор – Суров. Борис Ливанов постоянно острил по поводу его ремарок, там вся пьеса написана таким суконным языком: «Вошел человек, со лбом, точно вылепленным из гипса». И Ливанов обращался к режиссеру: «Учить их играть бесполезно, но мой совет: надо сделать им лоб, точно вылепленным из гипса»... Так шли репетиции. Они знали, что они ставят. Это было видно по тому, как они репетировали. И был внутренний цинизм: «все равно получим Сталинскую премию»... Они ведь почти каждый год эти премии получали.

– Создавая «Современник», вы хотели противостоять такому МХАТу?

Создавая «Современник», мы не ставили иной цели, кроме возрождения живого духа идей основателей МХАТа. Мы таким образом протестовали против мхатовской рутины, восстанавливали в меру своих сил и представлений настоящий Художественный театр. Для меня «Современник» – это студия Художественного театра середины пятидесятых годов, которая явно была не удовлетворена практикой современного ей Художественного театра. Собственно, в том же заключался пафос рождения и существования предшествующих студий, прежде всего, конечно, Первой и Третьей. У каждой студии МХАТа были свои претензии к «метрополии». «Современник» возник из-за наших претензий к тогдашнему МХАТу, но при этом мы считали себя плотью от плоти Художественного театра. Мы полемизировали с его практикой середины пятидесятых годов, влюбленные в идеи основоположников МХАТа. Нам по молодости лет казалось, что все дело лишь в конкретных людях, которые не смогли пронести сквозь годы великое искусство Станиславского и Немировича-Данченко, что все дело в их субъективной вине и т.д. Наверное, в этом была доля правды, но было и другое – общие законы старения театрального организма. Это в порядке вещей. Ни одна, пусть самая гениальная, театральная система не может удержаться в неприкосновенности. Жизнь идет, люди стареют, умирают. Меняется воздух времени. Это я понял позже. Это каждый понимает только на собственном опыте.

– Судя по истории, откалываясь от Alma mater, его студии продолжали себя считать проводниками мхатовских идей.

Наверное. Любопытно, что если посмотреть на историю МХТ – сколько в нем было таких «идейных» уходов, когда уходящие были уверены, что они вернут делу Станиславского прежнюю высоту. Начиная с Мейерхольда. Или Марии Федоровны Андреевой. А Первая студия? Вахтангов?

Через МХАТ проходило множество людей, и многие из них потом несли мхатовскую культуру, мхатовскую идеологию, мхатовскую технику по другим театрам. Этот театр постоянно воспроизводил себя.

В год столетия крайне важно вспомнить и восстановить связи Художе-

ственного театра с театрами, которые возникли прямо из него, или были основаны мхатовцами, или в них играли ученики МХТ. Сейчас Инна Соловьева написала книгу, где Художественный театр – как бы дерево с огромным количеством веток, листьев, живых ростков и побегов. Это очень важно: знать свои корни. И поэтому для меня юбилей Художественного театра – не просто юбилей отдельного театра. Это юбилей всей театральной культуры двадцатого века.

– Олег Николаевич, вопросы о разделе МХАТ вам, видимо, успели надоесть. Но вы по-прежнему убеждены, что это был единственно возможный выход?

Мне всегда казалась противоестественной ситуация театра, где труппа так разрослась, что по именам не все друг друга знают. Но как раз уменьшение труппы – вещь чрезвычайно болезненная. Когда я пришел в Художественный театр, там была еще вокальная часть: больше двадцати человек, все в возрасте, петь уже не могут, иногда участвуют в народных сценах. Я предложил эту группу сократить. Что началось! Собрания, письма в инстанции. Кто-то выступает, бьет себя в грудь, вспоминает, что у нее ребенок, потом выясняется, что этот ребенок давно уже генерал... Это Станиславский столкнулся в последние годы с таким явлением: не бездарного коллектива, а безнравственного коллектива. Он собирал труппу и говорил: «Клянитесь! Клянитесь сохранить театр! Клянитесь в том, в этом». А они перемигивались: совсем старик спятил.

Совершенно было непонятно, когда в такой скандал превратили разделение театра. Все делалось во благо именно театра и людей, которые в нем работали. Это было неизбежно. Труппа слишком разрослась, стало невозможно нормально работать. Я до сих пор уверен, что сделал правильный шаг. Если уж на то пошло, ну не увольнять же половину труппы, правда ведь? Пускай пробуют сами, обретут свой опыт, сделают театр по своему пониманию. Я ведь не отбирал: этот со мной, тот нет. В какой-то момент этих сумасшедших дней партком предложил нам такой художественный совет, а Олег Табаков сказал: «Пойдемте в другую комнату и выберем свой худсовет!» Кто за ним пошел, тот и ушел сюда, а не то, что я кого-то выбрал. Мы только что обсуждали тему «воспроизводства» в Художественном театре. Главная традиция Художественного театра – воспроизводить. Театр Дорониной сейчас еще одна вот такая веточка на мощном мхатовском стволе. Они ставят спектакли, у них есть свой зритель, и замечательно.

– В тот момент, когда вас пригласили во МХАТ, театру тоже требовался приток новых сил, вливание «свежей крови»?

МХАТ к концу шестидесятых годов находился в тяжелом положении. Ничто не прошло даром: ни десятилетия работы вне какой бы то ни было критики, ни положение «первого театра страны», ни ежегодные премии, ни многое другое. Еще в спектаклях играли прекрасные мастера «второго поколения». Но на спектаклях МХАТа не покидало ощущение, что театр работает в каком-то безвоздушном пространстве, в общественном вакууме. Словно он выпал из исторического времени. Ушли свои зрители, не осталось своих авторов, не было реального понимания линии развития дела – театр, что называется, доживал. Билеты во МХАТ (!) продавали в нагрузку. Во МХАТ ходили преимущественно командированные и школьники.

И тогда по решению старейшин театра меня позвали главным режиссе-

ром. Я так часто рассказывал о «своем» «Славянском базаре» – встрече на квартире у Михаила Михайловича Яншина летом семидесятого года, что она уже для меня самого звучит как-то неправдоподобно. Но факт остается фактом. Я принял предложение, считая, что «Современник», естественно, вольется в Художественный театр. Мхатовское руководство не возражало. Но труппа «Современника» категорически отказалась. Двое суток я их уговаривал, и безуспешно.

– Придя во МХАТ, вы стали приглашать в труппу замечательных актеров. Я не ошибусь, сказав, что в семидесятые – восьмидесятые годы МХАТ обладал самой сильной труппой в стране, а может быть, и в мире. Вы приглашали известных художников, звали на постановку Эфроса, Васильева, Гинкаса, Додина и других.

Труппа, действительно, нуждалась в обновлении. Но, приглашая того или иного замечательного артиста, я искал актеров «мхатовской» группы крови. Таким был и Андрей Попов, и Евгений Евстигнеев, и Иннокентий Смоктуновский, и Анастасия Вертинская, и Георгий Бурков, и Олег Борисов, и Олег Табаков, и Александр Калягин. Кстати, Калягин до сих пор, встречаясь со мной, напоминает: «А трудовая книжка у меня во МХАТе». Он считает себя актером Художественного театра до сих пор. Чтобы актеры могли нормально работать в профессии, им необходимы встречи с разными режиссерскими индивидуальностями. А потом все работавшие на нашей сцене режиссеры в чем-то, так или иначе, были близки мхатовской школе, будь то Эфрос, будь то Додин, будь то Гинкас.

– Анатолий Васильев?

Ну, Васильев, это другая история. Просто Мария Осиповна Кнебель мне позвонила: я тебя прошу, возьми на стажировку...

– На проблему взаимоотношений актер–режиссер вы можете смотреть как бы с двух сторон, из двух позиций: актерской и режиссерской...

Я не согласен с бытующим утверждением, что режиссером можно только родиться, а вот актером можно научить быть. Я думаю прямо наоборот. Я очень не люблю все эти благоглупости: режиссер – музыкант, а актеры его инструменты, или режиссер – художник, а актеры его краски. Уже сам Станиславский, который у нас в России выпустил из бутылки джинна режиссуры, довольно быстро стал задумываться, как сделать так, чтобы в режиссерском театре актер был инициативен, самостоятелен и прочее, прочее. И именно для этого создавал свою систему, открывал студии, сам искал всю жизнь и мучился. Потому что главная режиссерская задача: помочь актеру, создать ему условия для творчества. По собственному опыту я знаю, что самые жесткие режиссеры-концептуалисты, если они действительно талантливы, очень бережно относятся к актеру. Я никогда не работал с Някрошюсом, но, глядя на его спектакли, я понимаю, как важен для него актер. Как легко существуют у него актеры в довольно жестком режиссерском рисунке.

Любые режиссерские идеи доходят или не доходят до зрителя только через актера. Он может исказить любой замечательный замысел. Но может привнести в него нечто, что не снилось ни режиссеру, ни художнику. В счастливые минуты актер создает на сцене реальную жизнь, но реальность, организованную по законам художественного произведения. Именно поэтому театр действует на зрителя с силой, не доступной никакому другому виду искусства.

Нельзя терять какую-то планку актерской профессии. Для меня это сейчас проблема номер один современного театра. Я считаю, судя по тому, что у нас сейчас происходит во МХАТе, что крайне необходимы поиски и эксперименты именно в этом направлении. Но не с кем экспериментировать. Актеры заняты сегодняшним сиюминутным успехом. Им собственные роли дороже общего дела. Я их понимаю: ловят момент. Но когда-то в «Современнике» было совсем по-другому. Наверное, надо растить молодых, пробовать с ними. Но у меня уже нет для этого ни времени, ни сил.

– Вас часто сравнивали с бегуном на длинную дистанцию, восхищались вашей выносливостью и трудоспособностью.

Я уже объяснял, что это ошибка, заблуждение. Я – очень ленив от природы, но очень ответствен. Наплевать и не делать я не могу. Поэтому стараюсь любую работу сделать как можно скорей, чтобы потом отдыхать уже с чистой совестью. А потом мне уже семьдесят лет. Возраст, скорее, подведения итогов, чем начинаний.

– Олег Николаевич, в самом начале беседы вы упомянули о спектаклях, которые могут восхищать, но не настраивают на сопереживание. Какие самые сильные из последних театральных впечатлений?

Ну, я ходил на Чеховский международный фестиваль. И мне очень хотелось как-то погрузиться в это, что ли. Старался, чтобы меня это захватило, понравилось. Но мне кажется, что сейчас в театре очень распространен соблазн эффектной внешней красивости, холодного интеллектуализма. Ставят спектакли для каких-то театральных гурманов, которые обожают разгадывать режиссерские головоломки и получать удовольствие от красивого зрелища. Но очень часто это суррогат.

Я хорошо помню спектакли Стрелера. Он их решал очень чувственно. В одном спектакле у него ходили в деревянных сабо, и вот этот бесконечный стук уже определял атмосферу, или как был бесконечно важен в «Кампьелло» снег в Венеции, или в «Лире» – грязь и солнце. Может, это и помогало его актерам быть такими невероятно живыми...

Правда, вот так начинаешь брюзжать и вспоминать доброе старое время – и останавливаешь сам себя. Я все время себя казню, что я уже, может быть, не способен воспринимать, понимаете? В силу ли возраста или не знаю чего... Но ходишь, а потом винишь себя, что скучно тебе, скучно в театре, понимаете? Вот в чем ужас.

Но вы спрашиваете о хороших впечатлениях. Тут я смотрел спектакль Ежи Яроцкого по чеховскому «Платонову». Вы видели? Он начинает с третьего акта, когда Платонов уже у себя в школе и пьет. На сцене павильон с потолком, с дверьми, окно, там все время свет меняется на деревьях... Тут парта, тут шведская стенка, мат, в шкафу скелет (Платонов – он же школьный учитель). Он тут живет. И к нему прямо в кабинет приходят все женщины. Так можно было бы и назвать спектакль – «Платонов и его женщины». Как точно схвачены характеры, как режиссер умеет воссоздать ощущение живой жизни! И от этого, действительно, перехватывает дыхание. Хороший спектакль.

А вообще Чехов – писатель, прямо как земля: такой богатый, что ни сеют, все равно что-то вырастает. Я видел «Три сестры» Юрия Любимова, где все в казарме происходит, видел «Три сестры» Някрошюса, где все – в гарнизоне. Видел прибалтийские «Три сестры», рассказывающие о том, как уходят войска оккупантов. Видел недавно «Три сестры» Марталера, где действие раз-

ворачивается в таком пансионе для умственно отсталых. На сцене огромная лестница в несколько уровней, по ней никто не поднимается, все только спускаются, бесконечно долго спускаются по лестнице вниз.

За свою жизнь я видел что-то около тридцати постановок «Трех сестер». Наверное, я слишком долго живу.

– Количество юбилеев последних лет показало, что ваше поколение довольно активно работает в искусстве...

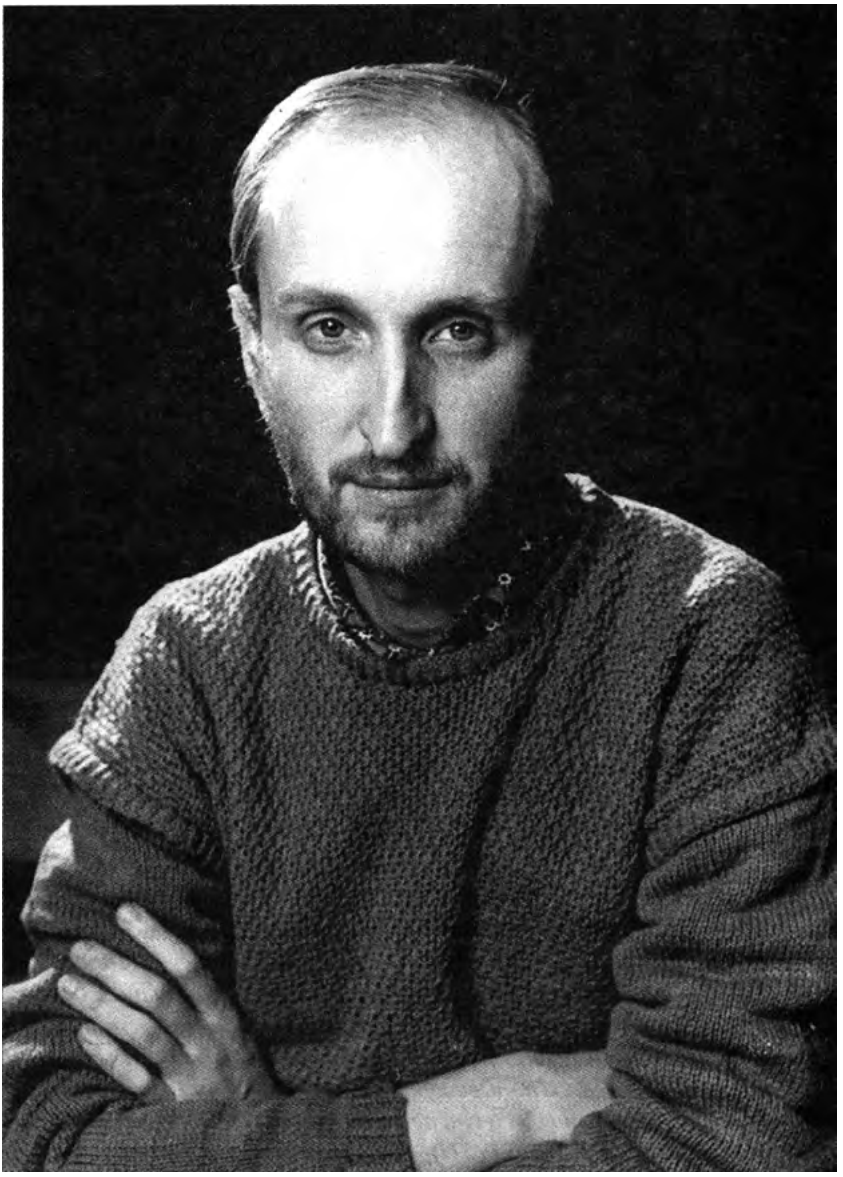
Да, как-то юбилеи пошли лавиной. До этого не было такого количества юбиляров. Уверен, что это война сказалась. Двадцать седьмой год, в котором я родился, еще официально не призывался в армию. Если бы война продлилась еще полгода, то я бы тоже воевал, конечно. А двадцать шестой, двадцать пятый, двадцать четвертый, двадцать третий, двадцать второй, двадцать первый: по пять процентов мужского населения от поколения осталось. По пять процентов! Можете себе представить?

С другой стороны, это счастье, то, что отмечаются юбилеи, значит, вот сейчас пойдут другие поколения, поколения уже не вырубленные. Ну, в какой-то степени еще, может быть, чуть-чуть пострадавшие от репрессий, но это уже было не то. Потому что и Афганистан, и Чечня – это все не так масштабно по сравнению с той войной.

– Вам не кажется, что происходит постепенная смена лиц в зрительном зале?

У нас недавно Институт искусствознания проводил социологическое исследование публики: кто, зачем, как часто и т.д. Ну, может это и нужно делать, такие обследования. Но публику в зале ощущаешь сразу же, когда выходишь на сцену. Она властно диктует и подсказывает актеру очень многое своими настроениями, симпатиями, предпочтениями. Иногда мне кажется, что сейчас в театре сильнее всего изменились не актеры, не режиссеры, но зрители. Появилась особая публика так называемых «антрепризных» спектаклей. Мне эти зрители не симпатичны. Я не хочу играть и ставить спектакли для людей – как бы их помягче определить – богатых и неинтеллигентных. Если театру нужны деньги, я сам, лично, могу пойти кланяться, унижаться, выпрашивать и все что угодно. Но не на сцене, не в искусстве.

Беседовала Ольга Егошина 15 июня 1998 года



СЕРГЕЙ ЖЕНОВАЧ

Фото О.Чумаченко

Сергей Женовач (р. 1957) – режиссер. В 1988 г. окончил режиссерский факультет ГИТИСа (курс П.Фоменко). В 1988–1991 гг. – режиссер театра-студии «Человек» («Панночка» Н.Садур, «Иллюзия» П.Корнеля). В 1991–1998 гг. – в Театре на Малой Бронной (с 1996 г. – главный режиссер). Постановки: «Король Лир» У.Шекспира, «Леший» А.Чехова; трилогия по роману «Идиот» Ф.Достоевского, «Маленькие комедии» по одноактным пьесам И.Тургенева, «Пять вечеров» А.Володина и др. В других театрах поставил: «Владимир 3-ей степени» Н.Гоголя (1991, ГИТИС), «Шум и ярость» по У.Фолкнеру (1996, РАТИ), «Месяц в деревне» И.Тургенева (1996, Мастерская П.Фоменко); в Норвегии: «Ромео и Джульетта» У.Шекспира (1997, театр «Ворт», Мольде) и «Дикая утка» Г.Ибсена (1996, Национальная сцена, Берген). С 1988 г. преподает на режиссерском факультете ГИТИСа (РАТИ) на курсе П.Фоменко.

СЕРГЕЙ ЖЕНОВАЧ

Постоянно держать экзамен

– Тебя и твоих сверстников называют «молодыми режиссерами». Согласен ли ты с этим определением? И чем объясняешь, что из следующего за вами поколения имен почти не появляется?

Мы уже не такие молодые. Я считаю, что понятие «молодой режиссер» связано не с биологическим возрастом, а с количеством времени, проработанным в театре. Вообще, поставить один-два спектакля – не значит быть режиссером. То же самое, как сыграть одну-две роли – не значит стать артистом. Потому что режиссер – это мировоззрение, мировосприятие, это способ жизни. Я недавно слушал интервью с Валерием Фокиным, который сказал, что режиссура – это как бы забег на длинную дистанцию. Я абсолютно с этим согласен. Режиссура – не профессия, но способ существования. Так человек существует, так он живет. Молодых, одаренных ребят-режиссеров очень много всегда было, есть и будет. Другое дело, что иногда люди начинают приспосабливаться к обстоятельствам, идут на компромиссы, продают свой талант.

Режиссура требует определенной житейской мудрости и опыта общения, и ловкости, и изворотливости, и хитрости. Я уже не говорю про одаренность, к которой в последнее время почему-то часто относятся пренебрежительно. Что абсолютно неверно. Талант очень многое определяет. Но, к сожалению, талантливость не данность, она имеет такое свойство – улетучиваться. Вроде был человек способный, одаренный, а куда все делось? Вот туда оно и делось, потому что талант – это не индульгенция. Талант – это как бы помощь, талант это то, что помогает тебе открыться, а дальше ты должен работать, ты должен бороться за него, а иначе остается оболочка, а воздух, «дар», уходит. Режиссура – профессия, где нужно постоянно держать экзамен. И ни одна удача ничего не гарантирует. Из воздуха, из фантазии ты пытаешься что-то создать, невидимое сделать видимым. А это штука опасная. Она заранее обречена на то, что что-то не получится. Нужно обязательно организовывать и объединять людей, поворачивать их лучшими своими сторонами. Театр – творчество коллективное. Пусть это слово сейчас немодное. Но так оно и есть. Обрести сво-

его артиста, своего художника, свой дом, подчас на это уходит целая жизнь. А вообще сформулировать законы режиссуры, законы театра практически невозможно. Хотя постоянно пытаются как-то это все удержать на бумаге, в каких-то упражнениях, в каких-то теориях, но все равно театр – это вещь магическая.

– Пусть театр – волшебство, но и волшебство имеет свои законы и правила, секреты...

Разумеется. Например, в моей профессии нельзя делать большие паузы, потому что сразу начинают одолевать сомнения, возникают страхи. Перед собой кривить не будешь, я понял, что самые интересные решения сцен, какие-то откровения актерские, режиссерские возникают, не когда сочиняют и думают в одиночку режиссер, или артист, или художник, или композитор, а когда все работают вместе, когда возникает импровизация. Но импровизация хорошо подготовленная, когда ты сам не знаешь, откуда это возникает, кажется, что случайно, а на самом деле это результат кропотливой работы. Во время создания спектакля лучше всего, если ты начинаешь разговаривать с какими-то силами, которые тебе неведомы, но с ними можно разговаривать, только если ты много трудишься.

– Ты употребил, по-моему, значимые для тебя слова: свои актеры, свой художник....

Дело в том, что профессия режиссера, она изначально одинокая профессия. Другое дело, что каждый с этим одиночеством справляется по-своему. Есть режиссеры, которым легче работать с разными людьми, поэтому они меняют художников, меняют артистов, меняют театры; режиссеры, которым важен сам процесс создания спектакля, а не важно, как спектакль будет жить. Для меня дорог другой театр, театр людей, у которых одна группа крови. Работая не со своими актерами, очень много времени тратишь на то, чтобы вначале найти общий язык, а тратить время нужно по существу. Я прекрасно знаю человека-артиста, а артист знает прекрасно меня, тогда мы начинаем заниматься уже профессией. Это я могу сравнить с музыкантом, у которого есть любимый инструмент, даже любимый – не то слово, у которого есть просто свой инструмент. Я знаю пианистов, которые возят за собой свой рояль...

У режиссера должны быть те артисты, которые его чувствуют, которых он чувствует. Хотя, повторяю, есть и другой тип людей, которым интересно вламываться в чужую природу, менять, выходить на конфликт. Есть замечательные режиссеры такого склада. Но мне интереснее выращивать артиста, мне интереснее поворачивать природу артиста, чтобы он от роли к роли не эксплуатировал уже найденное, а что-то в себе проверял. И главное, ради чего я все равно выхожу на площадку, ради чего я занимаюсь театром, – вот это. Пусть слова тоже немножко такие школьные, но для меня они имеют смысл, просто часто театр сегодня сводится к самоутверждению, что мне кажется тоже неверным. Однако постоянно работать со своими артистами – занятие довольно трудное.

Быть вместе – и счастье, и мука одновременно. Артисты – это такие самолюбия, такие честолюбия. Им хочется играть исключительно роли, которые были бы поворотными в их актерской судьбе. А театр, к сожалению, – это и компромисс, театр всегда – это ощущение целого, и иногда надо свои интересы подчинять ощущению целого. Михаил Чехов говорил, что надо выходить и любить партнера. Иначе получается, что мы просто надели с вешалки костю-

мы, вышли, сказали чужие слова, прикинулись, наполнили какой-то эмоцией какой-то режиссерский рисунок, потом ушли и тут же забыли. Такой театр, хоть и профессиональный, но он скучный, неинтересный.

– А какой у тебя образ идеального театра? Для Эфроса это был театр Станиславского...

Если говорить о тех личностях, о которых сейчас особенно нужно помнить, – это в первую очередь Леопольд Антонович Сулержицкий. И если говорить об идеальной модели театрального существования, то для меня это Первая студия Художественного театра при Сулержицком... Я считаю, что очень много в театре на таких незаметных людях в общем-то и строилось. И ведь не случайно же его ученики: и Вахтангов, и Михаил Чехов, и Дикий, и Попов, и много других имен. И вот то, что проповедовал Сулержицкий, то, что он пытался организовать людей по крови, по духу, когда театр – это их мировосприятие, мировоззрение. Вот это для меня момент идеальный. Театр может оказывать очень сильное воздействие на зрителя, и его влияние может быть и опасным, и вредным, и плохим. Я очень боюсь этого ощущения: мы сейчас выйдем и сделаем просто развлечение. Люди не понимают, сколько агрессии, злобы за этим подчас бывает, и сколько идет вреда от такого театра. Хотя театр должен быть разным: и развлекающим тоже, но надо всегда помнить, что это вещь еще и опасная.

– Сергей, можно сказать, что тебе повезло: команду своих артистов ты нашел чуть ли не с института.

У меня, действительно, как-то счастливо все получилось. Когда я делал свой первый спектакль «Панночка», возникло несколько однокурсников, возникли артисты, которые находились рядом в ГИТИСе. Вот как-то с этими людьми все началось. У нас были и приходы, и уходы, и все не так складывалось безоблачно. Но ведь по жизни человек, особенно артист, проходит ряд испытаний: и испытание небольшими ролями, и испытание разочарованиями, и испытание славой, и большой ролью. И когда люди это проходят, ты начинаешь уже ценить что-то другое в ваших взаимоотношениях. Когда артист знает: в каком он выходит спектакле, с чем выходит и ради чего выходит на площадку в той или иной, большой или маленькой, роли, – это «дорогого стоит».

Когда ты находишься среди людей, с которыми ты споришь, конфликтуешь, которых ты ненавидишь, тогда театр превращается просто в пытку, в муку. А когда ты находишься в среде близких тебе людей, – это тоже мука. Но ты хотя бы понимаешь, ради чего ты это делаешь. Иногда артисты тоже, бывает, немножечко эксплуатируют ваши взаимоотношения: ну, раз мы вместе поработали, давайте обеспечьте меня ролями. Что тоже неправильно. Быть долго вместе – это и большое тонкое искусство, которое требует от всех и терпения, и выдержки, и, главное, какой-то мудрости.

Я уже говорил о том, что театр – это не профессия одиночек, это одинокая профессия. В театре надо существовать вместе, а значит, быть в одиночестве. Это вот странное такое сочетание. Конечно, иногда, бывает, сойдешься с человеком, и ты ему благодарен за то, что встреча была, и он тебе благодарен, а потом вы разошлись. И это тоже радость и счастье таких встреч. Но найти своего артиста – счастье, и этим нужно дорожить. Я убежден, что лучшие театральные достижения от таких встреч и происходят. Театр – это все равно искусство компании, искусство ансамбля. Пусть это будет коллектив на один сезон или на один спектакль. Даже антреприза – это коллектив, даже

антреприза – это ансамбль и существует по законам ансамбля. Все равно партнеры собираются, за три-четыре недели репетируют спектакль, стараются как-то влюбиться, как-то сдружиться. Просто иначе не будет театра. Потому что театр требует вламывания в природу друг дружки. Потому что просто приходить смотреть на людей, которые наряжены, которые выучивают чужие слова, – это сейчас никому не интересно. Ни самим артистам, ни зрителям, ни театральным людям.

– А бывает ситуация, что приходится адаптировать свои придумки в расчете на публику?

Лично у меня в работе такого не бывает. Если это придумывается, если нравится мне, нравится артистам, проходит испытание репетициями, если мы поняли, что вот оно искомое, то оно остается. Меньше всего думаешь о том, будет это нравиться или нет.

Вопрос, который всегда сбивает: про что вы делали спектакль, расскажите, о чем? Вот это просто убивает. Потому что во время премьеры ты даже понять не можешь, к примеру, почему ты соединяешь в спектакле две пьесы – «Пучину» и «Жизнь игрока». Просто ты чувствуешь так, и иначе ты их сделать не можешь. Почему ты делаешь Фолкнера именно так и почему именно сейчас? Даже решение той или иной сцены объяснить невозможно, и часто это решение приходит интуитивно. Мы, допустим, искали, как закончить спектакль «Идиот», который идет больше двенадцати часов, три вечера, и должна быть какая-то финальная точка этого марафона. И возникла тема «русского света» у Глеба Седельникова, этот колокольный перезвон, – и вдруг стало понятно, что должна быть какая-то минута всепрощения, когда все персонажи прощают себя, и прощают зрителей, и прощаются со спектаклем, и с автором. Для меня это важно, для меня это спектакль. И я не думаю: будет это восприниматься, не будет восприниматься...

– Решение вот этой сцены пришло во время репетиции?

Уже в самом финале, когда мы делали третий спектакль. Все дело в том, что есть вещи, которые не придумываются в середине, они могут возникнуть только в конце, особенно к финалу. Я никогда не тороплю, потому что решение финала возникает почти в конце, бывает даже за несколько дней до премьеры, бывает и такое.

Для того чтобы постичь Достоевского, мало просто прочитать роман, надо очень много думать, много общаться, разговаривать, ошибаться, делать много проб, этюдов, импровизаций. Когда на наш спектакль приходит какой-то умный критик и говорит: а почему вы не сделали вот так, – возникает такая невольная улыбка: мы и так делали, потому что все варианты мы пробовали.

Есть замечательные режиссеры и удивительные личности, мастера, которые утверждают, что самое главное – это их личность, их взгляд, а дальше я своему взгляду подчиняю артиста, я подчиняю художника, я подчиняю автора. Я к этим высказываниям отношусь очень скептически и не верю им, потому что я знаю, что в этом есть лукавство. Если я беру Достоевского, я не смогу быть выше Достоевского, хоть и могу себя считать гениальным человеком (я не считаю себя гениальным человеком). Режиссер по природе как бы переводчик, среднее звено между автором и публикой.

– В каком соотношении с голосом автора, о котором ты говорил, существует режиссер?

Существует всего несколько профессиональных приемов, больше никто не придумал. Это контрапункт и иллюстрация, вот и все. Нет плохих приемов и хороших, как нет в жизни плохих и хороших людей. Иллюстрации бывают очень интересные. У Мейерхольда были такие божественные иллюстрации. Например, его немая сцена с людьми-куклами в «Ревизоре». Я чувствую, что здесь нужна иллюстрация, я это сделаю, я чувствую, что здесь нужен контрапункт, я его сделаю.

– Когда идешь на репетицию, у тебя есть заранее составленный жесткий ее план, или часто решает конкретная обстановка сегодняшнего дня?

Нет, репетиция – это импровизация. Однако импровизация хороша тогда, когда мы подготовлены. Для меня наивысшая форма работы в драматическом театре – сочинение спектакля, а не изобретение режиссерской концепции и не подчинение этой концепции художника, артиста, а потом зрителей. Вот я придумал такую интеллектуальную концепцию, всем докажу. Опыт двадцати спектаклей подсказывает, что иногда сформулированная мысль, она мертвая, она убитая. Если мысль сформулирована на бумаге, я должен идти дальше, меня так приучила Роза Абрамовна Сирота, один из моих близких и дорогих людей в профессии. Поэтому я стараюсь, когда я сам работаю с пьесой, не формулировать, а больше «взрыхлять почву», чтобы формулировать вместе с артистами...

– Как ты отбираешь пьесы?

Режиссер – это, прежде всего, образование. Когда говорят, что и артист может поставить спектакль, или композитор, или художник, у меня это вызывает ужас, потому что, что такое пять лет ГИТИСа? Это период проб и ошибок. Только в чем-то ошибавшись, можно чему-то научиться, иначе режиссер ошибается при публике, ошибается при зрителях, а эти ошибки уже не прощают ни зрители, ни критики. Найти своего автора, найти круг своих пьес, – это огромный труд. Можно сказать, что это то же самое, как найти любимую, найти друзей... Счастье, когда находятся.

У меня был период жизни, когда я шел на багаже института, потому что я, человек периферийный, все время очень много читал. Петр Наумович Фоменко как-то немножечко даже ужасался такому моему качеству, что я все знал. Потом наступил момент, когда мне хотелось все это выдавать, выдавать. Сейчас, когда какой-то этап жизни закончился, я снова с удовольствием читаю, ищу, думаю и размышляю, потому что с пьесами складывается, как с людьми, – первая встреча не раскрывает человека. Я могу прочитать пьесу, она у меня может вызвать недоумение, и вот в какой-то момент я перечитываю пьесу и понимаю: Боже мой, как же я не видел-то!

И тогда ее надо ставить. Потому что я не умею думать о нескольких пьесах одновременно. Я «заболеваю» каким-то текстом. И если нет возможности его поставить, – это почти физическая мука. Ведь какие-то мысли, догадки, идеи можно проверить только на сцене. Как актеры это проведут, как «сыграет» свет, звук... Я не понимаю, что такое «сочинять» спектакль на бумаге. То есть я не понимаю, как его можно «сочинить», а потом ставить. Это же безумно скучно. Бывает, ты войдешь в писателя, пройдет какое-то время, – ты его пережил, тебе все в нем понятно, все родное, но ты не хочешь к нему уже обращаться. Что такое еще работа над пьесой? Это еще постижение: постижение этого мира, автора, постижение этой пьесы. Что значит поставить спектакль? Поставить спектакль – значит понять. Нельзя понять «Короля Лира»,

не поставив «Короля Лира». Нельзя понять «Идиота», не поставив его. Но когда ты произносишь эти слова каждый вечер, каждое утро, каждый день, когда ты читаешь, думаешь, год живешь под знаком романа Достоевского, – это что-то в этой жизни значит. И поэтому это еще и авторы тебя выбирают, и авторы тебя ставят, а не только ты их ставишь.

– Предположим, ты выбрал автора, но у тебя нет подходящих исполнителей. Откладываешь постановку?

Я могу отказаться от своей затеи, понимая, что у меня нет артистов. Хотя возможен и определенный компромисс, определенный зазор между ролью и артистом. Тем более что я всегда иду за артистом. Если у меня, допустим, Мышкина играл бы не Тарамаев, а другой артист, то я бы тогда сделал другое распределение ролей, может, для него нужна была бы другая Настасья Филипповна, другой Рогожин, была бы другая мизансцена и т.д. Потом есть другие пьесы на выбор. Когда режиссеры говорят: я не знаю, что ставить, – это неправда! Когда существуешь в мире драматургии, у тебя есть пятнадцать–двадцать–сто названий, только нужно комбинировать, и все время нужно работать. Другое дело, когда я начинаю работу над пьесой, я уже не могу ее бросить. Мне очень трудно выбрать, решиться на что-то, но если я захожу в эту воду, я уже должен идти до конца.

– Тебе не мешают жесткие сроки спектакля в репертуарном театре? Или ты предпочитаешь позицию «свободного художника»?

Сдать работу в срок – это чисто профессиональное умение. Я не понимаю, когда режиссеры говорят: «Я не знаю, к какому сроку я сделаю спектакль». В принципе, можно сделать спектакль и за две недели, и за три недели, но это будет одно качество, и можно сделать за полгода, год. Все равно нужно планировать. Допустим, я тренирую футбольный клуб. Я знаю, что мне предстоит ответственный матч. Я должен подвести спортсменов к пику формы. То же самое с артистами. Иначе они не сыграют премьеру. То же декорации, и вся работа цехов – надо, чтобы все совпало. Потому что иначе можно это дело проиграть.

– Премьеру часто сравнивают со стартом...

Конечно, конечно. На репетициях мы сочиняем спектакль, а рождается он только в присутствии публики. Самое интересное – это первый прогон. Только на нем начинаешь понимать: что же все-таки ты поставил. Потому что на репетиции часто не видишь, не слышишь, что происходит. На премьере ты освобождаешься от груза спектакля. Ты можешь начать думать о чем-то другом, постороннем. Можешь походить в театры. Когда работаешь, – чужие спектакли только мешают. Премьера – это как спуск на воду корабля: берем шампанское и разбиваем о борт, и приглашаем близких, друзей, знакомых, – вот мы корабль пустили. А дальше плавание корабля. Сколько он выдержит: год, десять лет? Может, через неделю будет пробоина, может, капитан не слишком знающий, плохо команда подобрана, может, корабль плохо сконструированный, он затонет, – нужно проверять надежность корабля.

– Сейчас в театре постепенно меняется соотношение властей: хозяевами театра становятся не режиссеры, а директора, держащие в руках финансы. Их вкусы определяют репертуар, имена режиссеров и т.д. Что по этому поводу думаешь ты?

Я считаю, что это просто издержки того театра, который все время у нас

был. Это временный момент. Раньше главным в театре был режиссер, теперь – директор. А чем озабочен директор? Только кассой. Ему надо заполнить зал, и ему кажется, что, поставив пять комедий, пригласив несколько известных актеров, – он эту проблему решит. Маятник качнулся, но это не надолго. Как опыт показывает, театр не может существовать, если люди, им руководящие, заняты только коммерцией. Ну нельзя создать театр для того, чтобы зарабатывать деньги. Да и глупо это делать: проще стриптиз открыть или ресторан. Театр не может существовать без художественной идеи, без художественной затеи. Какое-то время театр может продержаться на инерции прежней идеи, на инерции прежних художественных открытий. Но это существование не бесконечно. Надо понимать, что наш кредит почти исчерпан. А без художественных идей существование театра – бессмысленно.

Я не могу понять, почему у нас все так боятся контрактной системы, конкурсной системы в театре. У нас подписывают контракты на пятьдесят лет. Ну это же издевательство над здравым смыслом. Чем плохо, если будет честный творческий конкурс, где разные режиссеры смогут представить свои творческие программы. И если программа окажется увлекательной, убедительной, – почему не дать шанса попробовать. Ну не надо режиссерам бояться безработицы, цепляться за свое насиженное кресло. Еще несколько лет – и будет катастрофа. Мы хватимся: где же новые имена, где смена поколений? А их нет. Потому что новые режиссеры не могут вырасти в сегодняшней театральной системе.

– А предшественники говорят, что твоему поколению жить в театре гораздо легче: все-таки отменили цензуру, сдачу спектаклей, спектакли к датам и т.д....

Думаю, что, в общем, в искусстве всегда жить трудно. Талантливый человек, он всегда идет поперек. А мы живем в очень страшное время: сколько беды вокруг, какая идет волна безверия, безнравственности, лицемерия, лжи, фальши, эгоизма. Сейчас очень трагическое время и очень непростое. И говорить правду, сейчас тоже нужно мужество...

Беседовала Ольга Егошина 16 сентября 1998 года

МАРК ЗАХАРОВ

Фото А.Стернина

Марк Захаров (р. 1933) – режиссер. В 1955 г. окончил актерский факультет ГИТИСа (курс И.Раевского). Начал заниматься режиссурой в Студенческом театре МГУ (поставил: «Дракон» Е.Шварца и др.). В 1965 г. пришел в Театр Сатиры (поставил: «Проснись и пой» М.Дьярфаша и др.). С 1973 г. – главный режиссер Театра им. Ленинского комсомола («Тиль» Г.Горина, «Иванов» А.Чехова, «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» по П.Неруде, «Жестокие игры» А.Арбузова, «Юнона и Авось» А.Рыбникова и А.Вознесенского, «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, «Три девушки в голубом» Л.Петрушевской, «Диктатура совести» М.Шатрова, «Мудрец» по А.Островскому, «Поминальная молитва» Г.Горина по Шолом-Алейхему, «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше, «Варвар и еретик» по роману Ф.Достоевского «Игрок» и др.). Преподает на режиссерском факультете в ГИТИСе (РАТИ).

МАРК ЗАХАРОВ

Эстетика непредсказуемости

– Я тут случайно оказался свидетелем разговора одного нашего выдающегося кинорежиссера с одним вполне скромным человеком, который спросил у властителя дум, есть ли у него проблемы (предполагалось, что он поможет их решить). Хозяин мира загадочно улыбнулся – какие, мол, у него могут быть проблемы. Как себя чувствует человек, у которого «нет проблем»?

Ну уж ко мне это не относится. Как раз другое. Постоянное ощущение чего-то очень зыбкого, несмотря на то, что что-то умеешь, что-то сделал, что есть запас какой-то прочности. Заниматься театром значит заниматься делом хрупким, живым, еще и в том смысле живым, что проходишь через обязательные биологические циклы, проходишь через кризисные зоны существования, в конце маячит неизбежный, обязательный спад, финал.

Я уже в середине седьмого десятка и, честно говоря, за очень малым исключением, что-то не припомню, чтобы человек после семидесяти написал гениальные стихи, выдал некую новую идею в своей сфере. А тут еще и другие темы подступают. В театре, который очень зависит от одного человека, вместе с «проблемами» лидера в кризисную финальную зону может войти довольно большое количество людей. Театр, увы, так подло устроен, что от самочувствия, даже от настроения одного человека зависит благоденствие, творческое, экономическое существование довольно большого коллектива.

– Зная это, в старом МХТ придумывали всякие предохранительные системы. Например, открывали студии, чтобы разогнать застоявшуюся кровь. В течение четверти века совместного труда в Ленкоме, не возникало ли ощущение, что надо закрыть дело или его решительно изменить?

Такие моменты, конечно, бывали. Нет, не закрыть или уйти, но что-то сделать, чтобы возникло новое чувство театра у тех, кто рядом с тобой годами работает. Один из таких моментов – время постановки «Женитьбы Фигаро», когда мои ведущие актеры (их иногда называют «звездами», хотя наш покойный директор Рафик Экимян очень этого слова не любил) стали сильно смо-

треть на сторону. У артистов много соблазнов, а я человек компромиссный, понимаю, что им надо сниматься, нужен дополнительный заработок. Однако наступил момент, когда все внутренние проблемы обострились, и тогда я решил поставить спектакль без единой «звездной» фамилии, только с молодежью. И поставил. Кажется, к некоторому удивлению моих ведущих артистов спектакль стал одним из самых посещаемых. И тогда стало формироваться второе поколение Ленкома, которое очень многое изменило.

Изменило что-то в атмосфере театра, в том способе общей жизни, важность которого каждый театральный человек понимает, но иногда словесно это трудно сформулировать. Это можно называть внутренней средой обитания театра. Создание такой среды дело чрезвычайно тонкое, и вот тут что-то изменилось после «Фигаро». Я почувствовал, что среди ведущих актеров возникло более бережное отношение к тому, что у нас называется репертуарным театром, театром-домом, театром с постоянной труппой. Эту веру я исповедую, несмотря на то, что вполне терпим и к другим способам театрального существования.

Ведущий артист Ленкома Олег Янковский был приглашен по контракту сыграть что-то во Франции. Отыграли премьеру, отыграли энное количество спектаклей, устроили, как полагается, прощальный банкет, а потом все артисты быстренько распрощались и поспешили каждый по своим городам и странам. Незнакомое для нас чувство, да? Олег Янковский был, похоже, в некоторой растерянности, а потом понял, что и ему надо возвращаться в Москву, в Ленком. Думаю, что такие вещи прививают новое, более острое чувство того, что называется домом, или репертуарным театром. Все это я знаю со слов самого актера, который очень откровенно об этом рассказывал.

Понимаешь, западный театр построен на совсем иной психологии: собрались на пять недель, сделали спектакль, поиграли месяц и разбежались. Все ушло в небытие. А тут в Москве его дом работает, и без него работает! В такой ситуации возвращение домой, наверное, ни с чем не сравнимое чувство.

– А что в труппе произошло после «Фигаро»?

Возникло самостоятельное новое поколение актеров Ленкома. Младший Лазарев стал известен в театральном мире, и не только он, появились новые актерские индивидуальности в эти годы: Дмитрий Певцов, Сергей Степаненко, Александра Захарова, Наталья Щукина, притом что кинематограф им тоже немного помог, но все же решающую роль сыграл театр.

Чудо русского репертуарного театра и заключено в возможности выращивания новых талантов, которые иногда рождаются прямо как поколение. Ну в какой еще театральной системе мог возникнуть такой спектакль, как «Принцесса Турандот»? Это ж действительно чудо какое-то. Собраться на пять недель, отрепетировать заготовленные режиссером мизансцены и сыграть – это одно, а тут все возникает из общей памяти, из общего ощущения искусства и жизни своей страны. Вот то, что называется состоянием коллектива, что определяется наличием сильного лидера. К такому театру у меня почти религиозное благоговейное отношение.

– Марк Захаров никогда не был откровенным театральным диссидентом, хотя отношения Ленкома с нашим обществом в минувшие четверть века сильно менялись. Что тут происходило?

В театре очень трудно иногда словесно обозначить механизмы, которые тут действуют. Многое работает и существует на бессознательном уровне.

Могу сказать, что, так или иначе, мы пытались улавливать, соединять некое настроение, которое определяет общественно-политическую ситуацию, пытались это выразить на сцене. Выразить настроения тревоги, негодования, надежды, состояние психики человека, его нервной системы, пытались всегда соединять это с общечеловеческим началом, с какой-то человеческой историей, без которой театр для меня не существует.

«Таганка» нас в свое время «обошла» по количеству неприятностей и громких удач, их обкладывали со всех сторон, не так, как нас, но и Ленком подвергался цензурному прессингу, по многу лет, как ты знаешь, спектакли мариновались, корежились, но вместе с этим отставанием по количеству запретов мы все же, смею думать, сумели сохранить самое главное, что есть в русском театре, мы не переставали заниматься человеком, пытались моделировать сценическими средствами взаимоотношения людей друг с другом и с той средой, в которой все мы существовали. Мы пытались вносить в каждый спектакль что-то новое, чтобы удивлять зрителя, плотно держать его внимание. Без этого театр тоже, мне кажется, не может существовать.

– Вот Станиславский любил словечко «изобретение», часто составлял даже реестр своих режиссерских и постановочных новаций, вроде черного бархата для «Жизни Человека» и т.д. А у тебя есть список таких «изобретений»?

Я не называю это «изобретениями». Для себя называю просто «новым эстетическим запахом». Без этого запаха, то есть предощущения хоть какой-то эстетической новизны, не могу начать работу над спектаклем. Новизну многие вещи определяют, например, сценография. Но главной сферой для меня была и остается – пусть это банально прозвучит – та область, которая связана с движением нервной и психической энергетики артиста, взаимодействующего с партнером и воздействующего на психику и подсознание людей, собравшихся в зрительном зале. Тут главный источник всех моих «изобретений».

– У каждого режиссера есть свои любимые словечки, «пластиночки», как сказала бы автор «Поэмы без героя». У Марка Захарова есть словечко «энергетика». Что это значит?

Тут нет никакой особой новости. Речь идет о нашей нервной системе, о той биологической, если хочешь, гипнотической силе, которой владеет актер, о способности воздействовать друг на друга помимо слов. Случай из коллекции личных режиссерских наблюдений. Однажды в бывшем ВТО кипела дискуссия, стоял страшный шум, гам, помещение было заряжено агрессивными токами, театральный народ был страшно возбужден, распарен. В разгар спора попросили выступить Николая Плотникова, знаменитого вахтанговского мастера. Он встал и вдруг очень тихо и спокойно сказал, что вот, мол, сейчас, только лекарство примет, а потом и выскажется. Мгновенно наступила абсолютная, гробовая тишина, ни одного звука. Он вытащил какие-то пилюли, медленно отсчитал их, так же не спеша отправил их в рот, пожевал, а потом довольно меланхолично начал говорить. Что он тогда сказал, наверное, я вспомнить не сумею, но ту паузу, которую он организовал, забыть не могу.

Плотников, конечно же, воздействовал гипнотически, я уверен, что в этой ситуации присутствовал элемент гипноза, или вот этой самой «энергетики». Любой хороший артист эти вещи понимает, вернее, чувствует. Плотников показал, как можно завладеть вниманием людей, какой мощный фактор вступил в бушевавшие прежде словопрения, как эта мистическая «энергия» большого

мастера навязала новые правила игры, свой тембр, свой ритм, свой стиль. Как сказали бы экстрасенсы, артист на наших глазах организовал особое биополе. Вот, видимо, такой способностью обладал Михаил Чехов. Никаких особых внешних качеств у него ведь не было – тусклый голос, худенький, невыразительный в жизни, а на сцене происходило что-то труднообъяснимое. Недаром он так интересовался философией, вот этими самыми «энергетическими» потоками психической энергии.

– Эти «вещи» даны актеру от природы или их можно как-то развивать, стимулировать, развивать?

Уверен, что это можно развивать, хотя, конечно, какую-то базу природную надо иметь. Такой природной «базой» обладал из наших Евгений Павлович Леонов. Пельтцер Татьяна Ивановна, безусловно. Инна Чурикова, по-моему, тоже человек с прекрасной аномалией. Иногда Олег Янковский делает что-то такое, что приближает его к пограничным состояниям между здоровым мышлением и психическим надломом.

Режиссуре, мне кажется, надо обязательно интересоваться этими отклонениями в мозговых процессах, особенно сейчас, когда мы вошли в новую информационную цивилизацию, которая принципиально отличается от того, что было даже десять лет назад. Мир изменился на наших глазах, изменилось информационное поле, на котором мы взаимодействуем с нашей публикой. Чтобы удержать внимание современного зрителя, надо все время что-то изобретать, надо быть занимательным и вместе с тем искренним, надо удивлять зрителя, преодолевая предсказуемость театра. Если зритель заранее понимает, как будет развиваться сценическая ситуация, такой спектакль просто не нужен. В нем нет никакого сообщения, один «шум».

– Тадаши Сузуки говорил (для той же книги, для которой мы сейчас разговариваем) о двух типах энергии – технологической и физической, актерской, которые в какой-то степени противостоят друг другу В первом случае речь идет о все усложняющемся театральном механизме, компьютерах, эффектах, дорогостоящем оборудовании и т.д. В другом – речь идет о биологической энергии актера, которая издревле держит театр. Отношения этих энергий обратно пропорциональны: чем больше «техники», тем меньше истинного театра. Так ли это?

Тут спору нет, актерская энергия первична и в ней заключена вся тайна театра. Но насчет бедности, аскезы театральной, я, честно говоря, сомневаюсь. Сомневаюсь насчет «коврика и двух стульев», достаточных для спектакля. Тут, мне кажется, Владимир Иванович Немирович-Данченко ошибался. Может быть, когда-то это могло быть и так, в нынешнюю эпоху такого рода бедность только отпугнет публику. Мне все же нужна хорошая световая и звуковая аппаратура, нужны музыкальные инструменты. Не обязательно давить на психику зрителя, но обязательно помогать ему в открытии новых ощущений.

Зачем же отказываться от даров цивилизации? Хотя я понимаю, как опасно уйти в сторону чистой театральной техники. Я видел один спектакль в Лондоне, он назывался «Охота на снарка». Это был парад голографических и других чудес, что-то совершенно невероятное в техническом отношении, до чего мы, наверное, никогда не дойдем. Там человек на глазах уменьшался, понимаешь, вот ты сейчас сидишь и превращаешься на глазах точно в такого же Смелянского, но размером в бокал. Режиссер ошарашивал набором сценогра-

фических, постановочных, мизансценических прозрений. Минут на тридцать этого хватило. А потом становилось ясным, что интересной человеческой истории там не было.

Зритель ведь подключается сначала с любопытством, потом с интересом, затем начинает этому сопереживать, а потом, может быть, влюбляется в эту историю (такую градацию чувств зрителя я всегда пытаюсь вызвать, этому и своих студентов пытаюсь учить). Так вот такой возможности перехода от восприятия новой технологии театральной к восприятию человеческой истории на спектакле не произошло.

– Поговорим еще немного об «изобретениях» и технологиях. Ленком очень изобретателен, но к изобретениям Марка Захарова и публика, и критика давно привыкли. Каждый из нас ограничен в своих приемах, предпочтениях и технологиях. Когда-то ты писал о шоковых приемах, о необходимости разбудить зрителя, вывести его из состояния инертности. Как это делать, если все приемы уже наперед известны, прогнозируемы?

Надеюсь, что не все. Я верю, что у нас есть ресурсы, о которых мы не подозреваем. Давно замечено, что, скажем, женщина, спасая своего ребенка, способна свершить такое, что она в других обстоятельствах никогда не сумеет совершить. В искусстве иногда что-то похожее происходит. Надо ловить непредсказуемость открытия. Для самого себя непредсказуемого. Открою тебе одну маленькую тайну. Сейчас репетирую Гоголя, не очень получается. Вернее, в комнатном пространстве получается, возникает этот самый «новый эстетический запах», странное ощущение какой-то новой эстетики высококомедийного свойства. Когда неправильно или даже плохо играют и плохо поставлено, – сознательно неправильно играют и сознательно неправильно поставлено.

– Когда все пишут хорошо – значим тот, кто научится писать плохо?

Что-то вроде того. Пойти наперекор ожиданию. Может, кто-то вспомнит и скажет, что так, мол, играли сорок пять лет назад, на это наплевать, не бояться этого и идти наперекор тому, что сегодня «носят». Перенасыщенность театрального рынка некоторыми интонациями, абсолютно прогнозируемыми ситуациями – вся оснастка телевизионной эры, в которой мы живем, от всего этого хочется уйти. Включаешь телевизор посредине любого фильма и сразу же сознательно или бессознательно моделируешь два, три, максимум четыре варианта развития событий. Как это будет развиваться дальше. Ну, тут может быть или выстрел, или поцелуй, или погоня. Музыка тревожная, «щемящая» – значит, не к добру, и т.д. Если артист говорит твердо «да», – сразу понимаешь: дело происходит в России. Если голос лукаво вибрирует: «да-а-а», – значит, из заграничной жизни. Среднестатистический, хорошо прогнозируемый сценический акт – сегодня для меня вещь невозможная. Всеми силами стараюсь избегать хорошо изученной всеми «художественности».

– Во внетеатральной жизни ты ведешь себя по законам этой же самой эстетики непредсказуемости?

В какой-то степени, вероятно. Вот у меня была статья «Зачем Москве 200 театров?». У нас московский мэр каждый год проводит встречи с работниками столичных театров, и каждый год люди приходят с челобитными, просят, жалуются, и все говорят одно и то же: дайте денег, дайте денег, дайте денег. У меня поначалу из чистого протеста и родилась эта статья. Может, не все

имеют право на деньги налогоплательщиков? Все ли имеют право просить деньги, всем ли их надо давать? Вот это чувство того, что не хочется попадать в стереотип, плыть по течению, идти по выбитым следам, иногда диктует те или иные поступки, то или иное поведение. Хочется взглянуть на предмет с иной стороны. И в театре, и в жизни. Хотя это очень опасная параллель.

– Каковы первые знаки творческого возбуждения? Какие идеи прежде всего овладевают режиссером Марком Захаровым в начале работы?

Все по-разному. Опасно рассказывать, что хочешь сделать. Идеи носятся в воздухе в буквальном смысле слова. Я верю в то, что над нашей планетой есть информационный слой, откуда идеи поступают одновременно в разные головы. Помню, много лет назад Гриша Горин говорит мне: давай сделаем спектакль про кошек. Как-то у меня это не вызвало энтузиазма: ну и чего эти кошки будут делать на сцене? Гриша начал фантазировать: будут, мол, петь, иногда танцевать. Видимо, я сделал такую кислую мину, что мой дорогой соавтор прекратил фантазировать. Прошло года два, и в Лондоне появился мюзикл «Кэтс», который и до сих пор собирает полные залы. И вот тогда я понял, что все это не случайно, что не надо просто болтать и рассеивать идеи.

– Ну, хоть одну идею можно назвать?

Ладно, открою небольшую тайну. Хочется начать спектакль вызывающе: например, взять и открыть занавес.

– Ну, и что будет?

Начать с занавеса, а потом выстроить такие декорации, как в сороковые годы или даже в тридцатые, не из папье-маше, а стол – настоящий, ореховый, посуда – настоящая и т.д. Мейерхольд в «Даме с камелиями» что-то похожее сделал, а вот сейчас это было бы вовремя. Я даже нашел с помощью своего ученика-режиссера тему для такого воинствующе архаического спектакля, который бы начинался и завершался занавесом. Ведь я уж не помню, когда у нас был занавес!

– Возвращаясь к первоначальным импульсам. Так что все-таки ведет воображение – зрительное ощущение, слово, цвет?

Я бы назвал это радостью визуального контакта. Вот как на выставке – на что-то хочется смотреть, а на что-то нет. И непрогнозируемая эмоция, которую тоже надо как-то запланировать.

– Работа с Олегом Шейнцисом начинается с режиссерского задания? С предложения какого-то?

Обязательно. Я даже ему рисую что-то, он эти мои каракули собирает потом, бережно относится к ним при всем его юморе. Я предлагаю, он тут же предлагает свое. Однажды на аэродроме, где мы занимались таким сочинительством, нас не хотели пропустить через таможню, поскольку посчитали наброски Шейнциса «культурными ценностями». Естественно, Олег Шейнцис не просто воспроизводит то, что мне мерещится, он это перерабатывает, часто кардинально все меняет. Но в начале работы облик пространства должен быть ясен, его эстетическое качество.

Когда рождалась «Поминальная молитва», например, шли от нескольких вещей. Не хотелось, чтоб на сцену выходил с пейсами Евгений Павлович Леонов. Убедить, что великий русский артист Евгений Павлович еврей, думаю, трудно. Решили, что он должен выходить как Леонов, который в простран-

стве сцены постепенно преображается. Сам преображается и преображает пространство, в котором ему предстоит жить. Сценографическая идея была в том, чтобы из глубины пространства выплывали некие объекты того мироздания, которое формирует в своем сознании, в своей памяти Леонов – Тевье. И Шейнцис все это тогда замечательно придумал.

– Что осталось в памяти от режиссерских «изобретений», если, так сказать, составить «список»?

Смешно, но очень горжусь началом спектакля, который, наверное, у тебя вызовет скепсис, – «Диктатура совести». Мне там удалось обмануть зрителя самым радостным для меня образом. Я хотел, чтобы открылся занавес и чтоб минуты через четыре зрители очень пожалели, что пришли сюда. Начать спектакль как такую старомодную советскую тягомотину, чтоб народ откровенно заскучал. А потом все это разбить, взорвать, разбросать. Чтоб бумажный рисованный потолок и рисованные дали рушились, чтоб вдребезги разбивалась настоящая люстра. Это, конечно, очень субъективная режиссерская радость, но почему-то горжусь тем, как сумел обмануть зрительские ожидания. Для современного зрителя, который все знает, обмануться в своих прогнозах – большая радость.

– За годы свободы несколько разменялась общественная температура, менялся Ленком, менялся и Марк Захаров. Как все эти изменения оцениваются или ощущаются сейчас?

Социально-политические флюиды носятся в воздухе, в котором живет театр. Ведь мы очень политизированная нация, и жизнь вторгается во все, что мы делаем здесь. Социальные флюиды вещь особая. Вот, скажем, сейчас я думаю вместе с режиссером Романом Самгиным о «Филумене Мартурано» Эдуардо Де Филиппо (у нас будет своя, вольная версия).

Многие помнят, как эта итальянская история игралась у вахтанговцев. Но современность вносит неожиданные коррективы. Вся эта история с обретением детей, усыновлением чужих детей звучит для меня иначе, чем четверть века назад. Другие примеры перед глазами, другой «визуальный контакт», если хочешь. Ну куда ты денешься от того, что сегодня творится на улице, от этих полуголодных беспризорных волчат – подростков и просто детей, выброшенных нашим обществом на социальную свалку. Такое бывает только во времена тяжелейших социальных сломов, во времена революций и гражданских войн. Это тяжелая тема. Когда по телевидению показывают глаза этих несчастных заморышей – у меня отказывают нервы. И вот мне мерещится, что если спектакль возникнет, то дети, которых надо усыновить, должны быть не здоровыми тридцатилетними ухоженными парнями, как это игралось прежде, – они должны чем-то напоминать наших подростков, которых каждый день видишь на улице, которым действительно нужны семья и отчий дом. Ты в глаза им смотрел когда-нибудь? Вот это бы передать. Может, это не бог весть какая мысль, но хочется это сделать. Именно сейчас. Как-то противостоять деградации страны.

– Неожиданно звучит из уст одного из самых оптимистичных наших режиссеров, связанных с новым режимом жизни.

Еще Чаадаев заметил, что мы в России ходим по замкнутому историческому кругу. Хочется надеяться, что все же какая-то спираль есть. После августа девяносто восьмого года, когда открыли сезон, самый большой успех имел

«Мудрец». Когда Броневой – отставной генерал Крутицкий сказал, что скоро все вернется на свои места и потому самое время заказать трактат «О вреде всяких реформ вообще», в зале началось братание. Такое восхищение тем, что классик так знал нашу душу, наши химеры, нашу ментальность. Об этом же и «Мертвые души», которые сейчас на выходе. Надеюсь на Чичикова. О чем речь идет? Мертвые души, мертвый капитал, несуществующие ценности, которые на самом деле не ценности, а фуфло, видимость, вот, может, сейчас это окажется очень кстати.

– Солженицын полагает, что от Гоголя и пошли все беды нашей словесности, он научил нас видеть жизнь карикатурно искаженной, а уж потом Салтыков-Щедрин – «просто горчица»...

Солженицын – такой авторитет, что я бы от его слов просто не отмахивался. Это надо обдумать. Но все же для меня как-то ближе старая, всем известная формула, что все мы вышли из гоголевской «Шинели». Автор «Мертвых душ» материализовал наши химеры, он совершил целебный этический акт жестокого самопознания, он рассказал не просто о чужих «мертвых душах», а о наших, родных. Вытащил из своей души и Ноздрева, и Манилова, и Чичикова...

– Это будет лирический спектакль, исповедальный?

В какой-то степени, безусловно. Если все герои лишь кувшинные рыла, если Чичикову нельзя нигде и ни в чем сочувствовать, – не получится глубинного конфликта, не получится напряжения, извилистой кардиограммы, будет прямая линия. А это смерть для театра. Надо, чтобы герой хоть иногда вызывал сопереживание, даже симпатию, хотя бы как герой плутовского романа. Человек всегда хотел и хочет заработать, не у всех это получается чисто и абсолютно безоблачно. Зайди в любое присутствие, в любой театр, и если очень постараешься вместе с опытным аудитором, – найдешь, как теперь у нас говорят, «превышение служебных полномочий».

– А вот Александр Исаевич отказался от высшей награды России, не желая получать ее из рук власти, которая довела эту самую Россию до известного состояния. Мог бы ты прокомментировать это серьезное писательское решение?

Нет. У Солженицына слишком велик разрыв с современной ему литературой. «Архипелаг ГУЛАГ» и «Красное колесо» делают его не подвластным земному суду.

– Ленком представляется многим сегодня как респектабельный, почти буржуазный театр, который начинал с диссидентства. Считаешь ли ты все это досужими разговорами, или угроза буржуазности является реальной?

Я бы со всем этим поспорил. С пеной у рта поспорил. Скажу грубо: нам так не хватает буржуазности. Мы настолько запутались в понятиях, в словах, настолько все извратили. У нас ведь все стало ругательным. Если человек занимается предпринимательской деятельностью или торговлей, он называется торгашом, именуется сукиным сыном, сволочью. Если предпринимателя убили, ну, туда ему и дорога, не занимайся «грязным делом». Вот эта самая наша «антибуржуазность» в действии. У нас все нормальные в других странах слова как-то негативно окрашены.

У них – фермер, у нас – кулак.

– У Станиславского есть запись про Америку – тут все бизнесмены, по нашему, – жулики.

Вот-вот. Почти уже приучили общество к тому, что убивать тех, кто занимается бизнесом, – это почти естественное дело. То, чего действительно не хватает нашей большой державе, это встать вровень с другими нормальными государствами, которые не умнее нас, но которые сумели обеспечить своим согражданам сносную жизнь.

Мы болтаем о «буржуазности» в стране, где еще не созданы основы цивилизованной жизни. Это для меня острый раздражитель. И Чичиков у нас в спектакле, надеюсь, будет вызывать определенное человеческое сопереживание. Он развивает свою авантюру в стране, не приспособленной для нормального дела и тем более ненормального коммерческого дела. Я все грешил на семнадцатый год, на то, что большевики народ испортили, пока не прочел печальную фразу Нобеля. Того самого Нобеля, именем которого названа самая престижная премия. Он ведь бизнес начинал в России, и только потом уехал в Скандинавию. Так вот, покидая Российскую империю, Нобель пришел к выводу, что для бизнеса наша страна не приспособлена.

– Зато для искусства хороша?..

Да, для искусства, для мук и терзаний, которые потом порождают взлеты духа, одаряют остальной буржуазный мир взлетами светлых прозрений и философских идей.

– Ну а все же, как в нашей необустроенной стране строить отношения с властью? Марка Захарова многие не жалуют именно потому, что он перешел заветную черту, отделяющую художника от власть имущих, слишком сблизился с властью.

Вот еще одна из наших интеллектуальных химер. Тут я бы брал пример с великих. Пушкин смеялся над царями, писал эпиграммы, но с большим удовольствием с царями беседовал. Петром восхищался, с Николаем почти дружил. Тот расхлебывал потом его долги. Повторю, это наша химера, застарелый предрассудок: если ты интеллигент, не якшайся с начальством, государственными людьми.

– А когда с этими людьми общаешься, воздействует на тебя то, что называется «обаяние власти», ее притягивающая сила?

Если честно, то я и тут солидарен с некоторыми из наших великих предков. Станиславский одинаково волновался, когда в театр приходил великий князь или Климент Ефремович Ворошилов. И я тоже волнуюсь, когда приходят Ельцин, Лужков, Матвиенко. Или даже когда Язов приходил перед своим снятием. Элемент напряжения есть, но я не презираю себя за это. Надо понимать механику того, что называется театром, ответственности не только за себя, но за множество людей. Мы живем в стране полуфеодальной, когда многие жизненные для театра вопросы решаются или не решаются по воле чиновника, какого-нибудь мелкого клерка. С ними необходимо работать. Хочется, чтобы театр был в порядке, чтоб люди, в нем живущие, чувствовали себя нормально.

– Питает ли режиссера Марка Захарова современное искусство? Способен ли он, как Немирович-Данченко, увидев русский балет в Париже, написать в дневнике о своем театре и о себе самом: «Отстали мы, отстал я».

Несколько лет назад посмотрел на Бродвее «Фантом оперы», «Мисс Сайгон» и другие лучшие мюзиклы. Был под большим впечатлением. Понимаю всю сентиментальность сюжетов, но масштаб и уровень музыкального, пластического, сценографического мышления – это питательно для любого современного режиссера. Это один из ответов на жизнь в новой информационной цивилизации, о которой я уже говорил. Мы попали в нее как кур в ощип. Если я даже тебя спрошу: ну, вот дай список беллетристики, которую ты освоил в последний год, боюсь, недлинный будет список. Вот летом прочел впервые, к стыду своему, «Жизнь Арсеньева», получил удовольствие, но сознание мое художественное от этого не перевернулось. Стопки книг у моей постели нет.

Понимаешь, изменилось сознание зрителя, сетчатка его глаза. Тридцать лет назад, когда герой на сцене давал сто рублей другому персонажу, надо было, чтоб он вынул их из кармана, пересчитал, вручил, получил сдачи. Теперь никаких этих деталей и подробностей не надо. Воздействует только искусство, которое исходит из новой реальности. Вот смотрел не так давно «Ромео энд Джульетта» на видеокассете. В сущности, трагедия свинчена как клиповая история, но так, что оторваться нельзя. В недрах новой информационной цивилизации родилось это «клиповое» мышление, в этих же недрах формируется какое-то новое искусство, и я пытаюсь за этим наблюдать. Я даже дошел до такого ужаса, что купил билет в кинотеатр и один пошел смотреть фильм Алексея Балабанова «Про уродов и людей». Этот фильм мог бы стать не только нашим, но и европейским шедевром, если бы... но это особый разговор.

– Ты смотришь свои спектакли?

Смотрю, но это очень мучительное дело. Смотрю с семнадцатого ряда и, кажется, научился понимать, чувствовать, что происходит на сцене и что происходит в зрительном зале. Это я насчет «энергетики». Смотрю свои спектакли нечасто, чтоб не притуплялось это ощущение.

– А мог бы, как Юрий Петрович Любимов, с фонариком из зала «дирижировать» актерами?

Не дай Бог. И так наша профессия напоминает сказку про Карабаса-Барабаса, – а тут еще фонарик! Опасное дело. И потом, у меня был один печальный случай, когда очень, ну, очень хотелось, чтобы спектакль прошел лучше, чем всегда, какой-то важный для театра гость должен был прийти тогда, и я не от большого ума решил нашпиговать артистов перед спектаклем. Давайте, мол, ребята, выкладывайтесь, и они во время спектакля прямо кишки выворачивали, голоса срывали. И получился кошмар какой-то, я потом извинился перед ними, – я иногда такие «дацзыбао» в театре вывешиваю. Так вот в том послании я говорил о достоинстве, которое артист должен сохранить в любом случае, в том числе и тогда, когда режиссер совершает глупость.

– Дацзыбао – это способ общения с труппой?

Да нет, это один из способов формирования среды. В других театрах, особенно на Западе, разогревают перед спектаклем тело, а я пытаюсь иногда воздействовать на сознание, на душу. Только в нормальной творческой среде актеры могут не просто существовать, но раскрываться, импровизировать, придумывать такое, чего ты сам никогда дома не придумаешь. Поэтому создание внутренней среды в репертуарном театре дело первостепенное. Без этой

среды артист не формируется.

Я иногда занимаюсь психотерапией, убеждаю артиста, что он может сделать гораздо больше, чем делает. Иногда это приходится внушать даже очень известному актеру, который десятилетиями работает в театре и, казалось бы, уже ничего не боится. Но природа актерская настолько сложна, что уверенность может и не прийти.

Честно признаюсь, к некоторым моим достижениям в этой сфере я бы отнес то, что происходило на репетициях «Трех девушек в голубом». Елена Алексеевна Фадеева как-то вдруг начала активно раскрашивать слова своей героини, очень наигрывать, и меня оторопь взяла. И в какой-то день, оставшись наедине, я спросил Елену Алексеевну, зачем она это делает? Ответ был обескураживающий, но замечательно проясняющий природу любого истинного актера. «Я ведь понимаю, Марк Анатольевич, что я неважная артистка, у вас сейчас такая сильная команда появилась. Ну, я тоже вынуждена как-то себя проявить». Вот так. Мне удалось ее убедить, что она может гораздо больше, чем ей кажется, что ее лицо, тело, психика, ее актерский организм, огромный человеческий опыт представляют собой величайшую ценность, и если она не будет ничего красить среднестатистическими актерскими красками, если она поверит в себя, то больше ничего не нужно. И она играла.

– Потрясающе играла, без единого курсива...

Капризную, монотонную, глупую, агрессивную и поразительно достоверную женскую судьбу. Это вот на тему наших возможностей, энергетики и необходимости создания внутренней среды.

– А с Леоновым приходилось заниматься психотерапией? Из зала казалось всегда, что это просто кусок самой природы, который не требует никакой огранки.

Прежде всего он абсолютно не соответствовал тому мифу, который сложился о нем у миллионов поклонников. Не был ни добряком, ни весельчаком, даже пьющим не был (хотя именно за это народ особенно его любил). Миф он поддерживал, терпимо относился к тому, что в купе заходили незнакомые люди, похлопывали по плечу. Он был самоедом, сомневался в себе, во мне. У него были особые способы сохранения своего дара. Например, он придумал чисто техническую вещь, которая позволяла ему быть бесконечно разнообразным и живым каждый раз, каждый спектакль. Я эту штуку принял на вооружение. Он путал текст. Совершенно сознательно путал, полагая, что нельзя каждый раз говорить слово в слово, когда слова слипаются с мускулами языка. Он полагал, что если изменить хоть одно слово или даже суффикс, что-то изменится и в более важных, глубинных актерских процессах, возникнет какая-то новизна, какая-то цепная реакция пойдет. Механическим способом он приходил к поразительно живым результатам. Еще раз скажу: самая загадочная вещь в театре – это природа актера.

Вот Караченцов, когда только начал играть Тиля, у него темперамента не хватало, и он искал формальные заменители его. А потом постепенно его организм стал вырабатывать какие-то новые ферменты, которые раньше не вырабатывал. Изменения стали происходить, если можно сказать, на клеточном уровне. Темперамент Караченцова сейчас и тогда – разные вещи.

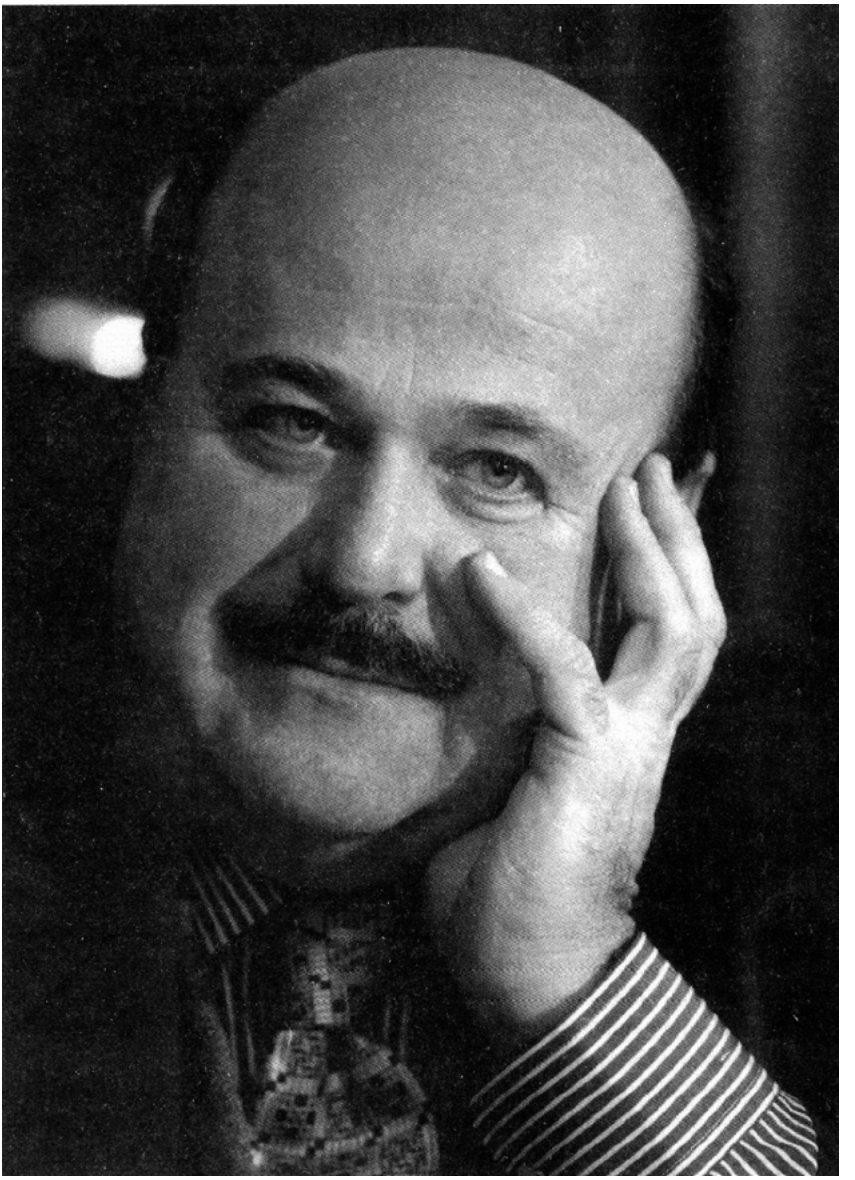
– И темперамент может быть благоприобретенным?

Думаю, что так.

– Марк Захаров ищет в театре непредсказуемости, больше всего боится банальности и общих мест. В его спектаклях гремит музыка, публику шокируют и провоцируют. Это и есть самое ценное в театре?

Я как-то прочитал у Ростислава Яновича Плятта, что самое ценное в театре – это когда одна тишина сменяет другую. Лучше этого не скажешь и более интересной цели на театре не изобретешь.

Беседовал Анатолий Смелянский 7 декабря 1998 года



АЛЕКСАНДР КАЛЯГИН

Фото В.Баженова

Александр Калягин (р. 1942) – актер. В 1965 г. окончил Театральное училище им. Щукина. В 1965–1967 гг. – в труппе Театра на Таганке. В 1968–1970 гг. – в Театре им. Ермоловой (роли: Поприщин в «Записках сумасшедшего» Н.Гоголя и др.). С 1971 г. – во МХАТе (Петр Полуорлов в «Старом Новом годе» М.Рощина, Ленин в «Так победим!» М.Шатрова, Федя Протасов в «Живом трупе» Л.Толстого, Оргон в «Тартюфе» Мольера, Кочкарев в «Женитьбе» Н.Гоголя и др.). В качестве режиссера впервые выступил за рубежом: «Мы, нижеподписавшиеся» А.Гельмана (1984, Стамбул), «Ревизор» Н.Гоголя (США) и «Чехов. Акт III» (Париж). В 1993 г. организовал театр «Et Cetera». Поставил здесь: «Лекарь поневоле» Мольера, «Секрет русского камамбера утрачен навсегда, навсегда» К.Драгунской и др.; играет Шекспира в «Смуглой леди сонетов» Б.Шоу (режиссер Р.Козак) и др.

АЛЕКСАНДР КАЛЯГИН

Взрыв сцены

– Что самое сложное в актерской профессии?

Вопрос немножечко пенсионного такого тона; в семьдесят лет, может быть, я бы ответил: когда текст уже не помнишь, когда ноги не ходят... А так я, правда, не знаю, что отвечать. Когда был молодым, я долго повторял услышанную фразу: актер должен иметь обнаженное сердце и кожу слона. То есть показывать, как Данко, кровоточащее сердце и в то же время быть толстокожим, чтобы тебя даже самые острые стрелы критиков, друзей, режиссеров не могли пробить. Все-таки слон должен идти-идти-идти, как бы в него ни стреляли.

Я не хотел бы рассуждать о том, что такое актерская профессия вообще. Ах, она сложная, ах, она хорошая, ах, она публичная – это все общие разговоры. Как только сталкиваешься с ролью, сразу понимаешь, что актерская профессия действительно страшная профессия...

Я никогда не понимал и не верил, читая в воспоминаниях разных заслуженных актеров, что «каждый раз к новой роли как ученик, который вообще ничего и никогда не умеет и не умел делать»... А потом на собственном опыте убедился, что это правда.

– Неужели каждый раз, каждую роль с чистого листа?

Каждую. Раньше я думал, что это такое кокетство: мол, знаете, ребятки, к роли надо относиться трепетно... Потом убедился, что это действительно так и есть: каждую роль начинаешь, как будто первый раз, как будто только вчера познакомился с алфавитом и вот начинаешь складывать буквы. С годами вроде бы появляются наработанные штампы и знание своих сильных сторон, ну, как женщина знает, что вот у нее красивый профиль, и умеет его показать. И хочешь повернуться именно сильными сторонами к роли, которую тебе дают. Ничего не помогает. Какой-то пионерский трепет; не знаешь, как подступиться к роли, как ее схватить, как будто это змея какая-то, которая может ужалить.

С годами понимаешь, все больше и больше, что это поистине тайна и что ты так и не подступился к этой тайне, что ничего практически не умеешь и не нажил, кроме штампов.

Я всегда тоже сопрягал актерскую профессию с профессией врача, потому что к медицине все-таки какое-то отношение имел, и у меня есть друзья-врачи. Я до сих пор наблюдаю за медиками и вижу: что-то общее есть. Прежде всего в отношении к жизни: легкий цинизм, юмор, ирония, самоирония, святое и рядом тут же нигилизм и, главное, существование рядом со смертью. То, с чем врач сталкивается все время, каждый день. И с чем сталкивается актер, если он, действительно, всерьез занимается этой профессией.

– Ну, если профессия врача требует бесстрашия и особого рода выносливости, то что требует актерская профессия?

Может, это еретическое утверждение, но я всегда считал, что актер – профессия для ленивых. Труд в ней не главное. Вы заметьте, когда режиссер говорит драматическому актеру, что вот музыкант сидит часами, разыгрывая гаммы, этюды, экзерсисы, что балерина стоит у балетного станка... – актер слушает, слушает и умом даже понимает, что он ленив, но вот поднять это место и начать работать... Вы не замечали? Это смешно сказано, но если человек талантлив, он немножко в труде чуть-чуть с ленцой. Как бы чуть-чуть бережется. Но это одна сторона медали.

В тринадцать лет я написал Аркадию Райкину письмо с таким детским вопросом: как вы достигли такого таланта? И он мне ответил – до сих пор храню это письмо как охранную грамоту. «Саша, – писал он незнакомому мальчишке, – талант не достигается. Это то, что дано или не дано природой. Но я верю в жизни только в одно: в труд». Я отнесся к этому утверждению, как мы вообще относимся к постулатам (библейским, скажем): уважаем, но не придерживаемся.

– Но жизнь заставляет вертеться?

Именно жизнь. К абзацу о лени надо добавить сноску (вроде тех, что так любил Лев Толстой). Годам к двадцати–тридцати, когда юноша становится мужчиной, когда появляется семья, появляется ответственность, когда ты уже вкусил чуть-чуть первого успеха, когда ты уже встретил какого-то учителя, когда научился чему-то (это я все через запятую говорю), когда ты уже к этой жизни относишься не потребительски, а умеешь чуть-чуть ждать, научился терпению, наступает период (не то что давай-давай, я пришел), когда человек начинает понимать удовольствие труда, работы. И вот какое-то время человек запойно трудится. Считает это самым главным: роли, спектакли, фильмы.

Но мы с вами сидим, и вы спрашиваете: что бы изменилось, если бы я выбрал другой путь? И вот сейчас в декабре тысяча девятьсот девяносто восьмого года могу сказать, что ничего бы не изменилось. Ну, больше сыграешь, ну, меньше сыграешь. Напишут обо мне на две страницы больше или меньше. Вы не обижайтесь, но статьи обо мне... Похвалят – приятно. Обругают – ну, испортят настроение на день-два, на неделю, на месяц. Но чего-то главного не задевают.

Есть близкие люди: моя семья, друзья, – я их не подвел, не обманул. Доказал, что актерство – моя профессия.

– Анатолий Васильевич Эфрос вас назвал в своей книге «эталонным актером»...

Ну, у этой оценки была довольно длинная предыстория взаимоотношений. Впервые я услышал имя Эфроса, когда я учился в Щукинском училище, и мы тогда бегали на открытые репетиции «Ромео и Джульетты» в Централь-

ный детский театр. Помню его яркие показы и темпераментные рассуждения: одна рука в кармане брюк, другой он жестикулирует.

Помню, когда он просил что-то сыграть из того, что он показывал или говорил, и вызывал, я только молил Бога, чтобы меня не вызывали, чтобы взгляд не упирался в меня. И, слава Богу, не упирался. Это первое знакомство.

Потом мои встречи с его спектаклями в Ленкоме. Не знаю отчего, но мне казалось, что это очень «мое». Я все время мечтал работать с ним, все время мечтал как-то познакомиться. И когда он был в Ленкоме, и потом на Малой Бронной. Когда у меня бывали конфликты с Олегом Николаевичем Ефремовым, я думал: а не показаться ли Эфросу? Я понимал, что это всегда трудно – вписываться в новый коллектив, завоевывать свою нишу, но меня это не волновало. Мне хотелось работать именно с ним.

Потом в отношениях с Ефремовым все опять было хорошо... И желание перейти в другой театр отступало. Отвлекаясь в сторону, должен заметить, что с Ефремовым мы, действительно, любили друг друга. И как во всякой любви отношения были взрывчатые. Мне было тяжело с ним. Я должен обязательно высказать свою точку зрения, прав я, не прав. Но Олег Николаевич обладает удивительной способностью убеждать. Магнетизмом каким-то. Когда его слушаешь, всегда с ним соглашаешься. И только потом начинаешь думать: а прав-то был я.

Потому спокойные дни опять сменялись нервными. И где-то всегда было: перейду к Эфросу, попрошусь, чтобы меня посмотрели, и тому подобное.

А все произошло очень просто. Раздался звонок, его звонок с предложением попробовать Гамлета. Ничего себе предложение! Актеры между собой шутят: ну, слушай, ты Гамлета будешь играть? Или: ваша мечта? Гамлет! Что человек высшее может мечтать? Гамлет! Это и как бы ирония своего рода: ну не Гамлета же нам играть...

Мы репетировали у него дома, он мне заводил джаз, и мы с ним разбирали пьесу. Я очень аккуратно записывал на полях книжечки: что и как в этом куске или в том куске. Конечно, я был бездарен. Я не красуюсь, я правду говорю. Может быть, Анатолий Васильевич внутренне жалел о своем выборе, но он не мог не видеть, что я был прежде всего безумно аккуратен. В нашей профессии актерской есть такое ученическое: «чего изволите», – боишься сам проявиться, боишься взять инициативу на себя. Я это терпеть не могу. Но на репетициях «Гамлета» это было именно «чего изволите». Я в основном шел только туда, куда скажет Анатолий Васильевич. Во-первых, Эфрос, во-вторых, Гамлет. Что я могу вообще? Все немеет. Я был слепой, а поводырь был он. Это потом я в «Тартюфе» осмелел, в «Живом трупе»... А тогда мне хотелось, чтобы он понял, что лучше меня как актера, который его слушает, – не было, нет и не будет.

Потом «Гамлета» запретили... Но я вот сейчас даже об этом не жалею. Может, так оно и надо было: не сыграть эту роль, а испытать просто счастье этих репетиций. Я скажу довольно рискованную вещь: дело в том, что в моем отношении к Эфросу была сильная доля такой человеческой влюбленности. Мне в нем все нравилось: как он складывает губы, как жестикулирует, как смахивает слезы. В этом смысле я, наверное, самый счастливый человек, счастливее его многолетних учеников, потому что в его присутствии я ощущал не только творческую радость, но биологическую радость от присутствия любимого человека. Так бывает, мужчина встречает женщину и говорит: «Я вас ждал всю жизнь!» Так у меня было с Эфросом.

Потом Анатолий Васильевич пришел во МХАТ (это был период, когда ему было тяжело в его Театре на Бронной), и предложил мне Оргона. И начались запойные, другого слова не подберу, репетиции «Тартюфа».

Это мы сейчас говорим «классика», это сейчас говорим о нем – «гений». А тогда говорили: прекрасный режиссер, хороший, очень хороший.

И вот в «Тартюфе» я был смелее, что ли, активнее в своем отношении с Эфросом. Уже мог что-то предлагать, но тем не менее продолжал быть очень исполнительным. Я записывал все его замечания по Оргону. Эфрос говорил: «Оргон как бы выбегает», – и я записывал: выбегает. Потом он приходил и говорил: нет, наоборот, Оргон не должен выбегать, он должен мрачно выйти, он же долго думал над тем, кого с кем женить, как Тартюфа задержать и привлечь. Я стирал то, что он говорил два дня назад, и записывал поверх новое решение.

– И никогда не возмущались? А если бы это был не Эфрос, а какой-нибудь Пупкин?

Режиссеру Пупкину я бы сказал: «Режиссер Пупкин, вы вообще готовитесь к репетициям? Уважайте актера! То вы говорите: Оргон выбегает, то говорите: не выбегает, а выходит. Вы решите сами сначала, что вы добиваетесь. У вас, вообще, решение этого спектакля есть?» Эти замечания, эту всю белиберду можно было бы сказать режиссеру Пупкину, но Эфросу – нет.

Мы все молчали, и я стирал ластиком, вписывал, потом зачеркивал. Через некоторое время он говорил: вот в этой сцене Оргон счастлив, что он дарит свою дочь Тартюфу. А через несколько дней: он несчастлив, он взбешен ее поведением, он в неистовстве. Это совсем другое: другие краски, другое приспособление, другой конфликт. Я пишу, стираю. У меня вся роль: зачеркнул, написал, опять зачеркнул, написал.

А ведь он же знал: что, чего, как – с самого начала. Теперь я понимаю, что это его стиль: этюдным методом размять роль и актера сделать своим, чтобы он не боялся прыгнуть в воду, чтобы он не боялся: ах, холодно, ах, горячо, потому что он это с ним размял, посмотрел, оценил, – подходит ли. Эфрос был гениальным педагогом, и он любил этюдным методом пройти всю роль: слева-направо, справа-налево, вверх, вниз, мягко, горячо, холодно, трепетно, смешно, трагично, а потом, потом в результате сделать то, что ему нужно.

Он пришел во МХАТ к незнакомым в основном актерам, и вот он пробовал. Он нас так размял, так приручил, ну как хороший тренер собаку: он может идти, даже не глядя, собака побежит за ним, она не отстанет, ровно два метра будет сзади: не забежит вперед, не забежит назад, но если нужно, побежит, куда покажут. Это был его метод, стиль, который он разрабатывал, но он применил его к актерам, с которыми раньше никогда не работал. Он, видимо, еще пробовал нас, наши возможности, их амплитуду. И, конечно, в этом спектакле он использовал все наши сильные качества.

Взять Клеанта Юры Богатырева. Это же гениальное решение! Эта роль самая скучная в пьесе Мольера: моралист, который бесконечно много говорит, всех наставляет. Но Юра играл такого пустозвона! Звон стоял от его морали, абсолютный дурак, который не понимает, что он несет и где он несет. Я уж не говорю, с какой скоростью все говорилось! И чем больше горел у него глаз, чем больше Богатырев закатывался и почти плевался этой моралью, которая у него лезла изо всех пор, – чем больше это было, тем это становилось смешнее. И все монологи шли на аплодисментах.

Я думаю, что хитрец Эфрос практически все знал заранее. Он знал, как и что, как эту роль решить и как ту. Но он вот так хитро отпускал вожжи, что все актеры оставались в уверенности, что они это сочинили, – а Эфрос только смеялся. У меня есть фотографии, кстати, где Эфрос просто закатывается от смеха: в это время, я знаю, или Богатырев репетировал, или Слава Любшин с Настей Вертинской.

– А Эфрос показывал на репетициях актерам?

Он фантастически показывал, лучше всех. Помню, я как-то на репетиции начал показывать, как он показывает. А Эфрос, отведя меня в сторону, сказал: «Саша, не пытайтесь никогда меня показывать. Вы меня никогда не переиграете. Нет ни одного актера на свете, который меня бы переиграл. Я показываю лучше всех!» И добавил: «Даже Дуров меня не может показать!» И он был прав. Он был гениальный показчик.

Режиссерский показ – он показывает суть, взрыв сцены, попутно показывая характер. Так что показывать «показы» Эфроса было глупо, потому что... у тебя губы не так складываются, у тебя не те мышцы, и ты еще не прожил то, что он просит, но пытаешься пойти за ним, потому что режиссер так убедителен и так здорово показывает.

Сейчас я могу признаться, что за несколько недель до выпуска «Тартюфа» почувствовал, что поплыл. Что-то на меня очень много всего навалилось: я не успевал текст финала выучить, и Эфрос очень меня завернул во все эти задания. Я себя чувствовал, как на американских горках: вверх-вниз, вверх-вниз. Такой работы по-настоящему я никогда раньше не проходил. И я устал. И вот сейчас могу сказать, что тогда схитрил. Я как бы заболел. Я понял, что мне надо неделю отдохнуть, отсидеться. А уже идут прогоны. Я дома хожу, учу текст, отдыхаю. Звонит Настя Вертинская, рассказывает о репетициях: «Слушай, так смешно Эфрос тебя показывает, делает все, что ты, а в зале аплодируют». Текста он, конечно, не знал, говорил на абракадабре.

Кстати, именно Анатолий Васильевич научил меня абракадабре по-настоящему. Иногда, не зная текста, чтобы найти суть, нужно просто идти абракадаброй. Он объяснял: «Если ты абракадаброй (полуанглийским, полуфранцузским, полунемецким, полуптичьим языком) найдешь зерно конфликта, найдешь зерно отношений, то текст мы потом всунем...»

А потом ко мне домой приехал Эфрос. Поздоровался. Забыть этот визит не могу. Я в халате, напрягаю какие-то свои актерские штампики, пытаюсь изобразить, что у меня плохо с желудком и никак не могу поправиться. А он ни о чем не спрашивает. Поговорили о погоде... О репетициях ни слова. Только единственно, уходя, он сказал: «Саша, мы ждем вас, но вы не торопитесь, выздоравливайте...»

Никакой накачки, никакой морали, что в актерской профессии надо через не могу... Я был так благодарен, что он не заставил меня притворяться, краснеть... Это просто счастье общаться с таким человеком. Он все понял, он знал, что я поплыл. Но он понимал, что мне тяжело.

Вот это знание человеческой, актерской природы, этой, как бы сказать, женской природы актера... Он все понимал про актеров, и про меня тогда понял, что нельзя давить этот тюбик. Нельзя, потому что не выдержит организм.

– Мне всегда казалось, что в этом смысле Олег Николаевич Ефремов должен быть очень чутким человеком, поскольку сам актер?

Нет, у Ефремова немножко другое. Несмотря на то, что он терпелив был

всегда, терпелив к актеру, но в конце концов мы видели в его зрачках на репетиции возникающую такую легкую ненависть, что ли: что же ты не можешь такой пустяк? То ли ты ленишься, то ли еще что...

Очень трудно рассказывать такие вещи, это почти на грани запахов... Но я видел, как вдруг у него становился такой глаз холодный, немножко со злинкой, с сожалением... Особенно когда припирало, когда сцену надо дальше делать, а не получается. И потом он как бы внутри махал рукой: не получается, ну ладно, идем дальше. И оставалась тяжесть, как гвоздь во лбу...

– А Ефремов показывает актеру на репетиции?

Он показывает и актерски, и режиссерски. А еще он показывает как хороший педагог. Мне вообще кажется, что Ефремов сам может сыграть все, абсолютно все. У него стопроцентное мужское обаяние. И на репетициях он – прекрасный педагог, терпеливый педагог (терпеливый до определенного момента).

Но, как бы сказать... Пожалуй, самое слабое место у него – знание женской психологии. Мне кажется, в его спектаклях это слабое место (то, что у Эфроса всегда было на высоте). И у меня есть определенные еретические сомнения в универсальности знаменитого метода Ефремова–Станиславского «я в предлагаемых обстоятельствах». Это существенный момент, и все, что я скажу, довольно спорно. Поэтому я на этом остановлюсь подробнее. Все-таки самое сложное в нашей профессии (вот подобрались к ответу на твой первый вопрос) – перевоплощение, внутреннее перевоплощение. Как бы тот человек и в то же время другой – и темп другой, другой голос, другие глаза. Это перевоплощение, может быть, знали великие мастера. Иногда в некоторых ролях мне казалось, что и я поймал синюю птичку...

И Ефремов как бы говорит именно о внутреннем перевоплощении, потому что выше этого ничего не может быть. Но предлагаемый им метод «я в предлагаемых обстоятельствах» хорош только на определенном этапе, когда ты только осваиваешь роль, когда ты пытаешься сопрягать себя с ролью, с текстом...

Ведь наша профессия, она множительная профессия, чем больше множишь, тем результат сильнее. Жизнь множить на роль, то есть на текст, на автора. Множь на свой опыт, множь дальше на опыт друзей, на опыт того, что ты увидел вчера, что ты поел, как ты сейчас чувствуешь себя. Чем больше этого множительного, тем сильнее результат. Если ты по-настоящему хочешь перевоплотиться, для этого надо много-много-много множить, и тут уже «я в предлагаемых обстоятельствах» – мешает.

Сначала в роли тебе нужно наиграть, если хочешь, приплюсовать что-то; тебе нужно чуть-чуть перебрать с тем, чтобы потом, вдруг, очистив все, заблестеть в другом качестве. Для этого «я в предлагаемых обстоятельствах» очень действенно.

Эфрос тоже шел от «я в предлагаемых обстоятельствах», но у него, кроме того, был этюдный метод. И этот этюдный метод был, как мне казалось, более действенным. Потому что этюдным методом можно попробовать полярные состояния: гнева или радости, усталости или взрыва. Но в то же время держать в знаменателе роль, режиссера, свой опыт, и это как бы уже включается в «я в предлагаемых обстоятельствах», и еще плюс что-то большее.

– То есть в вашей практике более действенным был этюдный метод?

Но, кстати, хочу тебе сказать, этюдный метод у меня очень долго не полу-

чался. Я вообще считаю, что этюдный метод Анатолий Васильевич мог применять только к сложившимся, тренированным актерам. Если актер только начинает свою жизнь, то в этот момент метод «я в предлагаемых обстоятельствах» – это сильный способ начать движение. А тренированному актеру гораздо более полезен этюдный метод. Режиссер попросит тебя слева направо, справа налево, и тренированный актер не будет в этот момент ему объяснять: знаете, не подкатило, ну подождите, ну а как вы просите это сделать?

Я долго был не готов к этюдному методу. У меня безумно тяжело получались этюды в Щукинском училище, тогда меня выгнать хотели. У меня действительно они не получались. Для молодого парня, студента этюдный метод – это просто бред. Ты еще опыта не имеешь, ты еще ролей не имел... Потом, поиграв много, я понял, что лучше этого метода не бывает.

Я помню, как Ежи Красовский репетировал в Театре Ермоловой. Я играл главную роль, некоего Папкина. Такое сочетание Мюнхгаузена с Хлестаковым, врун, ловкач, хитрец, мудрец – и в результате несчастный. И вот пан Ежи говорит: «Саша, ты выходишь здесь, и у тебя в руках мешочек с деньгами». Я спрашиваю: «Пан Ежи, скажите, пожалуйста, а откуда у меня мешочек с деньгами? У меня же не было никогда денег, откуда?» Пауза. И пан Ежи ответил: «Саша, тебе его дал реквизитор!» И я умылся. До меня дошло просто потрясающее понятие: работай сам. Для меня это были университеты, в этой простой фразе.

Анатолий Васильевич почему он в таком восторге был всегда от западных актеров? Он знал, что им не достает нашего нутра, нашей крови, нашего сердца, но он высоко ценил их способность не болтать, а пробовать сразу, пробовать тут же, примерить на себя предложенное.

Этюдный метод он хорош для актеров, которые готовы уже к профессии, которые знают уже, что такое работа. Ну, придумай сам, откуда у тебя появился этот мешочек с деньгами! Ты же актер, я тебе дал задание! У тебя должен быть мешочек: своровал ты его, нашел ли его в луже, дал ли тебе кто-то другой, – придумай сам! С каким отношением ты выходишь с этим мешочком: прячешь ли ты его, не прячешь, или просто он у тебя уже давным-давно. Это этюдный метод. Попробуй! Тебе дано задание – попробуй.

«Я в предлагаемых обстоятельствах» – трудно с этим пойти на такое задание. А Ефремов бы объяснил, откуда этот мешочек. Он бы предложил: давай поговорим. И вот это долгое говорение за столом иногда превращалось в усыпальницу текста.

Ефремов действительно силен в разборе, но иногда этот разбор становится чересчур «я в предлагаемых обстоятельствах». Недаром же говорили, что все «современниковцы» очень похожи на Ефремова. Как дети. Это все издержки метода.

– В идеале актер должен, наверное, все испробовать?

Актер должен все попробовать. И со временем у него вырабатывается своя школа.

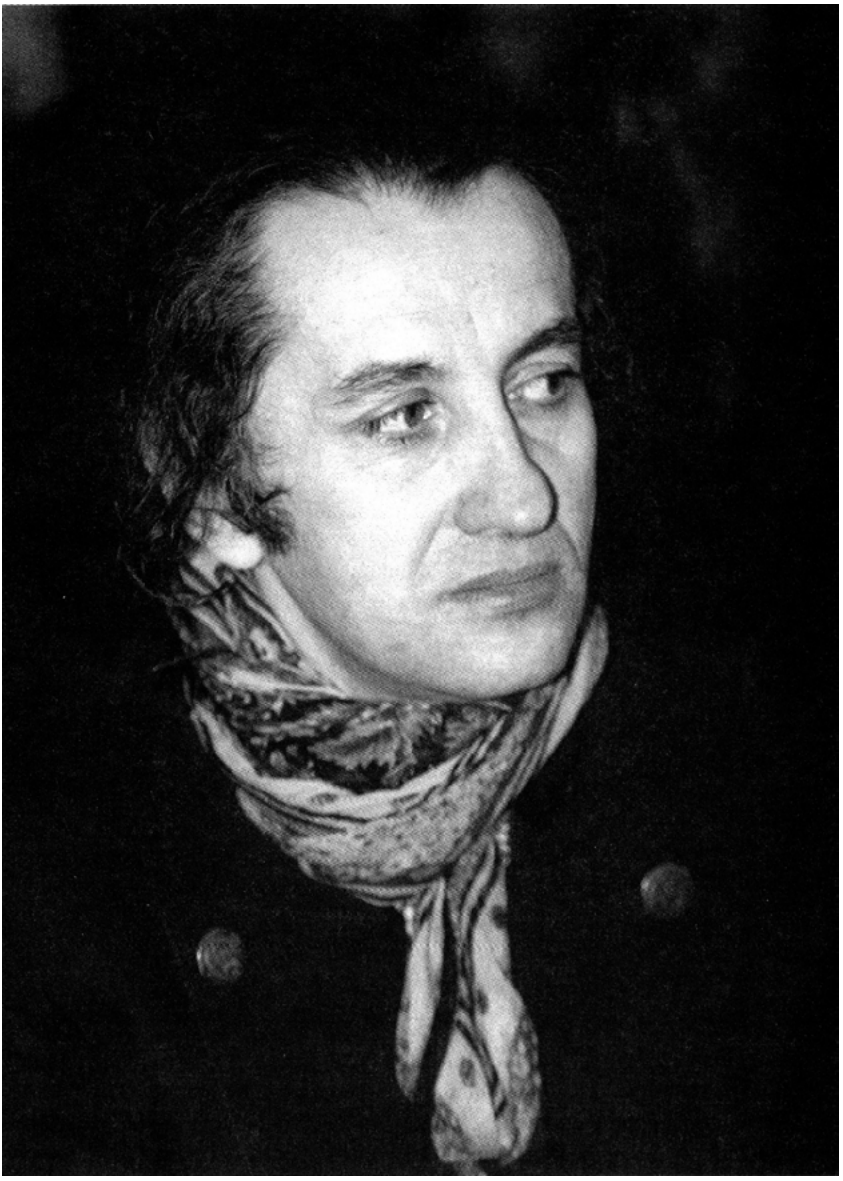
– Финальный вопрос: а вы никогда не хотели уйти из театра?

Я ведь не раз уходил. Начинающим актером ушел из популярнейшего Театра на Таганке. Куда попасть была мечта любого актера. Подчеркиваю: сам, по доброй воле ушел в Театр Ермоловой, куда зрители не ходили. Нас подобралась прекрасная команда: Катя Васильева, Лева Круглый. Катя Еланская поставила «Стеклянный зверинец», и об этом спектакле писали даже в

газете «Правда» (вы сейчас даже не понимаете, что тогда значила статья в «Правде»). А потом вообще ушел в никуда, в черную дыру – во МХАТ с Олегом Ефремовым. В самый тяжелый период жизни, когда умерли жена, мама, я остался один с пятилетней дочкой и понял, что не успеваю: накормить вовремя, погулять, позаниматься, – я подумал впервые всерьез о смене профессии и понял, что я могу.

Уже не помню, прочитал это где-то или услышал: в театре надо работать с ощущением, что ты в любую минуту можешь из него уйти. Это в любой профессии важно. По-настоящему можно работать только с внутренним ощущением, что ты свободен. Сейчас мне пятьдесят шесть лет, и я могу сказать абсолютно ответственно: вот если я завтра уйду из театра и буду заниматься чем-то совсем другим, то в моей жизни ничего не изменится. Я все равно останусь Калягиным.

Беседовала Ольга Егошина 24 декабря 1998 года



Клим

Фото О.Чумаченко

Клим (Владимир Клименко; р. 1952) – режиссер. В 1987 г. закончил ГИТИС (курс А.Эфроса и А.Васильева). Начинал в Москве в творческой лаборатории при Театральных мастерских им. Вс. Мейерхольда. Спектакли: «Божественное пространство гоголевской комедии «Ревизор», «Персы» Эсхила, «Гамлет» У.Шекспира, «Слово о полку Игореве», «Три ожидания в пейзажах» Г.Пинтера и др.). С середины 90-х гг. работает в Петербурге. Постановки: «Близится век золотой» по С.Моэму (Театр на Литейном и Театр им. Ленсовета), «Луна для пасынков судьбы» Ю.О'Нила (Театр на Литейном) и др.

КЛИМ

У врат Упанишад

Брошенная нами древнее древнейшей профессия подражания богам умирает в одиночестве от болезни, имя которой ненужность. Умирает тихо и незаметно, как Фирс, оставшийся сторожить «вишневый сад», нашу мечту. Самое детское из наших дерзновений, самое нематериальное и сиюминутное умирает в каждом из нас, и мы все ниже натягиваем нить не видимую в материальном смысле, но конкретную, как канат канатоходца, ибо соизмеримую с жизнью, нить духа.

Что-то внутри нас кричит: так нельзя, это необратимо, это лавина, но голос все тише, мы пятимся назад, надеясь. Но однажды нога, что ищет опоры долгожданной стены, ничего не находит – там пропасть между должным и реальным, в котором нет виновных, только жертвы, ждущие, когда придет их черед.

Это ли не жизнь, не так ли было всегда, не так ли будет.

Стражники врат ада, сменяя друг друга, торгуют индульгенциями пережидания трудных времен, но актер тот, у кого вместо крови время. Это детский страх перед врачами позволяет выдавить у них из пальца капельку человеческой крови, но оно, время, безжалостно к ним больше, чем к кому-либо, ибо мстит, мстит за непослушание.

Актер стареет, его божественная красота – об этом даже страшно подумать. В девятый день девятой луны гадал по книге перемен. Внизу разрешение, вверху утончение, где разрешение: будь радостен, где утончение проникновенным дуй – водоем сюнь – ветер и дерево.

Спустя две недели – четверка мечей таро.

Еще спустя луну, следуя принятой на западе традиции и предпочтя веньвана фу-си, всматриваюсь в то, что называется чжун фу, и думаю о том, что разница в толковании не столь уж велика.

Тунь жень – родня – единомышленники, покинув поля сражений и оставив тебя одного наедине с внутренней правдой чжун фу, не подарили ли они тебе дар-возможность снова отправится к истоку, туда, куда вдвоем не пройти.

Чжун фу – шестьдесят один, простое число, делится только само на себя, как и тринадцать.

Тун жень – европеец, рассматривающий гексаграмму, без труда может представить себе свет в конце тоннеля или нечто светящееся во тьме: окно, отблеск живой плоти рыбы.

Рыбам и вепрям счастье, а остальным благоприятен брод через великую реку, а стойкость благо, ибо дальше, перед новым витком, перед главным свершеньем, только три гексаграммы.

Сяо го – возможны дела малые и невозможны великие.

Колокольчик цзы-цзы – уже конец и в конце беспорядок, но молодой лис переправится, вымочив хвост, так что еще не конец.

Вей цзы – лишь последнее усилие перед новым кругом.

Цянь – творчество, намерение, исток, начало, новый круг, а за три шага до – радость, пошли нам, боже, стойкость, за два – раздробление до одного до самого, за шаг – не выйдешь из внутреннего дворца внутренней правды.

Хулы не будет, не выйдешь из внешнего.

Несчастье, сладкое ограничение, горькое ограничение, если отправишься через великую реку, будет награда. Рыцарь жив, и его ждет за внешним дворцом четверка мечей таро.

Согласно этейле шестнадцатая карта рядом с картой отшельника – уход в монастырь, с восьмеркой мечей – жизнь за границей, с картой звезды – тюрьма в перевернутом виде обещает успех, что само по себе прекрасно, если рядом не окажется нерадостной карты.

Так что похоронивший себя заживо встань и иди, тебя ждут там, за пределами храма твоей неоправданной печали по прошлому, там, за окном, праздник жизни не столь строг, как твой готический склеп обиды на мир, несовершенство мира.

Но это возможность быть, возможность твоей единственной прекрасной жизни. Встань и иди, тебя ждут.

Абсолютно внешнее, абсолютно внутреннее.

Они неподвижны, они неразрывны, они едины. Шестьдесят один и ты один. Будь один и един. Это последнее простое число круговорота перемен, тайная граница делимости.

И отныне ты вепрь и рыба, под ногами у тебя разрешение.

Будь радостен, небо над тобой совершенно, утонченность и проникновенность – твой девиз. Ты рыба-птица, не знающая страха вертикали. Ты отблеск живой плоти, окно. Ты ветер, дерево, водоем. Ты вепрь и рыба. Будь всем и повсюду. Всюду твой дом. Твой дом океан. Твое тело – голос утренних птиц. Твой дух совершенен, зная кратчайший совершенный путь, бесконечный в своем совершенстве.

Твое намерение неукоснительно. Твое намерение стремительно и осторожно. Совершенно в знании закона канона. Так растут листья, не зная своего начала. Так растет плод, соединяя, ища путь единства неба и земли, следуя мере любви.

Встань и иди сквозь поражение и победы в смуте полной луны, внутренняя правда – зерно. Еще не конец. Благоприятен брод через великую реку. Обмочишь хвост. Ты молод, лис. Один пригуби воду истока, начни сначала, все возвратится на круги своя.

Престиж. Аристократизм. Светская храмовость. Дорого. Безукоризненно. У театра есть шанс. Поэзия. Музыка. Танец. Танцуете? Повернитесь в профиль. В фас! Поднимите юбку. Выше! Улыбнитесь??! Дизайн. Зрелище. Профессионализм. Актер займет свое привычное место актера. Продюсер потеснит режиссера в правах.

Публика потребует красивых и сильных на сцене. Театр профессиональных, честолюбивых, свободных. Это шанс, у театра есть шанс, ибо он есть у

тебя, шанс запредельного шага, шага намерения соответствовать своей великой судьбе, однажды сказав себе: я буду говорить громко и внятно, сейчас или никогда, посвятить себя, сказав: посвящаю. У театра есть шанс, ибо он есть у тебя.

И если на то будет воля богов и ты сможешь стать счастливцем, поливающим одинокое сухое дерево на берегу океана каждый день в одно и то же время, то однажды пораженные твоей непоколебимостью и верой гении божества посетят его, и жизнь вернется к нему совершенством цветов, бессмертием зерен в утробе плодов.

Это непросто, но только иного тебе не дано, ибо он, тот, кто начинал свое шествие, свой восход, с восхода взывая к богам.

Его актеры, как дети, прыгали через огонь и крапиву, соревнуясь в искусстве приближения к бездне мифа, холодный свет которой не выдерживали и сами герои предки через века в века, грелись у костров самоиронии, пытаясь постичь великую самоиронию богов.

И нам, его детям, нечего терять, как и тысячи лет назад, кроме улыбки, смеха и слез, кроме своей единственной любви.

Пора к ее истоку, туда, где воля к представленью, бросит вызов страху «я» перед шагом в «не я». Тот ранним утром в зеркале «не ты», сделай его совершенным. Это твой путь, а танец и песня – твоя суть.

Не с этих ли состязаний с самим собой за собственное совершенство начинался театр? Они вставали на рассвете, чтобы предстать перед куполом неба. Пора и тебе, но ведь никто не придет, скажешь ты, но ты-то придешь – и это главное. Ибо он как форма жизни не имеет иной возможности быть, кроме быть, быть здесь и сейчас, предчувствуя, соответствовать, сохраняя, помнить. Без великих в будущем нет великих ни в прошлом, ни в настоящем.

О тигры, ступайте назад в джунгли, чтобы не стали они бесплодной пустыней, ибо без вас топор расправится с лесами, а сами вы останетесь без крова.

О актеры, возвращайтесь в театр, чтобы... Ибо без вас... а сами вы останетесь без театра. Всякий манифест мая, всякий манифест – великая иллюзия. Не твое ли это имя, театр? Не твой ли это путь, актер?

Ибо театр мая – великая иллюзия, живущая в нас, великая иллюзия, свободная от иллюзий видимого мира, – только образ, только творение, ежемгновенное творение маи, великой иллюзии наяву.

Не в этом ли твой замысел, твой путь, твой осознанный шаг, ибо ты материя времени и иллюзия пространства, то, что между временем и пространством, то, что между инь и ян, между мужчиной и женщиной, ибо каждый из нас неразрывность с именем жизнь, организма с именем бог, неразрывность, несущая крест, крест познания осознания, крест смысла его намерения, крест сомнения и смирения, крест радость его триединства, ибо ты только его желанье видеть мир, только его короткий или длинный взгляд. Твой взгляд – твоя судьба, ибо ты нить-струна, соединяющая нить-струна, нить взгляда, что соединяет исток, идею маятника бытия и зеркало сознания того, кто, наблюдая, познать пытаясь исчезающие знаки, волненье умеряет вод ума, в себе, в колодце ума-тела, за гранью отделяющей «не я» и «я», в звук-отзвук вслушиваясь собственной струны-души, в боль, собственную боль, где зреет зрения зерно, где созревает влага зренья, непостижимая промытость сердца. И театр не может без зрителя, и не только потому, что театру нужен кто-то, кто был бы восхищен им, театру нужен зритель, ибо в минуты предельного напряжения, в

мгновение, когда бездна вечности, само время готово поглотить безумца, превратив игру в жизнь, а радость в смерть, сотни сердец и глаз отдают ему, актеру, идущему по лезвию-канату над пропастью вечности, свою жизнь, свою радость, свое сердце, отдают безотчетно, инстинктивно, позволяя ему идти дальше, позволяя выдержать этот смертельный взгляд вечности, этот холодный свет канала сверхпроводимости.

Ибо ты тот, ты тот, бесстрашие кого и жажда совершенства, желание кого наедине остаться там, где только он и время, недвижимое время, недвижимое время и закон-канон творенья, его музыка, его сон, и слово – музыка творенья, и воля – смысл-мысль-замысел-мысль – воля.

А ты, ты совершенный отзвук, ты обертон границы бытия, неудержимое стремленье к красоте, к пределу.

За ним трагическая невозможность, предел, не знающий предела, предел – исток упанишада.

Ты времени цветок, ты отзвук-отсвет его лика, ты музыка его и слово, ты сама мысль, ты само слово, театр – попытка и возможность.

«Он» – звук. «Но» – отзвук. Ты его тело, обертон.

«Он» совершенный образ, круг, а «но» твое движение к истоку, ибо существует некое первоначальное сокрытое в нас знание.

Мы и есть наше знание, предполагаемое в нас творенье нас.

Мы смысл, совместный смысл нас и бытия, энергия материи мысли, знание, сокрытое в слове, в его музыке, в его ритме, в танце-тантре его возникновения, в его первоначальном смысле, в теле – энергии мысли, ибо существует первоначальный замысел-смысл, сокрытый в теле мысли.

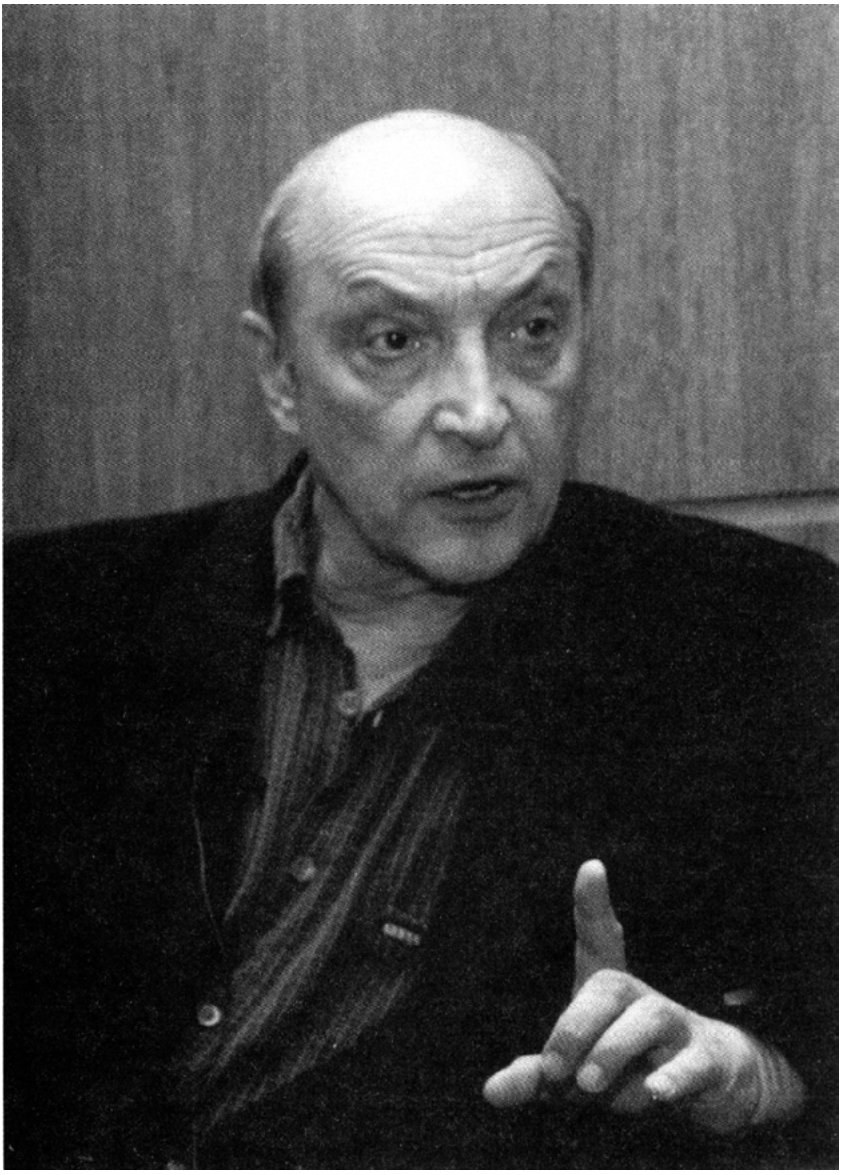
И наше тело – замысел, сокрытый в теле замысла.

Возможность, следовать тайной сокрытости бытия к истоку совершенности бытия.

Возможно, нам иногда кажется, что роль отзвука обертона ничто в сравнении с музыкой бытия, но это наш смысл бытия, наш путь бытия, наша непостижимость бытия, наша возможность увидеть божественность бытия, наше «ожидание неожиданного» в «пространстве божественной комедии бытия», наше приближение к истоку бытия, искусство в обнаружении, искусство в записи канона творения, проявляющего себя в бесчисленности форм, искусство в следовании закону предельного приближения заложенного в саму суть природы, в попытке приближения к неприближаемому, а наше приближение лишь степень одиночества на гиперболической кривой невозможности прикасания к неприкасаемому кресту творения, и мы распяты на этом кресте невозможности и страсти, где горизонталь творения пространства так же невыносимо неприкасаема, как и вертикаль времени отсутствия, и имя этой обреченности на невыносимую волю приближения к неприближаемому – творчество.

Но иногда божественный свет, привлекаемый нашим танцем над бездною времени вод, вслушиваясь в наши песни и гимны, в наши молитвы, творит зеркало просветленного духа.

Актер – Будда, отказавшийся от слов-снов, сиюминутных желаний, посвятивший себя отсветам зарев-зарниц, сознания вечности, постигающий нечто-ничто, неподвижность времени, увидевший лабиринт бытия из небытия, познавший не деяние, ибо театр – не деяние, вхождение в золотую сферу мгновения.



МИХАИЛ КОЗАКОВ

Фото Б.Гудзенко

Михаил Козаков (р. 1934) – актер, режиссер. Окончил Школу-студию МХАТ в 1956 г. Начал работать в Театре им. Маяковского с Н.Охлопковым (Гамлет, 1957, и др.). С 1959 г. в «Современнике» (Сирано де Бержерак в пьесе Э.Ростана, Джерри в «Двое на качелях» У.Гибсона, Адуев-старший в «Обыкновенной истории» по И.Гончарову, Кисточкин в «Всегда в продаже» В.Аксенова и др.) В 1972–1981 гг. – в Театре на Малой Бронной (в спектаклях А.Эфроса сыграл Дон Жуана Мольера, Кочкарева в «Женитьбе» Н.Гоголя, Ракитина в «Месяце в деревне» И.Тургенева и др.). С 1992 г. – руководитель собственной театральной антрепризы (постановки: «Возможная встреча» П.Барца, «Цветок смеющийся» и «Невероятный сеанс» Н.Коуарда и др.).

МИХАИЛ КОЗАКОВ

И театр – это всего лишь самопознание...

Последние годы я много размышляю, да и раньше задумывался: в чем, собственно, смысл того дурацкого дела, которым я занимаюсь? Да, конечно, это ремесло, дающее возможность зарабатывать деньги на жизнь. Но только ли это?

В мои шестьдесят четыре года, после жизни, прожитой в театре, могу сказать, что все относительно: театр представления, театр переживания, режиссерский театр, актерский театр, театр драматурга. Мы говорим о театре, но то же самое можем сказать о кино, о телевидении, в конце концов даже о чтении стихов.

И так как все относительно, то и успехи наши чрезвычайно относительны, даже когда человек получает мировое признание. «Оскары», «Маски», ордена, звания... Деньги? Не чушь, положим. Но в метафизическом смысле, единственно важном, и деньги – чушь. Стало быть, какого черта (я говорю в данном случае о себе) я так фанатично этим занимался?! Актерство – своего рода наркотик, ты этим занимаешься и без этого ну просто не можешь жить. Когда не играется, не ставится, не сочиняется, – я чувствую, что заканчивается жизнь...

Нет, это не желание создать «памятник себе нерукотворный», к которому не зарастет... В литературе может быть иначе, а в театре, – нет. Литература, музыка – это вечные вещи. В театре мы рисуем на песке. Остаются, в лучшем случае, легенды, а что толку?

В этом смысле толк есть только в системе Станиславского, так мне кажется. Он – единственный гений, если это слово вообще применимо к нашей профессии. И не как режиссер или актер или даже как создатель Художественного театра. А просто он сумел оформить бессознательное в сознательное, помог другим овладевать ремеслом и найти ему этическое оправдание.

В сущности, в театре мы занимаемся самопознанием. Что ты? Кто ты? Зачем ты? Другие познают себя через архитектуру, музыку, через изобретение самолетов, через восхождения на какой-нибудь Монблан и т.д., и т.д. Я сейчас говорю банальные вещи, но, в конечном счете, эта банальность и есть корень и суть всего.

Самопознание. Для чего? Это уже следующий этап. Начинается с познания профессии, ремесла: своего ли, чужого ли, попытка вписаться в тот или иной процесс: театра переживаний, театра представлений, театра «кабуки», театра режиссерского, знакового... Тут происходит отбор: каждый выбирает для себя – женщину, религию, дорогу, дьяволу служить или пророку.

Каждый выбирает для себя то, что ему свойственнее, то, что ему органичнее, то, что ему удобнее, наконец, и т.д. Удобнее в самом примитивном смысле этого слова, потому что мне удобнее играть в реалистической манере, чем в манере «кабуки». И органичнее в плане уже, так сказать, более сложных вещей – этического и эстетического начал.

Так уж случилось в моей жизни (и это не запрограммировано мной), что, если считать актерство зерном, корнем, то я занимался всем, что из этого вырастало. На каком-то этапе я пришел к режиссуре на телевидении и в театре, я читал стихи и прозу, снимал телевизионное кино, которое, собственно, тоже есть театр, писал критические статьи и эссе о Бергмане, об Олеге Борисове, о Додине, о чем-то еще. Наконец, я преподавал. Я преподавал в России в ГИТИСе, я преподавал в студии в «Современнике», потом преподавал на чужом языке в Израиле, написал «Актерскую книгу». Перекати-поле.

Окончил Школу-студию МХАТ, работал у Николая Павловича Охлопкова. Я прошел этап «Современника», МХАТа с Олегом Ефремовым, потом был Эфрос на Бронной, потом «забежал» в Ленком, попал в Израиль и поработал на чужом языке в Камерном театре, вернулся в Россию и занимаюсь антрепризой, ставлю в муниципальном театре в Петербурге, сыграл у Петера Штайна. По своей склонности, потому что таким меня создали родители и Господь Бог, я, скажем, люблю Толстого много больше, чем Достоевского. Я люблю гармоническое начало, предпочитаю его и цепляюсь за него, и сопротивляюсь – и как артист, и как режиссер, и как чтец – авангардистскому началу, каким бы оно ни казалось прекрасным.

Это не мешает мне любить это как зрителю. Я восторгаюсь, скажем, спектаклем Някрошюса «Гамлет», считаю его одним из четырех самых великих «Гамлетов», которых я видел в жизни. Я имею в виду спектакли Брука, Любимова, Бергмана. Но если бы меня спросили, где я хочу играть, я бы сказал: я мечтал бы играть у Брука, у Бергмана и, мне кажется, мог бы, но не хотел бы играть у Любимова или у Някрошюса.

И Брук, и Бергман сочетают в себе великую визуальную режиссуру с абсолютным растворением в актере. Вот когда происходит такое, – это для меня идеал! В этом смысле, слава Богу, я видел такие спектакли и даже иногда участвовал в подобных спектаклях. Скажем, в «Женитьбе» и «Дон Жуане» у Эфроса, или в спектакле Ефремова «Всегда в продаже», или в «Обыкновенной истории» у Галины Волчек.

Психологический театр, собственно, – единственный театр, где я чувствую себя уютно, органично.

Еще одно мое, может быть, не лучшее свойство. Я боюсь жизни как таковой. Я это довольно быстро понял.

Для меня искусство есть средство побега от жизни. Жизнь настолько же прекрасна, сколь и чудовищна, хотя бы потому, что она кончается болезнью и смертью, хотя бы потому, что теряешь очень многих, и потому, что ты наблюдаешь вокруг себя такое количество страданий... Мне близко высказывание Оскара Уайльда: «Я хотел накинуть покрывало на ужасы жизни». Я не точно цитирую, но мысль такова. И от этого спасительная маска как форма в искус-

стве мне ближе, роднее реального. Я не боюсь умирать в пьесах Шекспира, но очень не хотел бы играть смерть в произведениях, к примеру, Шукшина.

Маска не исключает психологичности, в маске мне легче выразить и стать, в конечном счете, самим собой. Без маски я предстаю, только когда беседую с Вами или пишу книжку, или приближаюсь к этому, когда читаю стихи. Вот почему я так люблю стихи, даже такие трагические стихи, как Ахматовой «Реквием», или «Медный всадник» Пушкина, или поэзию Бродского.... В стихах самые страшные строки все равно полны безупречной гармонии и некоторой условности, что дает мне воздух.

– Окончив Школу-студию МХАТ, вы выбрали работу в театре у Николая Охлопкова и сыграли там Гамлета. Как вам, выпускнику Школы-студии, работалось с режиссером-«формалистом», учеником Мейерхольда?

Охлопков, когда начал со мной работать, сказал: «Я беру тебя еще и потому, что мне нравится, что ты мхатовец, и именно поэтому я тебя и беру. Я ведь никогда не отрицал систему Станиславского».

Он шел другим путем с точки зрения формы, но, если вдуматься, он был режиссером психологического театра.

Проходит время. С тех пор как я работал в Театре имени Маяковского, прошло уже сорок два года. Задним числом, вспоминая Охлопкова, я должен просить прощения за тогдашнюю его недооценку. Я тогда недопонимал масштабы этого явления в нашем театре – «Охлопков».

Достаточно посмотреть сейчас кусочек охлопковской «Медеи» по телевизору – с хорами, с этими огромными массовками, которые то стелились по полу, то поднимались, то извивались, как белый ящер. Это была просто академия мастерства. А как Козырева играла Медею! Кто сейчас так играет греческую драматургию?! И, главное, кто ее так умеет ставить?!

Охлопкова тянуло к крупным формам. Он заявлял, что поставит «Лира» или «Отелло»... Руки не дошли. Да, он часто имел дело с плохой драматургией, начинал ее, так сказать, оправдывать. Ну, что делать, этим страдал не только Охлопков.

Как тогда говорили: вся драматургия держалась на одном «Крон-Штейне». Он ставил Штейна, и это еще далеко не худшее. Но он ставил и Шекспира. Скажем, его «Гамлет» шел в трех актах, имел два антракта, а сокращений текста было много меньше, чем у Штайна или у Стуруа. Спектакль начинался в семь часов вечера и заканчивался в половине одиннадцатого, то есть он шел с двумя антрактами три с половиной часа. А в спектакле были ворота, которые открывались, закрывались, решетки опускались, в спектакле были массовки и живой оркестр. Значит, как же был темпоритмически выстроен спектакль Охлопкова! Он просто идеально выстраивал темп и ритм.

– На репетициях он, видимо, стоял с секундомером и говорил: быстрее, быстрее...

Он говорил: быстрее, быстрее, быстрее... пауза. Вот здесь не торопитесь, а здесь играйте диалог пулево. И мы не разыгрывали слова. Парадокс: старый театр, который не разыгрывал слова! Во всяком случае, он разыгрывал их меньше, чем в спектаклях, которые я сейчас вижу. Причем у Охлопкова было три разных актера на роль Гамлета: Евгений Самойлов, я, а потом Марцевич. И всегда этот спектакль имел успех. Вы вдумайтесь: три разных Гамлета! А результат практически один.

– Не могу представить!

Как же был вычислен этот спектакль, что он неизменно пользовался успехом и были приблизительно одни реакции. Например, всегда после сцены с Офелией – овации. И у Самойлова, и у меня, и у Марцевича.

Когда шла сцена «Мышеловка», то в воротах Рындина поднимались щиты, там открывались отсеки, в которых сидело человек сорок, и они реагировали на то, что происходит в сцене «Мышеловка». На реплику Гамлета, когда он говорит: «Какая прекрасная мысль, лежать между девичьих ног», – массовка хохотала, потому что король первым начинал смеяться: вот это, мол, нормальная скабрезность.

Потом приехал Брук со своим «Гамлетом» и показал другой формальный и эстетический подход к шекспировской трагедии, смысловой же подход к «Гамлету» у Брука и Охлопкова, между прочим, был очень близок...

– Охлопковские показы во время репетиций стали театральной легендой...

Его показы были блистательны, его показы были грандиозны. И попробуй после него сыграй!

Когда он выходил на сцену и показывал, – в зале возникали аплодисменты актеров и театроведов, которые сидели в зале. Он играл за всех. Всегда. Не всегда по существу, но всегда эффектно.

«А как же после него играть?» – спрашивал я у Льва Наумовича Свердлина. Тот отвечал: «Миша, я играл после показов Мейерхольда, когда Мейерхольд продавал билеты на свои репетиции». Показ был методом Мейерхольда, который стал и методом работавшего у него Охлопкова. Не хочется уподобляться Шамраеву и говорить: «сцена пала», но в чем-то она на самом деле пала, в каких-то умениях...

Помню, как однажды молодой Олег Ефремов на каком-то из застолий сказал: «Мне кажется, что Охлопков-актер, каким мы его знаем по фильмам, не смог бы работать в театре у Охлопкова-режиссера». Охлопков среагировал мгновенно: «В таком случае, бездарного Охлопкова-актера уволили бы из театра, и ему... пришлось бы пойти к Олегу Ефремову».

– В своей книге вы назвали Олега Ефремова одной из ключевых фигур в вашей актерской судьбе...

Впервые я встретился с Ефремовым, когда я был студентом второго курса Школы-студии МХАТ, а он уже известным актером Центрального детского театра и молодым педагогом нашей студии. Он провел с нами не много занятий, но именно тогда я первый раз почувствовал и узнал (не теоретически, а вот как-то животом почувствовал благодаря Ефремову), что такое школа Станиславского, что такое переживание, и действие, и процесс – сегодня, сейчас, сию минуту. Что такое процессуальное существование, то есть когда у тебя есть рисунок роли, но ты всегда существуешь как в первый раз. И «играть партнера» (играть в партнера) – этому научил Ефремов.

Может быть, слава Богу, что мы не работаем с ним вместе уже тридцать лет, это и позволило нам сохранить, в общем, любовь друг к другу. Он недавно в застолье даже вслух сказал, что всерьез меня любит. А я понимаю, почему он меня любит. Потому что я был очень хорошим учеником. Потом я мог полемизировать с ним о частностях, причем полемизировал я с ним, опираясь на то, чему он сам меня давно научил. Я ему не прощал, когда он отступался от того, чему он меня учил и что я с таким трудом иногда воспринимал, но уже

если брал, то брал навсегда. Когда он изменял не моим, а своим убеждениям, – вот тогда я позволял себе вступать с ним в какую-то (большей частью внутреннюю, реже внешнюю) полемику.

Когда я, режиссер, теперь говорю актерам о процессуальности, о восприятии, о конкретике диалога... Смешно, но это разучились делать, все стали что-то играть, перестали разговаривать, задавать вопросы и ждать на них ответы, поэтому так трудно дается уже такая драматургия, как, скажем, Уайльд, потому что там-то это совершенно необходимо. Но это необходимо и в Шекспире, это необходимо и в Чехове, в любом хорошем авторе.

Вот этому всему: куски, действия, сверхзадача, сверхсверхзадача, этическое оправдание, нахождение стиля, уникальность подхода к каждой пьесе, – этому учил Ефремов.

Я вам признаюсь, что по сей день не могу отделаться от его, как теперь говорят, «примочек». Иногда смотрю на себя на телеэкране и думаю: Боже мой, ну как так можно, ну слушай, тебе не стыдно так подражать Ефремову?! То есть это я не ворую специально, в меня это давно вошло как в ученика, даже чисто внешние проявления молодого Олега Николаевича. Даже когда я иногда смотрю свои интервью по телевизору, я себе ужасно напоминаю молодого Ефремова, во внешних проявлениях, я их вижу лучше, чем зритель.

– Тем не менее после десятилетия работы в «Современнике», вы ушли из этого театра. А придя одним из первых за Ефремовым во МХАТ, вы оттуда очень быстро ушли... Скажите, вам никогда не хотелось быть актером одного режиссера? Охлопкова, Ефремова, Волчек, Эфроса?

Мне всегда хотелось менять картинку. Так что быть у одного режиссера я бы вряд ли сумел. Даже если я стал бы каким-то «alter ego» для какого-то режиссера, предположим, того же Эфроса или Ефремова. Тут еще и неистребимое свойство моей натуры – любопытство попробовать что-то новое!

Мне было все интересно. Мне было интересно читать стихи, мне было интересно снимать телефильмы, мне было интересно писать, мне было интересно видеть, учиться у новых режиссеров, партнеров, менять обстоятельства жизни. Из МХАТа я ушел после того, как закрыли работу над спектаклем «Медная бабушка» Зорина, где я был режиссером-репетитором, а Ролан Быков репетировал Пушкина. Но это отдельная история. Передо мной стала дилемма: возвращаться в «Современник» или идти на Бронную. Ефремов как бы благословил мой уход, не рассердился на меня. Он все понимал и посоветовал Бронную – к Эфросу.

– Но до перехода в Театр на Малой Бронной вы уже играли в эфросовском спектакле в «Современнике»...

Когда я пришел в «Современник» в пятьдесят девятом году, первой моей ролью был ввод в спектакль Эфроса по пьесе Де Филиппо «Никто». Эту роль изначально играл Олег Николаевич Ефремов, но ему надоело ее играть, он хотел дублера. Вводили меня парой с Натальей Архангельской. Эфрос провел две репетиции, необычайно заскучал, что было видно, и больше он на репетиции не приходил. Я даже не знаю: видел ли Анатолий Васильевич мое исполнение...

А я очень любил этот спектакль. Это было похоже на театр, каким я себе его представлял. Далее я видел только его работы в Ленкоме, многие из которых мне нравились, я даже писал о его спектакле «104 страницы про любовь».

На Бронную меня звал работать Дунаев, но перед тем как идти к нему, я

зашел к Эфосу предварительно разведать: будет ли он доволен моим приходом, и нужен ли я? Он был обрадован и сказал: «Знаешь, приходи, я буду ставить «Дон Жуана». Мы репетировали эту роль на пару с Николаем Волковым, и у нас было два разных Сганареля: Дуров у Волкова, Каневский играл у меня.

Я пришел к Эфросу уже не молодым человеком, у меня за плечами был довольно большой опыт. Но с первых же шагов я почувствовал, что здесь надо многому научиться: другая метода работы. Чем же отличалась метода Анатолия Васильевича Эфроса, скажем, от методологии Олега Николаевича Ефремова или, скажем, Галины Борисовны Волчек?

Первое, что поражало, – разбор пьесы. Актеры сидели вокруг стола, Эфрос брал пьесу и начинал сам читать и разбирать, – это была не игра, но это была и игра. Это был разбор сути и стиля будущего спектакля. Такой разбор длился два-три дня.

Эфрос что-то пропускал, на что-то только намекал, откладывал на будущее, но он давал понятие о главном общем направлении будущей работы.

Потом могли быть коррекции, поиски и формы, и каких-то новых поворотов, но суть закладывалась на этих разборах, когда никто не играл, играл он один, – он читал и объяснял, рассказывал и импровизировал.

– Для Олега Николаевича тоже важен застольный период работы.

Но это разные застольные периоды по методологии работы. В театре у Ефремова было много «плебисцита», и иногда дискуссии доходили до маразма. Когда мы репетировали «Чайку» в «Современнике», там просто все запутались: два года болтали.

У Эфроса застольный период проводился абсолютно авторитарно. Я беру самые удачные спектакли, в которых мне пришлось участвовать: «Дон Жуан», «Месяц в деревне» и «Женитьба». Сначала «Дон Жуан» был, потом «Женитьба», потом «Месяц в деревне».

Я сразу обратил внимание, что все помалкивают, сидят с ролями, делают пометки карандашом. Для меня это было необычно. Как бы предполагалось, что мы читаем пьесу, что-то сами пробуем, разговариваем, участвуем... Когда я пару раз попытался вякнуть что-то, на меня все с недоумением посмотрели. Ну, я человек быстро соображающий, понял ситуацию и замолчал.

Второе. Эфрос довольно быстро поднимал актеров на ноги. В «Женитьбе» это произошло почти мгновенно: на третьей репетиции после разбора от актеров, еще не знающих наизусть текста, он уже требовал действия, игры. Он говорил: входи, делай это, делай то. Даже опытные эфросовские актеры не успевали сообразить. Но он говорил: «Ножками, ножками, поднимайтесь, поднимайтесь!»

И это был абсолютно оправданный ход! Потому что у актера, в принципе, есть такая черта: актер оттягивает момент реализации. Ибо реализация предполагает ошибки, проколы, уколы твоему самолюбию. Когда ты ошибаешься, тебя поправляют публично. Оттого актеры подсознательно оттягивают этот момент. Метод Эфроса предполагает подлинную работу с первых шагов: не завтра, не потом, а вот сегодня, сейчас: действуй, люби, добивайся, и т.д. И это было новым для меня.

Теперь еще одна вещь, которая поражала тоже сразу. Он с привычного, хорошо известного текста – «Дон Жуана», «Месяца...», «Женитьбы» – как бы сразу соскребал ракушки, привычные представления, штампы.

Скажем, Дон Жуан – красавец, покоритель, шармёр и т.д. и т.д. Он эти

традиционные представления сразу выносил за скобки и шел в суть диалога, в суть взаимодействия. И формулировал, к примеру, что вообще вся пьеса «Дон Жуан» – это диспут о Господе Боге. Если Бога нет, то все дозволено. «А его нет, Сганарель, не так ли?» А раз его нет и жизнь бессмысленна, ее надо чем-то заполнять, а что ее может заполнить больше, чем женщины? Потому что Дон Жуан же не художник, не композитор, не творец, не писатель, не Мольер. Он просто одаренная личность, а жизнь пуста, ее надо чем-то заполнить. А чем ее заполнить, раз Бога нет? Это богоборчество и приводит Жуана к распаду.

Такое умение как бы посмотреть в корень и от этого определить стилистику и манеру, – это второе свойство Эфроса в лучших его работах, а таковых было немало.

Теперь третье, что было для меня ново. Эфрос считал (с чем я не всегда бывал согласен), что следует идти от себя, образ рождается из себя. И в этом смысле он был больший роялист, чем сам король, я имею в виду Станиславского, который любил характерность.

Эфрос полагал, что характерность – это прошлое театра, что зерно роли надо взращивать исключительно из себя. Он отвергал путь, скажем, Михаила Чехова: от внешнего к внутреннему.

Когда я играл у Дунаева в спектакле «Не от мира сего», Эфрос, уже интересуясь мной как своим потенциальным актером, приходил на репетиции. А я там шел исключительно путем характерности, потому что понимал, что «от себя» сыграть Кочуева нельзя. И я придумал ему определенную манеру речи, пластику. Эфрос говорил: почему ты так увлекаешься внешними вещами? Ты играй от себя логику Кочуева, получится образ. А я полагал, что нет, что можно и от внешнего прийти к оправданию и к существованию и в зерне, и в характерности этой роли.

Но это было тоже с его стороны не то чтобы недопонимание, это тоже была полемика, отстаивание своей методологии, системы. Скажем, когда я репетировал у него, я иногда хитрил. Играя Кочкарева, я долго прятал от него манеру развинченной пластики, жокейскую кепочку на одно ухо. Но это детали.

С актерами Эфрос работал грандиозно. Я уж не говорю об общем замысле. Ставя «Женитьбу», он говорил: надо играть всего Гоголя в «Женитьбе», а не только вот эту парадоксальную, полуводевильную ситуацию. Он настаивал на том, что в «Женитьбе» надо играть Гоголя как явление, то есть с его трагикомическими подходами и его абсурдизмами, парадоксами. И был на четыреста процентов прав.

Вот, скажем, простой подсказ... У Гоголя написано: «Кочкарев вбегает», а Эфрос сказал мне: «Ничего он не вбегает, он входит, томясь бездействием, он изнемог от бездействия, будучи человеком моторным»... И вот то, что он подсказал, дало пружину роли. «Тоска по действию». Возможность женить Подколесина – для него возможность куда-то направить свою энергию. А не то что: самому плохо в браке, так вот я тебя женю. На этом примере можно понять: как он мыслил. И так он работал со всеми.

Дальше был «Месяц в деревне», где произошел, на мой взгляд, первый сбой.

Это был спектакль, при всех его достоинствах, на мой взгляд, менее гармоничный, чем «Женитьба» или «Дон Жуан». Почему? Потому что как бы все сценографическое решение Анатолия Васильевича с металлической кон-

струкцией нужно было только для того, чтобы разобрать ее в конце, как развалившуюся усадьбу и судьбу. Метафора замечательная, но в течение действия эту конструкцию надо было оправдывать.

Костюмы всех персонажей были выдержаны в едином стиле. И доктор Шпигельский ничем не отличался в одежде, скажем, от аристократа Ракитина. Это было решение такое: коричнево-серые осенние цвета. Это было очень красиво, но что-то терялось в оттенках различий между персонажами, в передаче атмосферы летней жары, томления.

На авансцене стояли маленькие кареты. Когда мы спросили: а что это за кареты? – Эфрос объяснил: это игрушки Коли, сына Натальи Петровны. А потом Коля был вымаран. И я спросил: «Как публика поймет, что это игрушки Коли?» «Критика объяснит», – отшутился Эфрос.

Я помню его показ линии Натальи Петровны третьего акта, которую он предлагал Ольге Михайловне Яковлевой. Он говорил: «Оля, это Федра в своих страстях». Но этот рисунок не приняла Ольга Михайловна. И тогда Эфрос сказал: «Ну, может быть, Ольга Михайловна права, она женщина, ей виднее».

Но темперамент акта, а стало быть, всего спектакля, с этими его резкими страстными ходами, упал на градус ниже. Но все равно главная тема – тема уходящего благородства и рыцарства, тема страсти, не дающей себя распустить до конца и в результате приводящей к гибели в каком-то смысле личности этой Натальи Петровны, – она была в спектакле. И она доходила до зрительного зала.

– Эфрос замечательно работал с актерами, но и актеры у него были – замечательные...

Был момент, когда он собрал потрясающую труппу. Кроме его, так сказать, постоянных спутников: Дмитриевой, Яковлевой, Дурова, Каневского, Броневого, Волкова, – были Даль, Петренко, Коренева, Любшин. Ждали вот-вот прихода Калягина. Труппа была замечательная, но ему этого было явно мало. Он любил эти «джэмсешны» с разными актерами. Он работал с Мироновым, Плисецкой, Андреем Поповым, Юрием Любимовым, Владимиром Высоцким, Михаилом Ульяновым, Людмилой Гурченко, Валентином Гафтом и т.д. Работал с мхатовцами, со Степановой и кем-то еще, которым он простил закрытие «Трех сестер» на Бронной, и работал с ними на телевидении. Он работал с Фаиной Раневской, он работал с Ростиславом Пляттом.

Он работал с самыми выдающимися актерами. Со Смоктуновским. Даже трудно назвать какого-то крупного актера, с которым бы он не работал. И в этом тоже была его жадность. Эфрос шел на «Таганку» и ставил «Вишневый сад» с Высоцким и Демидовой. Это был грандиозный спектакль.

Его актеры, разумеется, ревновали... Ревновал и я. Актеры так созданы: они ревнуют. Почему, собственно, ставить «Вишневый сад» на «Таганке», когда его можно поставить в родном театре? Это одна из причин, я думаю, раскола Театра на Малой Бронной. Только одна из причин.

А дальше началась несчастливая работа над «Дорогой» по Гоголю, по «Мертвым душам», в очень эффектной на первый взгляд, но ошибочной инсценировке Вениамина Балясного. Но это была мучительная работа. Мы очень ссорились с Мастером, глотали валидол, я уходил из работы, потом возвращался в «Дорогу». У нас были ужасные конфликты, о которых я теперь сожалею.

Когда мы ехали на гастроли в Финляндию, я пил всю дорогу и читал сти-

хи посторонним. И вот когда мы спустились на перрон, Яковлева, с которой у меня были очень тяжелые отношения в то время, позволила себе замечание в мой адрес, наверное, даже справедливое, я ее обматерил. Эфрос вступился. И тут весь наш конфликт вылился в ужасный скандал на глазах у пораженной публики: я был вне себя, пьяный чудовищно, орал ему ужасные вещи. Потом я написал ему извинительное письмо. Мы провели гастроли, я решил уйти из театра, попал в больницу уже в Москве. Он меня вернул. Я сыграл премьеру.

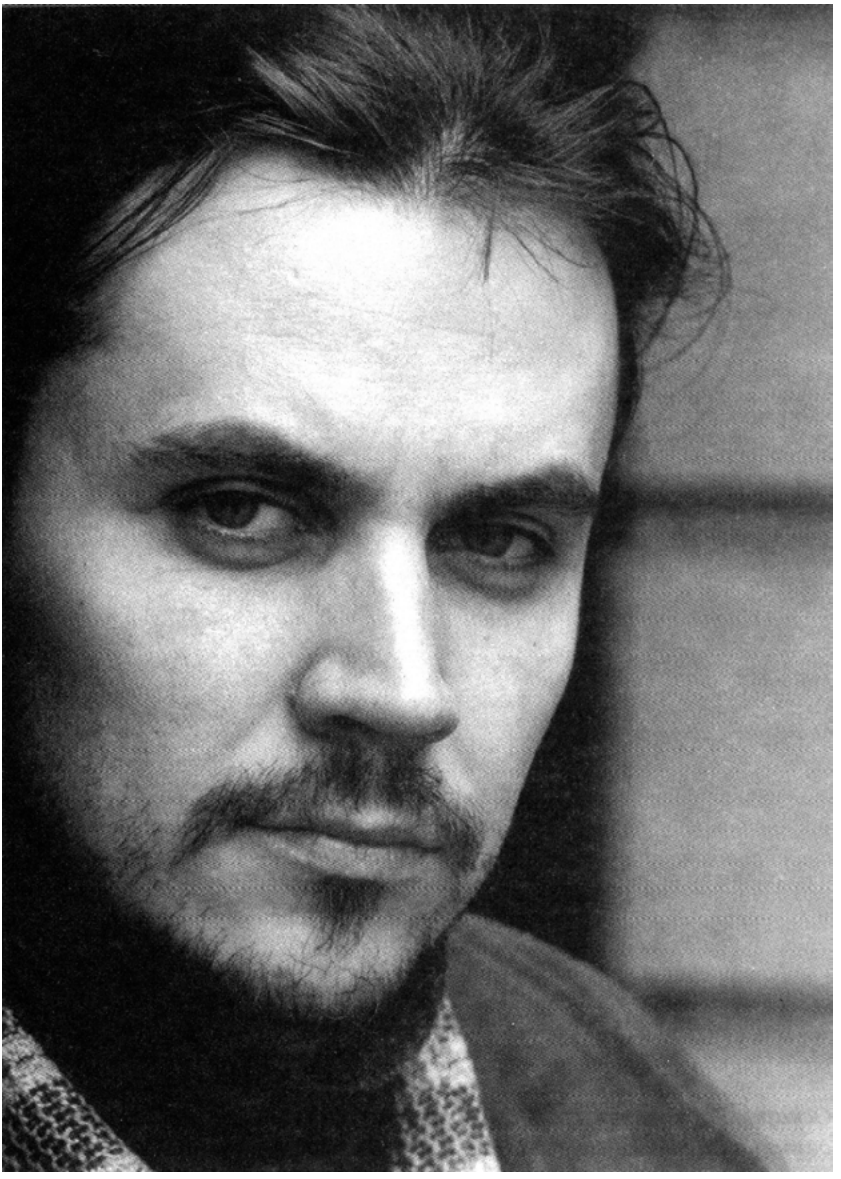
Премьера была нехороша, в антракте многие уходили, а в конце, когда я заканчивал последний монолог, то видел, как публика бежит. Я ненавидел этот спектакль, и ушел из театра. Меня заменили. Появилась даже положительная статья о том, что вот с приходом нового исполнителя наконец-то спектакль случился, но вскоре спектакль сняли, публика не хотела его смотреть. Я по сей день убежден, что корень зла таился в инсценировке. Да и вообще это был провал, но провал художника, а не ремесленника.

Потом я приходил в Театр на Бронной уже гостем. Помню, был юбилей Льва Дурова и Эфрос сказал: «Миша, возвращайся в театр. Мы тебе тоже такой юбилей устроим!» Я ответил: «Анатолий Васильевич, юбилей бывает раз в пятьдесят лет, а жить приходится по будням». Мы расстались с ним не врагами, но и не друзьями.

И вот теперь, спустя много лет, все это отошло, и осталась только благодарность этому человеку, этому замечательному режиссеру.

Время что-то отфильтровывает, и не обязательно только хорошее, оно отфильтровывает и плохое: и в тебе самом, и в том, что было вокруг тебя. Ты пытаешься понять, установить этот баланс – не для печати, не для книги, а только для себя. Когда кипят страсти, а в театре всегда кипят страсти, и ты волей-неволей участник этих страстей, тебя заносит в ту или другую сторону: в полемике ли, в чем-то еще... Поэтому интересно возвращаться и пытаться разобраться: что же происходило вокруг тебя в этом театре, с этим режиссером, где истинное? В тебе самом.

Беседовала Ольга Егошина 23 декабря 1998 года



ОСКАРАС КОРШУНОВАС

Фото Д.Матвеева

Оскарас Коршуновас (р. 1969) – режиссер. Закончил Музыкальную академию в Вильнюсе (курс Й.Вайткуса). С 1990 г. работает в Вильнюсском академическом театре. Спектакли: «Там быть здесь» и «Старуха» по Д.Хармсу, «Елизавета Бам» Д.Хармса, «Здравствуй Соня Новый Год» А.Введенского, «Старуха 2» по А.Введенскому и Д.Хармсу, «P.S. Дело О.К.» С.Парулекиса, «Роберто Зукко» Б.Кольтеса и др.

ОСКАРАС КОРШУНОВАС

Поколение Исаака

– Что привело тебя в режиссуру?

Этот вопрос часто задают, но на него трудно ответить. Я сам иногда думаю: что меня занесло на эту галеру? Разумеется, был какой-то момент случайности: не знал, что делать и куда податься. С другой стороны, как бы и мечтал о режиссуре, но мечтал абстрактно, больше о режиссуре в кино. Да в Литве и курсов режиссерских не было. Все наши режиссеры, знаменитые и незнаменитые, учились в Москве или в Питере. Потому наш Литовский театр, он как бы и литовский, конечно, но все режиссеры учились в России. Однако, поскольку началась перестройка и т.д., то впервые в восемьдесят девятом году набирали курс театральных режиссеров в Музыкальной академии в Вильнюсе. Так что я и мои коллеги теперь считаемся новым поколением литовской режиссуры. Мы – первое поколение, которое училось не в России, а здесь. Правда, я тогда не думал, что это мой окончательный выбор, да и теперь иногда сомневаюсь – продолжать ли, но как-то уж влип во все это дело, и меня затянуло.

– Каковы, на твой взгляд, недостатки и достоинства вашего образования?

В Литве нет такой театральной культуры, как в России. Тут, естественно, не было такой сильной школы, какая сложилась в Москве и в Питере. Но вообще успешность в овладении профессией, по-моему, определяется в большей степени тем, у кого ты учишься, личностью преподавателя. В этом плане мне сильно повезло, что я встретился с такой мощной театральной личностью, как Йонас Вайткус.

Другое дело, что в сегодняшней культурной ситуации я вижу больше достоинств, чем недостатков, в том, что я не встретился с какой-то сильной школой или системой. Режиссура – профессия молодая, но все равно в ней существуют довольно мощные традиции. Например, есть традиция русского театра, традиция «мхатовской школы», или традиция натуралистического театра, или брехтовского театра и т.д. А там, где начинаются традиции, там прилипают разные анахронизмы, как водоросли к днищу корабля, и постепенно тормозят движение. Преимущество мое, мне кажется, в том, что я как бы свободен от какой-то «ремесленной лямки», свободен от штампов мощной школы. И поэтому в своих спектаклях открыт разным движениям, которые происходят в искусстве, не только, допустим, в рамках развития театра. Все-таки театр – вещь отнюдь не самая мобильная. Наиболее динамично, мне кажется, сейчас развиваются изобразительные искусства, музыка, новые художествен-

ные формы, в которых органичнее и актуальнее раскрывается сегодняшний художник. Я вообще не делаю из театра какой-то священной коровы.

– В Литве сейчас мощно работает старшее режиссерское поколение...

Я бы назвал две фамилии – Някрошюс и Вайткус. Может, я пришел в театр в какой-то степени из-за того, что, будучи подростком, ходил на все спектакли Някрошюса: «Пиросмани», «Квадрат», «Дядя Ваня»... Это был золотой век, вернее, золотой момент российского театра. Помимо самих спектаклей (головокружительных, необыкновенных, каждый из которых был художественным событием) впечатлял ажиотаж вокруг театра. Театр занимал удивительно значимое место в культурной жизни и, я бы сказал, в жизни общества вообще. Сейчас это даже странно вспомнить, но это так было. Это было связано со временем, связано с тем, что театр забрал очень много функций, которые ему изначально вроде и не принадлежали.

Ленин где-то сказал, что у нас не будет церквей, – будет театр. Театр заменит церковь. В каком-то смысле это и произошло. Театр был в «закрытой» оппозиции государственной системе. Он тем был и интересен. Это была какая-то ниша одухотворенности, ниша диссидентства. В театр шли, как в церковь, в театр шли, как на митинги. В этом и был, наверное, феномен советского театра. Это формировало театральный язык и обуславливало его популярность. Теперь все изменилось. Театр уже не имеет такого значения, какое имел в то время. Когда я говорю «в то время», это ведь не сто лет, это каких-нибудь десять–пятнадцать лет назад. Просто за несколько лет все перевернулось.

Некоторое время в Литве театр был вообще парализован. Он растерялся. Люди вышли на улицу на митинги, газеты стали писать всё, что хотят, забрезжила демократия... Иногда я думаю, что театр – организм демократический по природе. Для него хороша та ситуация, отнюдь не демократическая, где он может бороться или быть в оппозиции. Демократия сама настолько театральна, что театр сталкивается с некой сложностью реализации актуальности. Он теряет демократическую атмосферу, теряет ощущение запретного плода, что в театре, наверное, самое главное.

Искусство часто рождается во взаимодействии с запретом. Есть какие-то строгие запреты, которые ты нарушаешь. Их сейчас осталось совсем мало. Настоящий театр осуществляется в те минуты, когда зрители и актеры переживают вхождение в запретную зону. И, конечно, в демократическом мире эту заповедную территорию гораздо труднее найти. Однако театр должен искать эти зоны. Тем он и жив. В людях всегда есть что-то такое, о чем, допустим, все много думают, но никто не говорит. И пока вот такие моменты есть, – это зона театра...

– О театре часто говорят, что он должен нести какие-то ценности: этические, нравственные...

Безусловно. Раньше театр оспаривал официальное мировоззрение, предлагал альтернативное мышление, утверждал альтернативные ценности. И эти ценности были определенным образом структурированы. Но в девяностые годы стало ясно, что все разлетелось вдребезги. Мы тогда делали спектакли по «обэриутам» (Хармсу, Введенскому), и оказалось, что театр может быть только парадом парадоксов, что он может говорить, что все дым... Эти обэриутские постановки для того времени были очень анархические и вызвали большой интерес. Это было время митингов, национального подъема, все ходили с флагами, все говорили о том, что Литва должна быть свободна. Про-

исходило все это на улицах, и театр, который делал то же самое на сцене, потерял зрителя. В Литве, по крайней мере, театр потерял зрителя в то время. Молодежный театр закрылся на мораториум. В нем шел только наш спектакль «Там быть здесь». Он собирал полные залы молодежи. Это было довольно-таки странно, потому что главный театральный зритель – люди среднего возраста. А тут были в основном студенты. И они приходили, и помногу – по десять, по тридцать раз. Наверное, привлекала какая-то свобода...

– Ты полагаешь, это был успех нового театрального мировоззрения, или хорошо сделанной работы?

Тогда писали, что актеры хорошо играют, что все очень четко, чисто, много юмора, много парадоксов, много движения, что спектакли понятны и без текста и т.д. и т.д. Но с позиции сегодняшнего дня я понимаю, что все-таки главным было ощущение: вдруг пришло новое поколение, возникло новое мировоззрение, которое для нас было как бы очень органичным, но для академического театра явно переломным.

Мы начали активно ездить по фестивалям с девяностого года, когда открылись границы. И что интересно, сначала, когда мы приезжали, допустим, в Эдинбург или еще куда-то, «обэриуты» были новостью. Но чем дальше, тем больше появляется на фестивалях спектаклей, которые поставлены по «обэриутам». Я не знаю, как в России, но в Европе они становятся все популярнее... Такой парадокс. Ими написано, в сущности, немного пьес. Но создан определенный тип театра. Даниил Хармс писал, что есть единственный существенный факт, даже не факт, а происшествие, – это Смерть, а все другое очень релятивно. Можно сказать, перефразируя, Смерть – единственное интересное и по-настоящему ценное приключение в человеческой жизни. И это приключение есть в театре «обэриутов».

– Твои последние спектакли иногда, кажется, сознательно провоцируют публику.

В последних моих постановках сыновья совокуплялись с матерями, убивали отцов. В «Роберто Зукко» убивали всех подряд. В спектаклях «P.S. Дело О.К.» и «Роберто Зукко» мы как бы прошли все: начиная от инцеста и кончая отцеубийством.

«P.S. Дело О.К.» сопровождался довольно шумным скандалом: было много разных мнений, дискуссия в среде литовских интеллектуалов и даже, как в старые добрые времена, времена Вайткуса, появились в газетах письма знаменитых художников Литвы в защиту спектакля, и наоборот...

Вообще этот спектакль был задуман достаточно провокационно. Когда мы с молодым поэтом и драматургом Сигитасом Парулекисом стали размышлять о пьесе (ее тогда не существовало в природе), мы подумали: что бы это могло быть? о чем должна идти речь? что по-настоящему важно для нас?

Мы начали думать немножко предвзято о том, что такое наше поколение. Кто мы? Поколение, которое родилось в одном времени, училось в этом времени, заканчивало школы, институты, а когда пришла пора уже кем-то быть, что-то делать, вдруг оказалось, что вот теперь все сдвинулось. Произошел надлом времени, сменилась шкала ценностей. Дальше мы стали размышлять: что такое вообще «быть молодыми», что это за странное такое ощущение. И как-то докопались до начала начал, до библейской истории Авраама и Исаака. По сути, можно сказать, что молодое поколение всегда как бы играет роль Исаака: Авраам ведет на гору Исаака, готовя его в жертву Богу. Это мистерия,

где выясняют отношения Авраам и Бог. А Исаак – просто предмет, вроде не задействованный в этой мистерии, как не задействованы мы в мистерии наших отцов и времени, наших отцов и политики, наших отцов и жизни. Мы выступаем в роли жертвы, которая в результате всегда помилована, всегда любима, всегда инфантильна. И ею как бы всегда манипулируют: ее используют, не объясняя прямо, в чем дело. Авраам не говорил, зачем он ведет на гору Исаака, хотя Исаак и спрашивал: зачем этот нож, зачем эти инструменты?

Мы начали размышлять о месте молодого поколения, о его поведении в этой мистерии времени. И мы сделали довольно-таки провокационную концовку спектакля: Исаак, оказывается, знал о всех замыслах и подвигах своего отца. Он у нас говорит: так, давай, делай до конца, что задумал. Что значит это помилование? Исаак не может принять этот подарок, сжиться с ним, смириться с мыслью, что его могли зарезать, как барана, а теперь также вне зависимости от его воли оставляют в живых. Он считает, что раз игра начата, ее надо закончить: жертва должна быть принесена. И если Авраам не в силах это сделать, он, Исаак, достаточно крепок, чтобы сделать это. И он убивает Авраама. Притча выворачивается наизнанку.

Мы тогда зафилософствовались и, наверное, далеко зашли. Но когда делаешь спектакль, ты должен верить, что он что-то изменит в окружающем мире. Естественно, это не происходит. Мир не переворачивается. Но может получиться нечто занятное, вызывающее споры, вызывающее раздумье, ставящее какие-то вопросы, которые нельзя оставить без ответа.

Пожалуй, самым удивительным для меня было, что возмущение вызвали не действительно шокирующие моменты спектакля, а вполне проходная фраза: «Из носа героя выползла сопля красно-желто-зеленого цвета». Нас обвиняли в издевательстве над цветами национального флага.

– Ты часто употребляешь слово «наше поколение», что ты в него вкладываешь?

Когда я говорю о поколении, наверняка я говорю только об одном человеке – о себе. Кстати, любопытно: режиссеры-предшественники ощущают себя генерацией, пришедшим в театр поколением. Поколение «шестидесятников» – звучит, хотя и стало штампом. Сейчас отождествлять себя приходится через какую-то субъективность, через иронию, через какую-то чепуху, короче говоря. В моих спектаклях, да и в работах других молодых режиссеров я вижу эту постоянную, привычную иронию, игру ценностями, как кубиком-рубиком: можно так сложить, можно по-другому. Общее у меня с моими сверстниками не столько мировоззрение, сколько стилистика, какие-то пристрастия, привычки. Конец второго тысячелетия – и вроде все сказано, все сделано. Очень сильное ощущение, что действительно уходит какая-то великая традиция, которой уже никто не следует всерьез, по поводу которой надоело иронизировать и т.д.

– Каково место театра в сегодняшней жизни Литвы?

Театру сейчас нелегко. Советское время было для театра временем расцвета. Он отталкивался от «большой идеологии», противостоял ей, паразитировал (в хорошем смысле) на ней. Сейчас театр столкнулся с массовой культурой. Он оказался захлестнут ее потоком. Массовая культура утилизирует театр, как она утилизирует все. Театр столкнулся с тем, что он становится частью массовой культуры, становится мыльной оперой.

– Или, наоборот, становится маргинальным, элитарным?

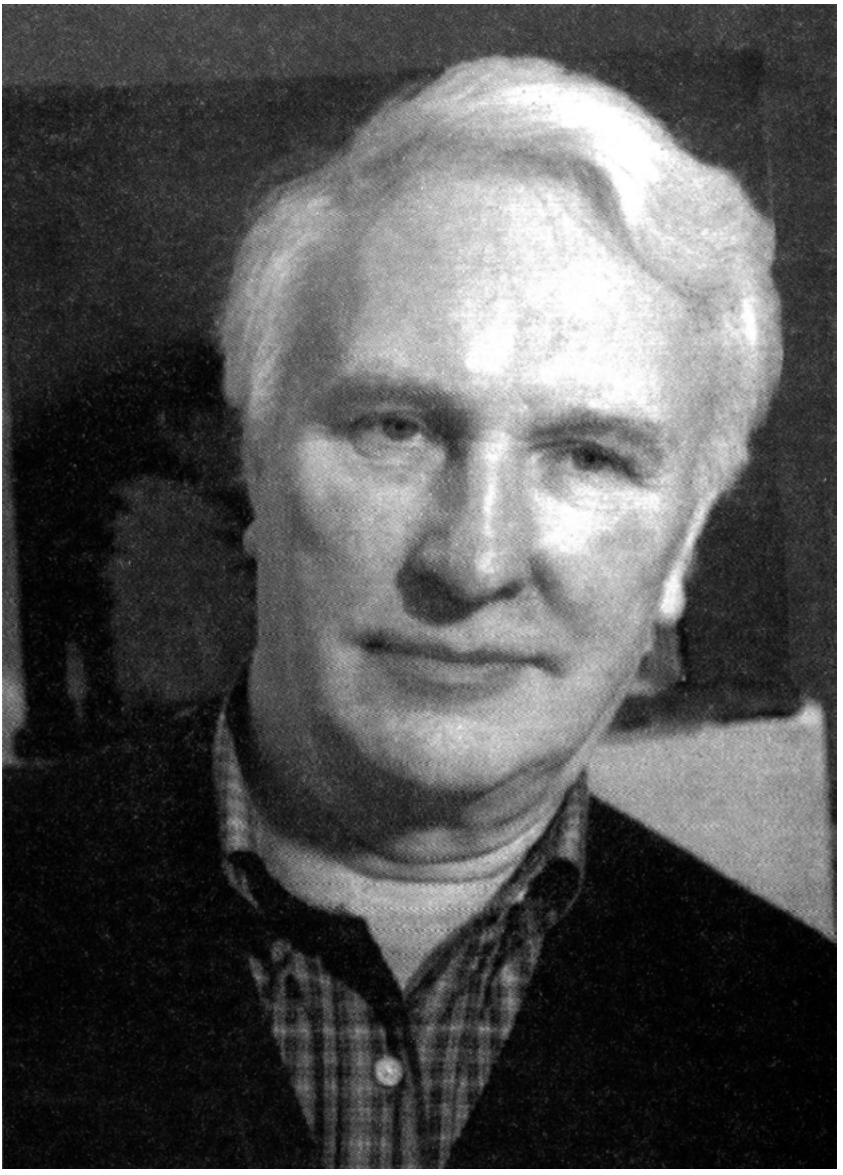
Тут нет другого выхода: или становиться совсем элитарным, или становиться частью этой массовой культуры, товаром широкого потребления.

– Что выбираешь ты?

Я мечтаю о таком театре или таком театральном событии, которые не укладывались бы в эту схему. Чем дальше, тем больше я думаю, что для меня главный вопрос – возможность коммуникации: понимания и общения. Общее переживание – это возможно только в театре. Тут я вижу перспективу. Общение в театре может быть очень простым. Можно сделать какую-то простую хохму на сцене, и зритель будет смеяться, и будет общение. Но оно может быть и чертовски сложным. Я говорю о переживании каких-то главных моментов нашей жизни.

Дальше я для себя вижу лабораторную работу. За десять лет стало понятно, что театр можно создать только со своей группой, с людьми, с которыми ты работаешь постоянно. Можно создать с людьми, которым ты абсолютно доверяешь и которые также верят в тебя, верят тебе. В этом я остаюсь максималистом. Для меня театр – это возможность делать искусство. Сейчас это осуществимо только в условиях лаборатории. Мы мечтаем создать независимый театр: ставить спектакли и показывать их на заводах, на фестивалях, где придется. Я мог бы ставить спектакли в разных театрах, репертуарных театрах. Но на данный момент это не так уж меня привлекает: ты оказываешься зависимым от разных факторов, связанных с той или иной ситуацией, с тем или иным театром, с актерами, которые в театре работают, администрацией и т.д. Репертуарный театр – слишком громоздкое сооружение. Хочешь половик поменять, а он к полу прибит. Хочешь пол сменить, а оказывается, это можно только вместе со стенами. Тронешь стены, а тут опорные балки. Репертуарный театр, он как жил, так и будет существовать. Но пока для меня увлекательно поработать в ненормальном, необычном театре. Хочется рискнуть, хочется, как говорит Госпожа природа в мультфильме «Белоснежка»: «Всё смешать и надеяться на лучшее».

Беседовала Ольга Егошина 3 апреля 1998 года



ЭДУАРД КОЧЕРГИН

Фото В.Баженова

Эдуард Кочергин (р. 1937) – художник. В 1960 г. окончил театрально-постановочный факультет Ленинградского театрального института. В 1962–1966 гг. – главный художник Ленинградского театра драмы и комедии. В 1966–1972 гг. – главный художник Театра им. Комиссаржевской. С 1972 г. – главный художник БДТ. С Г.Товстоноговым оформил 25 спектаклей: «История лошади» по Л.Толстому, «Дачники» М.Горького, «Дядя Ваня» А.Чехова и др. Работал также в Ленинградском ТЮЗе: «Монолог о браке» Э.Радзинского, «Свои люди – сочтемся!» А.Островского и др. Работал с режиссерами К.Гинкасом, Б.Равенских, Ю.Любимовым, Э.Нюганеном. Оформлял постановки Л.Додина: «Господа Головлевы» по М.Салтыкову-Щедрину (1984, МХАТ), «Дом» (1980) и «Братья и сестры» Ф.Абрамова (1985) в Малом драматическом театре и др.

ЭДУАРД КОЧЕРГИН

Планка мастерства

– Как вы относитесь к понятию «свой» режиссер? Могли бы вы назвать так кого-то из режиссеров, с которыми работали?

Это сложно. Пожалуй, нет. «Своего» режиссера у меня не было. Я, в принципе, работал и работаю с очень разными людьми. И мне интересна именно их разность. Это не значит, что я могу работать с любым режиссером. Есть режиссеры, которые на кич тянут, на безвкусицу. Я какие-то вещи просто не могу делать, они меня раздражают. Но мне интересны разные способы режиссерского мышления. Додин, допустим, и Товстоногов. Или Равенских и Товстоногов. Я стараюсь почувствовать у режиссера даже не его идеи (или не столько его идеи), но как бы его «физику». Вот он произнесет несколько предложений, обрисует свою концепцию, но для меня важно не столько, что он говорит, сколько, как говорит, как двигается, жестикулирует, как он на меня смотрит, как он шевелит губами, как качает головой... Понимаете? Меня это интересует. Иногда режиссер говорит одно, а показывает руками другое. Я делаю «руки», то, что он показывает. И получается.

Сергей Юрский, когда мы делали «Мольера», говорил: мне нужен квадрат Малевича. А руками в это время в воздухе рисовал куб. Я ему сделал то, что он показывал. Когда ему демонстрировал, он немножко опешил... Откуда? Я объясняю: ты же это показывал. Квадрат Малевича на холсте плоский, но квадрат Малевича на сцене уже объемный. Юрский, не осознавая, показывал с учетом этой сценической специфики... Вот такие дела.

Иногда достаточно жеста, движения, которые ты воспринимаешь не головой, а как-то подсознательно. Меня интересуют физиологические какие-то данные режиссера. Марк Розовский своей физиологией показывал мне пульсирование, которое он хотел бы ощущать в декорациях своего спектакля. И я это делаю, только из холста. Или сегодня специально приехал в Москву посмотреть на сцену калягинского театра. Почувствовал, что ничего не придумаю, пока сам не побываю на этой сцене. И сейчас, когда мы эту кошмарную сцену смотрели, то зашли на мостик (там сзади такие глупые мостики), и я понял, что эти мостики надо использовать. Сделать деревянные закрои, закрыть

железки, – получится балкончик. И это будет испанский театр.

– Ну, наверное, всем художникам необходимо изучить сцену, на которой будет идти спектакль?

Посмотреть сцену в «Et Cetera», посмотреть на Калягина, на режиссера, который будет тут ставить: как он себя ведет, как говорит с Калягиным, как он пьет, как ест... А в принципе, зрителю все равно, как художник этого добивается, – важен результат.

Мне лично не близок силовой театр, где в спектакле преимущественно видишь режиссерское самопроявление или, еще хуже: назойливо выпячивается художник. У англичан есть такая премия, которую правда, по-моему, только в кино дают: «художникам, которые не заметны». То есть художник настолько вживается в естество театрального произведения, что его не заметно, хотя его работу все видят. Вы смотрите на артистов и не думаете, что за их спинами, не думаете об их костюмах... Вы не вычисляете режиссера, потому что это органика театра. Вы воспринимаете спектакль в свое удовольствие, своей головой, кожей спины, своим настроением, своей биографией – всем. Вы это все как живое существо поглощаете, это самое замечательное.

– А когда вы шли художником к Товстоногову, не было страшно? У него уж точно была репутация диктатора и достаточно жесткий режиссерский почерк...

Я помню, как меня пугали: узурпатор, диктатор... скверный характер... По-моему, это все театральные легенды. Он строил свой театр. И, может быть, в ходе этого строительства применял какие-то силовые приемы. Ну, уволил тридцать человек. Думаю, без этого не получилось бы ничего. Но дело еще и в том, что в силу ряда обстоятельств своей биографии я вообще никого и ничего не боюсь в этой стране, – с малых лет видел всякое. И у меня даже перед смертью нет испуга. Поэтому каким-то человеком меня испугать просто невозможно. И, может быть, Товстоногов что-то такое во мне почувствовал. Он был интуитивный человек и многое соображал как бы «кожей спины», чем мне близок.

И еще от природы был мудр. Он понимал, что наша профессия, художников, привносит в театр категории совершенно другие. У него как у режиссера свои категории, у актеров свои, в музыке свои, а у нас свои. Сочетание вот этих всех элементов и создает театр.

Человеческое восприятие так устроено, что больше восьмидесяти процентов информации человек получает через глаза. То есть если визуальный ряд нарушен, то проигрывает и режиссер, и спектакль – все проигрывают. Товстоногов мое приглашение объяснил тем, что он десять лет был без главного художника, работал, приглашая разных сценографов, делал сам несколько спектаклей. И пришел к выводу, что все-таки пространство, осмысленное художником, очень важно. Короче говоря, он захотел обогащаться, и вот я стал у него служить в БДТ с семьдесят второго года с апреля месяца и служу в его театре до сих пор.

– Можно сказать, что Георгий Александрович Товстоногов угадал, выбирая «своего» художника?

Он довольно много видел моих работ, прежде чем пригласил к себе в театр. Со мной он познакомился через макетчика своего театра Владимира Павловича Куварина, ученика знаменитого Ястребцова. Он мне делал макеты.

И два или три макета увидел Товстоногов. Потом я работал с его учениками: Валдисом Линцевичусом, Камой Гинкасом, Юрием Дворкиным, Сандро Товстоноговым. То есть я как бы прошел через его школу. И спектакли все были успешные. Вообще в ту пору был какой-то подъем в театрах Петербурга, прежде всего связанный с приходом молодежи, товстоноговских учеников. В шестьдесят восьмом году он пригласил меня делать костюмы к спектаклю «Генрих IV», где было его оформление. Мне удалось как-то сообразить, и, в общем, костюмы получились. Так что он моих работ много, как говорят, «имал», когда приглашал к себе. В семьдесят втором году я перешел из Театра имени Комиссаржевской в БДТ, то есть «взлетел до Товстоногова».

– Вас, наверное, часто спрашивали: как с ним работалось?

Меня, действительно, много раз спрашивали об этом... Ну, могу сказать, что мне работалось с ним хорошо, легко. Он был исключительным профессионалом, грандиозно владел методом действенного анализа и учил ему своих учеников. Я не знаю, можно ли этому научиться по его книгам (я не так внимательно их читал, как, может быть, нужно). Но если чему учиться у режиссера, то этой способности выявлять действие в диалогах, монологах, во всех проявлениях актерских. Как ни странно, этот анализ был полезен художнику.

Вы знаете, самое главное для художника в режиссере – «верность» режиссера принятому решению. Чтобы он, пригласив тебя и пожелав что-либо сделать, до конца работы не менял бы свою концепцию. А только бы ее обогащал, развивал... Тогда получается результат. Он может и не получиться, всякое бывает, но все-таки больше вероятности, что он получится. И вот чем замечателен Товстоногов (я сравниваю его с другими режиссерами, с которыми работал), что он абсолютно соблюдал основное правило игры, этот командирский завет. Командир может ошибаться, но он до конца доводит идею, которую он тебе внушил. Это качество для режиссера – самое потрясающее и самое замечательное. Потому что художник, сделав декорацию, потом уже не может изменить ее. Если режиссер ее меняет, то он и себя предает, и художника предает, и может быть просто трагедия.

И еще замечательно, что в Товстоногове не было глупого эгоцентризма, который у многих режиссеров есть. В нем крепко сидело убеждение: все хорошее – мое. Режиссер должен быть таким крошкой Цахесом, потому что он должен брать у всех все, что работает на спектакль. Если кто в клюве своем несет ему что-то годное, важно принять эту идею и сделать своей. Товстоногов с благодарностью брал у всех, кто мог что-то подсказать: радист, радиотехник, радиорежиссер или осветитель, или художник. В нем не было такой амбициозности: что, мол, вы мне советуете? Напрочь отсутствовало.

И что еще необыкновенно облегчало общение с ним – чувство юмора, что тоже отличало его от многих режиссеров. Как ни странно, юмор для режиссера – тоже профессиональная черта, очень способствующая работе.

А еще в нем была наивность. Как у ребенка. Может быть, это какая-то восточная черта, не знаю. Он потому мог замечательно поставить «Хануму», что в нем была эта детская наивность, умение абсолютно серьезно относиться к мимолетности жизни. Трудно подобрать слова для описания этой его черты. Ну, например, он умел удивляться. По-настоящему, самозабвенно удивляться. Помню, как он удивился, когда я ему предложил сценографическое решение «Дачников». Даже когда декорацию выставили на сцену, он сидел в зале, какое-то время смотрел на нее, молчал. На сцене зеленый, как листва, фон,

летнее марево... Я ничего не сделал, понимаете. Он что хотел? Он хотел, чтобы персонажи были как бы подвешены в воздухе: ну, люди без корней, вышли из кого-то, а потом повисли, они ни те, ни другие, ни пятые, ни десятые. И я придумал круговой свет, одинаковый по силе сзади, сбоку, со всех сторон. И этим лишил артистов на сцене их тени. Я убрал у артистов тень на планшете, на станке. И они, действительно, казались подвешенными в воздухе. Я ему буквально сделал то, что он хотел. Он был так по-детски удивлен этим и долго привыкал, хотя я абсолютно точно сделал то, что он просил.

Вот это умение удивляться я после него ни у кого не встречаю. Понимаете, все настолько всё знают, все настолько образованные, все уже изначально так понимают свое значение и величие, что им не до этих глупостей. А он не боялся своих слабостей. Не боялся в них признаваться.

– Он легко принимал ваши возражения, скажем, несогласия?

Его всегда можно было уговорить. Только надо было быть убедительным, вот и все...

– Ну, хорошо, а он не говорил, что это здорово, но, предположим, слишком дорого?

Этой проблемы не было. В ту пору не было в театре денежных проблем. Он, наоборот, директора ставил на место, если тот как-то возражал. Товстоногов был настоящим хозяином театра, входившим во все подробности. Интересно, что он знал всех наших мастеров по имени-отечеству. Он считал, что хорошего артиста еще можно найти, а вот хорошего бутафора или столяра, – это проблема. Когда в восемьдесят пятом году была реконструкция театра, он каждый день минут пятнадцать–двадцать занимался строительными проблемами, следил, чтобы ничего не испортили, не утратили. В нем не было такого, я бы сказал, хамского, потребительского эгоизма: «все под ключ». Ну, вот как Колобов ждал готовенького нового театра, который ему строила Москва. Теперь расхлебывает. Товстоногов за всем следил сам, вплоть до мелочей.

– Часто говорят, что для режиссера необыкновенно важна сила воли, что именно силой воли он «держит» актеров, команду вокруг…

Относительно силы воли я расскажу одну историю, которая его определенным образом характеризует. Когда мы с ним работали в Америке, ставили «Дядю Ваню», его там в клинике обследовали на предмет закупорки сосудов на какой-то фантастической современной аппаратуре. Ему показали по телевизору, какие у него жуткие сосуды и сказали: «Если вы не бросите курить, то вам осталось жить два года». И он решил, что последнюю сигарету выкурит в самолете, а как только приземлится, прекратит это безобразие. В самолете накурился до посинения, у него с сердцем стало плохо, если не инфаркт, то предынфарктное состояние было точно. Потом он приехал и какое-то время болел. Начал репетировать «На дне» Горького, свой последний спектакль, и не выдержал – закурил. Привык на репетициях все время курить и закурил. Я ему сказал: «Георгий Александрович, как же, вы мне клялись, божились! Зачем вы это делаете!?» А он в ответ: «Эдик, у вас есть сила воли, вы бросили курить. У меня есть мужской характер, а силы воли – нет!» Это не каждый мужик скажет про себя. Так, знаете, себя раздеть. Он прожил после этого на полгода больше, чем сказали. И умер гениально. По-мужски. Вы знаете, как

он умер?

– Нет.

После худсовета в театре он сел за руль в свою машину, в свой «мерседес». Наш администратор, что-то почувствовав, сел рядом, как бы его проводить домой. Поехали на Петроградскую вдоль Марсового поля и Летнего сада, – красивая дорога. Перед Троицким мостом, где открывается один из самых величественных петербургских видов, он остановился на красный свет. Нажал педаль, рухнул на руль. И его не стало. Точно с левой стороны его машины стоял памятник Суворову в виде бога войны Марса. Мистика прямо какая-то. Лесковским языком выражаясь, не «мелкоскопный человеческий тип». Или, уже вспомнив Шекспира: «Он – человек был в полном смысле слова». Личность.

– То, как человек умирает, часто говорит о нем не меньше, чем то, как он живет... Если я не ошибаюсь, вы оформляли спектакль о смерти Льва Толстого в Малом театре?

«Возвращение на круги своя» Друце ставил Борис Равенских и позвал меня художником. Вы его знали?

– Только по чужим рассказам.

Замечательный московский тип... Как в России бывает: все совмещается в одном человеке – абсолютная чепуха с какой-то природной мудростью, божественностью. Вы слышали, что он гонял чертиков? Стряхивал их с себя. Заходил куда-то и начинал с себя снимать невидимую нечисть. Никогда не открывал двери руками, только – локтями, коленками.

Я думаю, все эти «штучки» были чистой защитой. Он такой маской юродивого защищался от жизни. А там, под маской, был беззащитный, нежнейший человек. Воровская борьба вся построена на защитных приемах: вот я защищаюсь и одновременно бью. Так было у Равенских. Он все время защищался: защищался от великих артистов Малого театра, которые тоже могли любого задавить, защищался от начальства, защищался от посторонних.

Помню нашу первую встречу. Я приехал в Москву в прославленный Малый театр, попал к началу репетиции, у Равенских оставалось несколько минут: меня ввели (там же встречают, вводят, приводят – старинный ритуал). Мы познакомились, и он первое, что мне сказал: «Ты художник Товстоногова, ты можешь сделать декорацию, в которой бы умер великий русский человек Толстой!?» И ушел репетировать. Шикарно он это произнес. И сразу дал образ, обрисовал задачу. Я должен сделать декорацию, в которой мог бы умереть великий русский человек... Ну, он вернулся после репетиции, а у меня готово предложение. У него в кабинете рукомойник, он руки моет, а я говорю: «Вы знаете, Борис Иванович, а что тут придумывать, когда Толстой сам придумал, где умереть». Он опешил: «Как так?» Я говорю: «Ну, он же себя велел похоронить на поляне, окруженной деревьями. Его могила там, а кругом деревья. Давайте мы сделаем из этих деревьев Ясную поляну!» Он остолбенел... А я в результате так и сделал. Потом этот спектакль называли в числе моих лучших решений.

Главное, у Равенских было это интуитивное чувство и колоссальная музыкальность (он, кстати, играл на чем угодно очень хорошо), он остро чувствовал музыкальность жизни, музыкальность мира. В нем была черта, которую Пушкин называл коренной чертой русского искусства, чертой, которая

отличает его от других – греческого, французского, немецкого, – монументальная лирика.

– Скажите, а вы предпочитаете, чтобы режиссер вам сразу четко формулировал задачу, «образ спектакля»: создать среду, где мог бы умереть Толстой? Или все-таки постепенную кристаллизацию замысла, долгие обсуждения, в которых вы участвуете?

Тут трудно выбирать. С каждым режиссером складывается по-разному, у каждого свой способ работы с художником. Кто-то, как Равенских, сразу дает формулу, а Додин, к примеру, никогда сразу не может сказать – «что». Это другой способ мышления. У него, скорее, сначала все на ощущении. Постепенно в результате освоения им пространства, артистов возникает уже спектакль. Это такой режиссер, с которым надо сидеть вместе, говорить, ходить. Надо как бы жить в его театре. Не всегда это удается, потому что у художника есть своя жизнь, где надо крутиться, иногда надо и выставки организовывать, свой театр, разные заботы, преподавание. А он в своем эгоизме (все режиссеры – эгоисты), конечно, хочет, чтобы я с ним сидел, жил этим, как он. А он живет этим спектаклем, вживается в него, переживает.

Это такой способ работы. И результаты достаточно внушительные. Мы с Додиным сделали множество спектаклей: «Свои люди – сочтемся», «Дом», «Братья и сестры», «Господа Головлевы», «Кроткая» и многое другое... Может, с другими он работает по-другому. Но со мной так. Идет как бы игра в поддавки: он – мне, я – ему, понимаете? Вот за столом, как с вами друг против друга: вы мне что-то говорите, я вам.

– А когда уже готовы декорации, вы потом на репетициях все время вместе?

Ну да, на репетициях тоже. Додин очень профессиональный человек, сейчас один из лучших профессионалов нашей страны, да и не только нашей. Недаром его театр назвали Театром Европы. До него так называли, по-моему, только «Одеон» и театр Стрелера. Вы знаете, что в нем замечательно? Он очень хорошей школы. У него учитель Борис Вульфович Зон. А Зон воспитал замечательных артистов: Юрский, Тенякова, Алиса Фрейндлих, Черкасов... Додин – один из последних его учеников. Зон умел «делать артиста», был таким создателем актеров. Вот в Додине это тоже есть. Артисты в его театре, конечно, растут. Пришли к нему мальчики, девочки, а сейчас профессионалы высокого класса. Его часто упрекают в том, что он очень их тренирует-дрессирует... Ну, а что? А как без дрессировки? Я могу сказать: чтобы художнику хорошо рисовать, надо разрисоваться. То есть какое-то время просто тренировать руку. Опять-таки, как и музыканту. Здесь никуда не деться – это ремесло. Может быть, мы все чуток забыли вот какие-то вещи ремесленные, не так уважаем профессионализм, как это раньше делалось...

– Скажите, а чье признание вашей работы для вас наиболее значимо? Премии, одобрение режиссеров, признание коллег?

Премии, маски – это все спорт какой-то. Все мы их получаем или получали. Но это накипь. Самое ценное, когда ко мне подходит артист, который работает в моем пространстве, и говорит: «Ты знаешь, мне очень приятно здесь находиться». Вот это самое главное, самое ценное, к чему мы должны стремиться. Если это получается, значит, не зря мы существуем. Если могу похвастаться чем-то, то тем, что комплименты мне делали такие артисты, как

Смоктуновский, Борисов, Лебедев, Стржельчик, Копелян. И вот эти их слова остались в памяти.

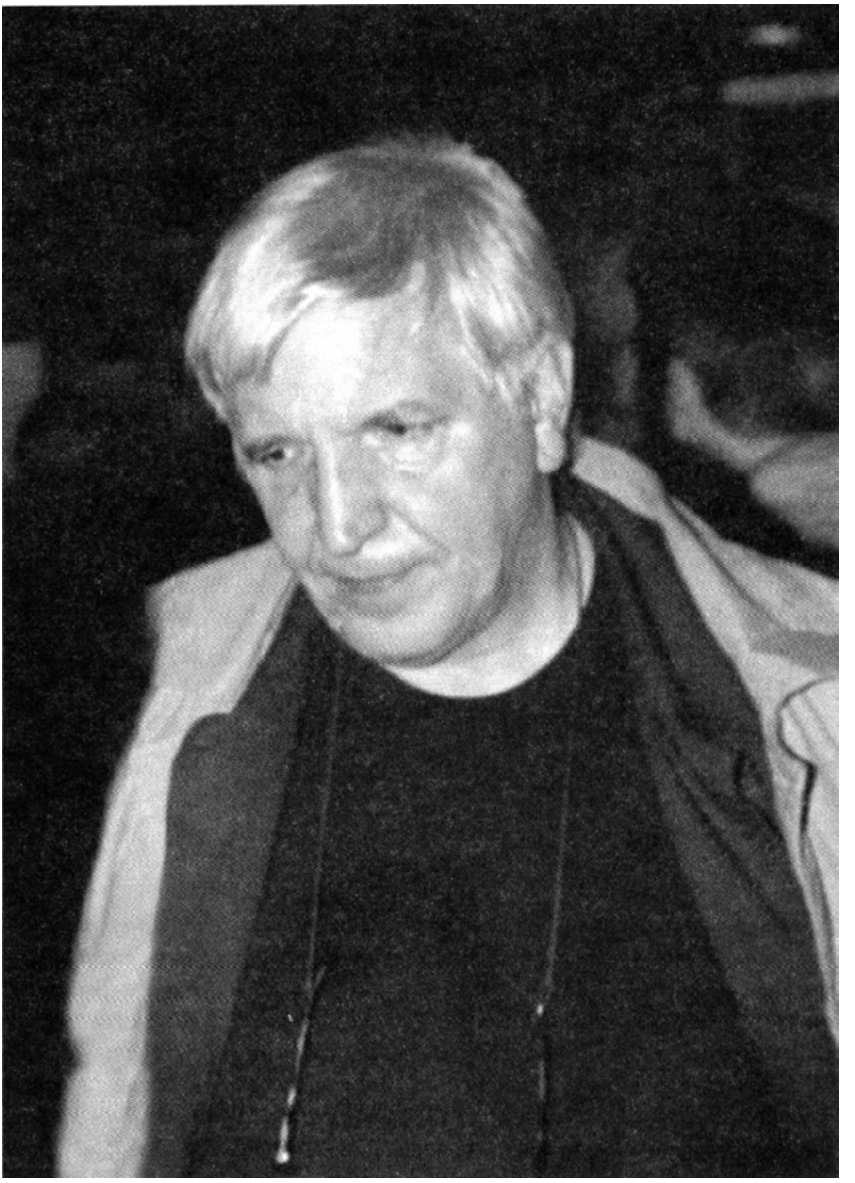
– Но, наверное, какие-то слова коллег не менее значимы.

Ну, это да. Вы знаете, что судьбу художника решают его коллеги-художники, как это ни парадоксально. Судьбу театрального художника решает его цех... Предположим, кто-то будет иметь успех, допустим, у театров, у режиссеров, у дирекции, но пока он не добьется цехового признания – он всё остается в роли подмастерья... Если цех тебя признает, если цех оценит, то, значит, все, как надо, значит, не зря живешь.

– А кто из коллег для вас наиболее авторитетен?

Конечно, Давид Боровский. Он наш такой цеховой ребе, мудрец. Я не могу сказать, что я мудрец, я, скорее, спиной дохожу, больше на интуиции. Могу сказать еще, что он от категории художника, от нашей формы художнической выходит в режиссуру. У меня так не получается, но я и не берусь за это. Я все-таки остаюсь художником, театральным, но художником. У меня другая школа: Питер, классическое образование. Я все-таки попорчен школой. Хорошо это, плохо ли, но попорчен. Я мыслю как художник, конкретно, в смысле изобразиловки, а он мыслит категориями театра уже глобальными. Он этими категориями владеет. Боровский – это явление в нашем искусстве, уникум, Сценограф с большой буквы. Пока такие люди работают в театре, сохраняется что-то главное, сохраняется планка профессии, планка мастерства.

Беседовала Ольга Егошина 23 декабря 1998 года



МАТТИАС ЛАНГХОФФ

Фото В.Антонова

Маттиас Лангхофф (р. 1941) – режиссер. Начинал в «Берлинер ансамбле». Долгие годы ставил совместно с Манфредом Карге («Маленький Махагонни» по Б.Брехту, 1963, и «Семеро против Фив» Эсхила, 1968, в «Берлинер ансамбле»; «Лес» А.Островского, 1969, и «Разбойники» Ф.Шиллера, 1971, в «Фольксбюне»; «Принц Гомбургский» Г.Клейста, 1978, Гамбург; «Король Лир» У.Шекспира, 1979, Роттердам; «Вишневый сад» А.Чехова, 1981, и «Клавиго» И.-В.Гёте, 1982, в Бохуме и др.). Поставил: «Король Лир» У.Шекспира (1986, Страсбург), «Эдип-тиран» Х.Мюллера (1988, Вена), «Фрекен Жюли» А.Стриндберга (1988, Женева); во Франции: «Любовь под вязами» Ю.О'Нила (1992), «Три сестры» А.Чехова (1994), «Ричард III» У.Шекспира (1995), «Пляска смерти» А.Стриндберга (1995), «Троянки» Еврипида (1998), «Ревизор» Н.Гоголя (1999) и др.

МАТТИАС ЛАНГХОФФ

Искусство делать скандалы

Как я формировался

У меня нет университетского образования, я изучал по собственной программе философию, литературу, живопись, архитектуру...

Мне, который вообще-то противился всему, что есть «школа», посчастливилось стать учеником композитора Ганса Эйслера, не столько в музыкальном плане, сколько вообще учеником. У него было нечто вроде салона, где вечерами общались многие известные артисты и мыслители. Для меня это была идеальная «педагогика», забавная и суровая: он был очень озабочен тем, что я должен прочитать, что выучить, от чего, напротив, уклониться. Эйслер был настоящим человеком начала века, то есть человеком большой культуры. Я не получил специального театрального образования. Чтение, даже чтение Брехта или Станиславского мне мало что приносило. Я прямо начал работать ассистентом в Немецком театре, потом в «Берлинер ансамбле». Я всегда очень интересовался тем, что «вокруг»: вокруг темы, вокруг театра. Эйслер смог убедить меня в моем праве считать то, что «вокруг» не менее важным, чем «основной предмет»... Несомненно, на меня повлияло семейное окружение – и впрямую, и в силу отталкивания от него. Как всякий ребенок, я противостоял отцу, который был очень сильным человеком, чем-то вроде гения, – нет, не тираном, нет, но он знал все. Он день и ночь работал в театре, ни о чем другом, кроме театра, в доме не говорили. Позже, когда и я сам тоже окунулся в театр, я по-настоящему понял все то, что узнал от него. Когда я сегодня говорю о режиссуре, я думаю, что в этом плане для меня мой отец был важнее, чем Брехт. Он был в гораздо меньшей степени доктринером и идеологом. Он вышел из гуманистически-буржуазных кругов и, храня их традиции, в свои ранние годы принял на себя коммунистические обязательства и занялся политическим театром. Он за это расплатился дважды: в тридцать третьем году концлагерем, потом при сталинизме... Он пытался соединить свою политическую ангажированность с гуманистическими идеалами. Более, чем Брехт, который сразу имел свое видение и понимание персонажей, он был чувствителен к челове-

ческим отношениям. Для меня ставить – это прежде всего говорить в театре о человеческих отношениях.

Я не представляю, каким образом можно научить режиссуре. Режиссер – это прежде всего первый зритель: у него есть в*и*дение того спектакля, который он хотел бы смотреть. По ходу своей работы он открывает тот спектакль, который он должен увидеть на самом деле. Он не ставит своего в*и*дения. В*и*дение – двигатель постановки, побудитель ее. Режиссер открывает будущий спектакль в рабочем процессе, который трансформирует его в*и*дение, который может его повернуть совсем на другую дорогу.

Режиссер как проводник

Режиссер похож на проводника. На гида. В путешествиях бывает несколько различных типов проводников. Тот, кто знает самую короткую дорогу к Сфинксу, который показывает всей своей группе Сфинкса и все всем объясняет: про сломанный нос Сфинкса и почему этот нос сломан. Другой гид надеется только отправиться на поиски Сфинкса: из-за этого желания он начинает движение по пустыне, но он никогда не достигает Сфинкса, он достигает совсем другого: это другое все и видят.

Режиссер, скорее, гид второго типа.

Очень трудно определить эту профессию. Если нельзя дать ей определение, может быть, это и никакая не профессия? Режиссер должен знать очень много всего, для того чтобы осуществлять свою центральную организаторскую функцию, но эти профессиональные вещи не так важны, как мы думаем. Режиссерские умения и познания опасны: они могут помешать, заслонят необходимость поворотов на пути. В сущности, нельзя говорить: спектакль поставлен. Спектакль не стоит: это нечто четких границ не имеющее, находящееся в постоянном развитии, изменчивое. Эту материю нельзя уложить в жесткие рамки дефиниций. Единственное, что тут поддается дефинициям, – это группа зрителей, публика.

Режиссеру только тогда удается стать в самом деле художником, артистом, когда его стремления сильнее, чем их реализация, и когда на нас действует энергия разрыва между ними, – между стремлением и результатом... Тут источник артистической силы, во всяком случае, в театре источник именно тут.

Все, что направлено к совершенству, к самодовлеющему совершенству, дает успех, но не движет искусства. Его движет несовершенство (не путать с дилетантизмом!). Я хотел бы, чтобы то, чего недостает спектаклю, можно было почувствовать, хотел бы, чтобы поняли: намерение, замысел, интерес идут дальше, нежели спектакль. Хорошо, когда в головах зрителей спектакль продолжается.

Если я и провоцирую, то не нарочно. Я не ищу провокации, но я верю в скандал.

Той прямой реакцией, которую люди театра получают от публики, обусловлена болезненность их существования. Когда смотришь на картину, твоя реакция не причиняет ей никакого вреда. Но люди театра вынуждены сживаться с прямой реакцией публики: недоразумения, сопротивление – все причиняет неприятности. Нужно иметь силу противостоять этим неприятностям, этой боли. Если твою работу не приняли сразу, это не значит, что она была бесполезной или ненужной.

Режиссура и власть

Режиссер – изобретение двадцатого века.

Режиссер должен быть способен на большую концентрацию. Но профессия прекрасна еще и тем, что преодолеваешь собственный индивидуализм.

Ты умножаешь себя, дробясь в множестве других. Но сегодня режиссеру уделяют слишком много внимания. Я всегда счастлив, когда мне попадается зритель, который об увиденном толкует, не заговаривая о режиссуре: просто не очень-то представляет себе, что это такое.

Наш век отмечен любовью к власти, к власти как идее. Режиссура связана с этой идеей. Она – выражение этой власти. Я не говорю об организаторской функции, но о конкретной власти, которую ты, режиссер, можешь проявить над теми, с кем ты работаешь, или над публикой, которую заставляешь проникнуться своими доктринами. Режиссируя, я подставляюсь: пусть во мне сомневаются, пусть спорят со мною – это мне кажется нужным, чтобы мои сотрудники в самом деле работали вместе со мною. Всякая артистическая работа имеет личный аспект, ты можешь использовать свою личность, чтобы расширять ее власть, или, напротив, можешь, предоставить эту свою личность на растерзание так, чтобы твои сподвижники могли использовать в работе свое сопротивление тебе.

Я люблю писать, делать декорации и даже музыкальные монтажи. Эти выходы в «смежные области» театральной работы у меня обусловлены прежде всего тем, что я боюсь искушений чистой режиссуры и болезней ее властности. Я не только «распоряжаюсь», я выполняю: беру на себя две или три работы в работе общей... Я много работаю и мало сплю. Могу сказать о себе: я всего лишь маленькая частица большой части, коллектива, и я не существую иначе, как благодаря тем близким отношениям, которые я поддерживаю с ним. Я избираю такое положение для себя потому, что не хочу устойчивой власти – напротив, хочу каких-то сдвигов...

Я хочу существовать как художник, я хочу найти себя как артиста; я думаю, что идея власти, которой отмечено наше столетие (ты не существуешь, если у тебя нет власти!), – только мешает. Власть слишком связана со страхом, а страх мешает тебе искать, находить то, чего ты еще не знаешь. Слабость – одно из самых великих качеств, человечных и художественных. Надо обрести свою собственую слабость: это наше самое большое сокровище.

Режиссура и опера

Я уже говорил, что затрудняюсь определить, в чем состоит моя работа режиссера. Организаторская функция обязывает тебя заниматься всем. Когда я возвращаюсь вечером после репетиции, я знаю, что работал, как сумасшедший, устал, потому что сделал это, это и то. Но я не могу толком объяснить, что это была за работа, что за «режиссура», которой я сегодня занимался. У меня нет никакого критерия. Иначе в опере. Когда я ставил моцартовского «Дон Жуана» в Женеве, моя задача была очень ясна, что доставляло мне большое удовольствие. Работа в опере не похожа на работу в драме: пение, музыка... Все, что ты в той или иной сценической ситуации предлагаешь певцу (движение, например), скорректировано заранее музыкой и требует непрере-

каемой четкости. Актер в драме может как угодно длить паузу, заполнять ее, – у певца же в распоряжении три такта, не больше и не меньше. Он должен хорошо понимать, какое действие, какое движение может быть совершено в этот временной отрезок, так, чтобы еще осталась возможность прекрасного пения. Режиссер, имея дело с музыкой, свободен от своей свободы – он становится послушным инструментом, как становятся инструментами оркестрант и певец; можно уяснить себе свое ремесло, границы его обретают четкость.

В конце концов, я полагаю, что режиссеры – редкое явление; когда они есть – прекрасно. Но за пределами этих редких случаев хорошо, что возможен театр без режиссера. Его отсутствие, его невмешательство могут способствовать созданию хорошего спектакля, поскольку это отсутствие провоцирует и мобилизует активность других людей, его соратников. Я серьезно полагаю, что многие хорошие вещи появляются в спектакле и помимо режиссера. Они часто возникают и из каких-то недоразумений. Один человек, которого я очень люблю и у которого были проблемы с моей работой, мне однажды сказал: «Теперь я понимаю, ты делаешь все это, потому что не любишь театр. Ты делаешь все, чтобы театра не получилось». Тут есть некоторая доля правды: то, что очень «театрально», пугает меня, как пугает форма в очень закрытом мысленном пространстве.

Сценография

Для меня важно, чтобы у режиссера была в запасе и другая профессия.

Я серьезней воспринимаю себя как декоратора, нежели как режиссера. Я декоратор, вот моя профессия. Такая же профессия, как быть актером.

Это все тоже связано с сопротивлением режиссуре как власти. Я никогда не начинаю спектакль с точным знанием того, что хочу. Когда я сам занимаюсь сценографией (что бывает в одном из двух случаев), я несколько раз переделываю макет, который я сделал перед своими первыми режиссерскими размышлениями. Когда я начинаю репетиции, я знаю, что надо будет жить с этой декорацией, которая моим интересам режиссера вовсе не служит. Вот сейчас я ставлю «Ревизора». Чистое страдание с моими декорациями. Мои режиссерские интересы требовали бы иного пространства. Я должен открыть это пространство как режиссер, и я думаю, что приду к результату более интересному, создав себе названное противоречие.

Если я работаю с другим художником, я ему предоставляю сначала полную свободу действий, потом я обсуждаю его предложения и мы пробуем подряд несколько вариантов. Пространство, предположенное в пьесе, не несет в себе психологии. Оно содержит в себе пространственную механику, движение, предлагает притяжения и отстояния, обуславливает атмосферу и чувства с помощью возможных световых изменений, пространство пьесы приглашает к изменениям, трансформациям, метаморфозам. Но есть такая материальная и фиксированная данность – текст. Спектакль может изменяться каждый вечер. Но ни текст, ни декорация не меняются. Это те реальности, с которыми нужно сжиться.

Работая над «Ревизором», я думал, разумеется, о пьесе Гоголя, но, странным образом, больше я думал о постановке Мейерхольда в начале нашего века, о конструктивизме, авангарде, о художнике Татлине – все эти раздумья заново подводят к тексту, дают новый взгляд на него.

Текст

Когда я занимаюсь режиссурой, я не считаю себя автором – если только не ставлю собственной пьесы... Беккет, один из самых крупных писателей, разрушает свой текст введением большого количества указаний для спектакля. Беккет как визионер своего театра менее силен, чем как писатель. Нужно сказать, что театр всегда реакционен по отношению к автору. Театр больше заботится о том, чтобы обрести своего зрителя и стяжать успех, чем о том, чтобы реализовать истинные возможности, заложенные в тексте. Интересуются не Мольером и Чеховым, а традицией истолкований, традициями игры, закрепившимися с первых спектаклей. Есть страны, где система разрушения текста как бы «институализировалась». Так, во Франции, в Комеди Франсез некий «страховой полис» гарантировал неизменность костюмов и мизансцен и лишал возможности по-новому думать о тексте, по-новому встретиться с ним лицом к лицу.

Брехт боялся тех недоразумений, которые могли бы возникнуть между его пьесами и театром. Поэтому после войны он создал систему modelbuch, чтобы его тексты не могли быть разрушены ошибочными традициями. Он «авторизовал» свои мизансцены, чтобы прийти на помощь текстам, защитить их. Я всегда находил, что это доктринерство, но сегодня, когда я вижу, как во всем мире разрушают Брехта, я начинаю понимать его страхи.

Я всегда стараюсь в своей работе защитить автора. Текст очень важен для меня. Я понимаю его на уровне слова, на уровне буквы. Я хочу его «сделать», а не объяснить или интерпретировать. Нужно сохранить все возможности текста. Нужно оставить его открытость для зрителя, как и для актеров. Текст строит идею и нельзя с великим текстом делать все, что угодно, пусть текст и не сакрален, но вертеть его не следует. Без великого текста нет великого спектакля. Нужен текст, который был бы сильнее тебя. Текст сопротивляется, его надо знать. Это очень важно для режиссера.

Деньги

К сожалению, работа и идеи режиссера сегодня связаны с деньгами. Необходимо включаться в «театральную коммерцию» и находить свое собственное место в этой коммерции. Когда речь идет о власти, не следует забывать, что мы существуем в рамках капиталистической культуры и что власть связана с тем, отыщем ли мы удачное положение, дающее заработок. Я ничего не имею против денег. Я люблю их зарабатывать, это позволяет покупать полезные и забавные вещи. Стиль режиссера определяет сегодня его цену на рынке. Стиль создает продукт на продажу. Время от времени режиссер плюет на кругооборот культурного рынка (на политику, прессу, директоров театра), но он тем не менее внутри этого процесса и он питает собою рынок.

Если сейчас мало театральных авторов, на то есть, по-моему, очень ясные экономические причины. Писатель все меньше и меньше может рассчитывать на театр, он не может жить сочинительством пьес. Классики сделают сборы лучше. Режиссеры стараются подработать, составляя инсценировки, и к литераторам, которые сделали бы это гораздо лучше, не обращаются. На международном рынке режиссеры выступают, усваивая все чаще методы балета, делают картинки. За этим вовсе необязательно стоит новая эстетика, скорее, тут ход финансовый – расширяется состав публики, расширяются возможности продать зрелище. Все это ущемляет писателей. Часто склоняются к теоретизированию, стесняясь этих экономических реалий. Я пытаюсь о них говорить.

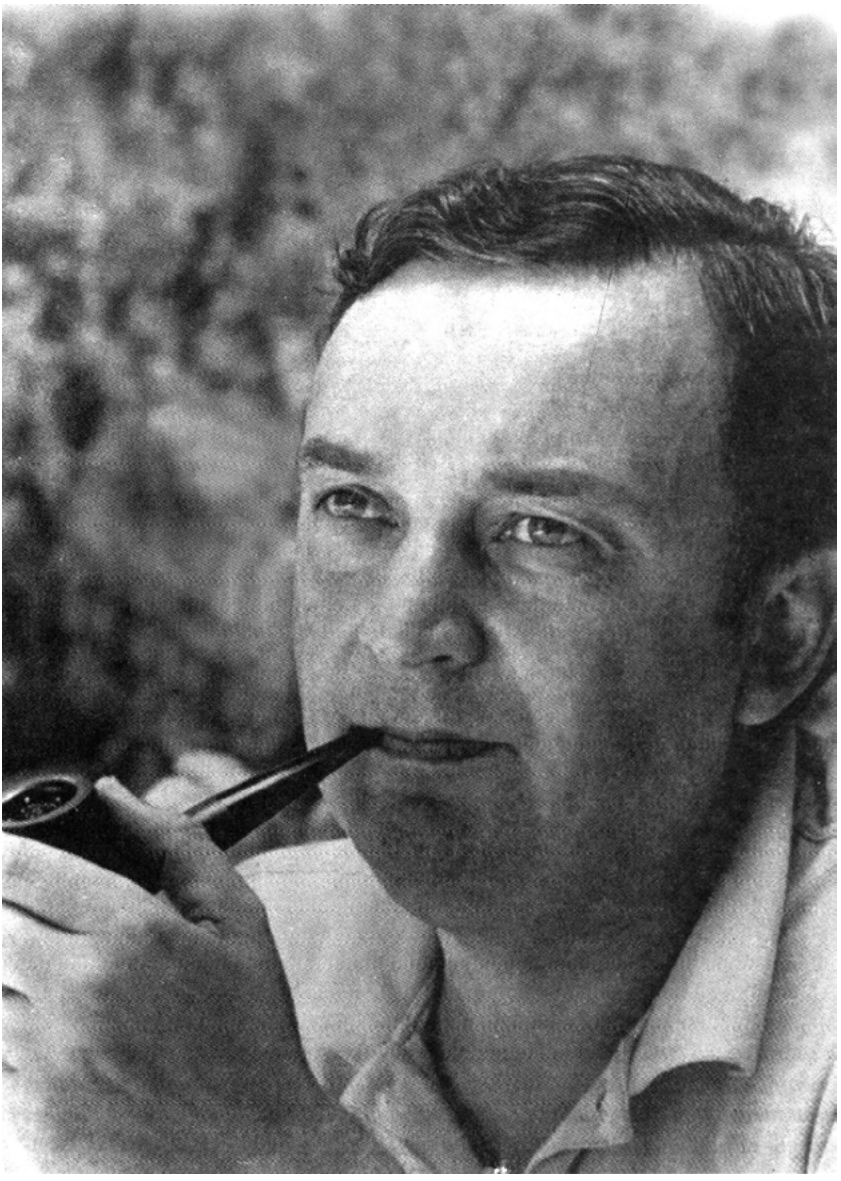
Театр и политика

Режиссура – это такая профессия, которая, поскольку не вполне ясна, имеет множество граней. Чтобы определить ее, нужно сказать в конце концов нечто личное. Я думаю, что мы все существа очень политические. «Люди политики» пытаются заставить нас об этом забыть. Они напирают на нас потому, что положение актера – положение ответственное, потому, что театр, быть может, единственное место, где ты можешь, если, конечно, хочешь, не продаваться. Мой девиз очень прост: «Не переставайте лаять! Оставайтесь на страже!» Чему Брехт меня научил, так это тому, что театр должен то там, то сям учинять скандал. Театр – это искусство устраивать скандал. Он должен вытаскивать на свет то скандальное и непристойное, что наш мир прячет. Можно ли позволить, чтобы всю эту мерзость тихонько хоронили и предавали забвению.

Театр объединяет три вещи. Есть текст, это – основной предмет. Есть политическая ситуация, ситуация в мире. Есть театральный момент, вечер в зале. Мне кажется, что я, так или иначе, уплотняю или деформирую этот момент с тем, чтобы проложить новый ход через текст и через сегодняшнюю жизненную ситуацию. Через политическую ситуацию.

Я люблю слово «политика» в том смысле, в каком его употребляли древние греки. Тут я самый настоящий грек.

Записала Беатрис Пикон-Валлен 30 июля 1998 года



ЖАК ЛАССАЛЬ

Жак Лассаль (р. 1936) – режиссер, драматург, педагог. В 1967 г. создал в Витри-сюр-Сэн театр-студию. В 1983–1991 гг. руководил Национальным театром в Страсбурге, где поставил «Тартюфа» Мольера, «Добрую мать» К.Гольдони, «Эмилию Галотти» Г.-Э.Лессинга и др. В 1991–1994 гг. – генеральный директор Комеди Франсез (постановки: «Мнимая служанка» П.Мариво, «Влюбленная служанка» К.Гольдони, «Дон Жуан» Мольера и др.). Много ставил современных драматургов; в числе его позднейших режиссерских работ «Мизантроп» Мольера (1998).

ЖАК ЛАССАЛЬ

Идти не по компасу

Образование

Я был злосчастным учеником Парижской консерватории, где по традиции учили исключительно декламации. Актера готовили в согласии с тем или иным амплуа и с тем, кто в данное время (шел пятьдесят восьмой год) в Комеди Франсез занимал это амплуа. Были цари из трагедий, субретки, резонеры, – меня определили в слуги. Приговор не подлежал обжалованию. На третьем курсе я ходил в класс Фернана Леду, который как раз в это время начал преподавать. Он не объявлял никаких особых методов, но он был отзывчив, он был как бы публикой, его способность слушать меня восхищала. Он подвел меня к практике столкновений гипотез, практике уравновешивания противоречий. Это стало одной из констант моей жизни. Работая над ролью, он подсказывал нам перспективу ее развития, а когда она была уже разведана, он увлекал в ином направлении, так что казалось, будто он почти отрицает предполагавшееся накануне. Он вовсе не получал удовольствия, смущая нас, он не предавался затеям «деконструкции»: он повиновался чему-то, что можно бы назвать позывом поэтической интуиции. Я любил Леду. Потребовались годы, чтоб я понял, как я обязан его урокам.

Консерватория, всецело ортодоксальная и конформистская, оставалась тогда вестибюлем Комеди Франсез, залом ожидания при ней. Здесь я нажил антипатию к театру чисто словесному, к бестелесной дикции, к дикции вне партнера и вне пространства, к театру изрекающему. Короче, я в высшей степени благодарен консерватории, я отдаю себе отчет, как мне пошло на пользу мое отталкивание от нее.

Что до сегодняшних актеров, я ужасаюсь тому, как они подходят к тексту, к его смыслу, к его руководящей воле. Профессора консерватории, обучавшие мое поколение, настаивали, чтобы мы вдыхали воздух в согласии с пунктуацией, вникали в собственное дыхание фразы. «Дышать – то есть мыслить», – говорили они. Работали с карандашом, скандировали по разметке. Теперь я подчас чувствую пользу подобных занятий, предлагаю их ученикам консерватории, где теперь в свой черед преподаю. Честность по отношению к тексту всегда останется одной из первых обязанностей актера.

Во Франции нет заведений, где готовили бы режиссеров. Мне никогда не пришлось сожалеть, что такой школы нет. Мое образование было чисто

эмпирическим. Меня сделали режиссером люди, которые что-то спрашивали у меня, ждали от меня какого-то направляющего взгляда. Я отвечал им дружески, но не услужливо, предполагая, что они разделяют со мной понимание текста, ситуаций и что мы хотим выразить нечто общее. Педагогическая традиция консерватории не позволяла вносить в исполнение неоднозначность, многослойность, перекрещивание фантазий, отблески где-то на стороне вычитанного. А мне часто казалось, что требуется именно это. На этот счет критик Жорж Баню говорил мне недавно: «В сущности, Антуан Витез делал театр читателя стихов, каким он, Витез, и являлся. Вы делали театр читателя романов, каким вы и являетесь». Скорей, каким я являлся. Да, это верное замечание. Я в самом деле был читателем, никогда в жизни я столько не читал, как тогда, наверное, для того, чтобы избавиться от ощущения тупика; я также смотрел много фильмов в Синематеке. Потом я день за днем старался записать их, записать способ строить кадр, способ выбирать то, что хочешь выделить.

По ходу этой работы я уяснил себе: текст говорит то, что он должен сказать. Сцена должна говорить иное, по возможности то, что создает напряжение, противоречит тексту. Театр возникает из множества знаков, чье сопоставление дает напряженность.

Скоро я испытал отвращение к театру-зрелищу, к театру высокопарному, к театру церемониальному, к театру, загроможденному остатками литургии и остатками продажных фривольностей. Я полюбил театр как целомудренную возможность бесстыдства, как некое убежище, как область сопротивления, величайшей сродненности – не сопричастности, как ее понимали в шестьдесят восьмом, но изысканного сотрапезничества в час страдания, преодолеваемого радостью от того, что мы идем ему навстречу все вместе.

Я исходил поначалу из неверных посылок. Пробовал создавать театр из того, что не есть театр; пускал в ход только те составляющие, которые зависели от иных форм выражения. Я потратил добрых двадцать лет на то, чтобы принять театр как язык со своими законами, как перестраивание, а не воссоздание реальности, как ежедневный способ зачаровывать всеми средствами оборудованной сцены. Для этого нужно было, чтобы я получил в руки такой замечательный инструмент, как Национальный театр в Страсбурге, встал во главе исключительно знающей группы технологов, начал понимать возможности сцены, открыл возможности машинерии, прочел Сабаттини.

Жизнь схитрила со мною, заставив дать кругаля и вернуться в театр, от которого я после консерватории отрекся. Я пробыл шестнадцать лет в Витри; в шестьдесят четвертом я оказался среди первых студентов Института театральных изучений в Париже III, где к театру подходили не через анализ одного лишь текста, но через анализ представлений. Не сразу оценили, каким переворотом это было во Франции. Я, при своем актерском образовании, совершенно не имел театральной культуры. Моим учителем стал Бернар Дор, в университетские годы он открывал мне ближний ход к театру – ход осмысленный, через множество контекстов, исторических, политических. Он, наверное, полюбил во мне мою актерскую отзывчивость, а я был обворожен его способностью говорить, думать о мире, исходя из театра. В нем не было ни надменности, ни высокомерия, а я так боюсь учителей, спешащих стать гуру, столь же тираничных, сколь и смешных.

Люди же, которым я обязан, были людьми бесконечно знающими и столь же бесконечно скромными, их неустанное любопытство удваивалось благожелательностью, их воля к познанию соседствовала с постоянной работой

ума, сомневающегося в себе. Те, кто потрясали над собою догмами и убеждениями, меня вправду пугали. Я сознаю, как обучал меня Дор: он заставлял задним числом понять то, чему я был уже обучен, от чего надо отучиться, – но он помогал и определиться в жизни, внушал неустанное желание расширять круг связей, что очень трудно в театре, в этом условном мире, где успех опьяняет и где ощущение неудачи разрушительно. Меня хранила, пожалуй, моя крестьянская кровь. Я с поры своего деревенского детства впитал сознание: театр занятие клятое. Я это знал даже и тогда, когда против воли отца решил стать актером.

До встречи с Бернаром Дором я годы тратил, чтобы понять, как быть разом актером и гражданином. То есть как актерское начало, опасно неразлучное с нарциссизмом и эгоистическими отклонениями, одолевать гражданским самосознанием и требовательностью к себе. Я понял место театра в обществе и связанную с тем опасность. Опасно предоставить первенствующую роль идеям, готовым к употреблению, опасно трубить о своей ангажированности. Готовые идеи, готовая ангажированность комфортабельны, а, значит, для искусства весьма опасны. Надо оставаться артистом – то есть оставаться в положении сомнительном, ненадежном. Надо предоставить свободу интуиции, не позволять себе злоупотреблять тем, что выглядит своевременным. Надо вечно мучить себя вопросом: чего ради, почему ты занимаешься театром? Вопрос: как ты занимаешься театром, – становится вопросом подчиненным.

Тут все неустойчиво, все подвешено, – я знаю актеров, которые потеряли равновесие, они погибли. Знаю политиков или аферистов, которые ошибочно сочли себя актерами.

Практика истории и практика вовлеченности в историю – практика ненадежная и упорно продолжаемая. Каждый должен соотнестись с нею. Тут надо быть настороже. Театр с его крайностями вечно соблазняет идти не по компасу, сбивает – где север, где юг.

Если идти только по компасу, ничего значительного на сцене не будет. А если вообще выбросить компас, тем более не будет ничего значительного. Лучше всего – зыбкое равновесие. Его достигаешь на репетициях. Нет ничего лучше репетиционного зала, вот то место, где я чувствую себя счастливым. В вечер премьеры мне бы сбежать куда-нибудь, мне страшно. Постановщик в вечер премьеры вообще ни жив ни мертв, его больше нет, он не существует, он распался, его «усвоили».

Великая режиссура – во всем и нигде. В долгие дни, пока вынашивался спектакль, не было ни одного поворота, ни одного решения, ни одного неподконтрольного действия, которые исходили бы не от режиссера. И вот теперь все буквально тает, растворяется в других. Постановщик на премьере – некто без удостоверения личности. Никто. Жалобный вдовец, сиротка, слоняющийся в кулуарах, пока на сцене кто-то другой, он же всеми позабыт-позаброшен. Хоть плачь. Право, разве способ жизни режиссера не странен? Самоосуществляться в другом – в тексте другого, в теле другого – и в решительный момент стушевываться. Я не берусь оценивать в полной мере все смыслы упорного присутствия Кантора в его постановках, но для меня очевидно его желание быть тут каждый раз и неотступно следить, чтобы «другой» самоосуществлялся, помня о своей зависимости, о принятом насчет нее условии с режиссером. В отличие от Кантора я полагаю, что режиссер должен согласиться на свое исчезновение и покровительствовать свободе, которую находит актер.

Режиссер, автор, актер

Я занимаюсь театром потому, что был поражен видением, был счастливо облучен несколькими представлениями, где великолепно сосредотачивались и соединялись в общей точке автор, актер и тот, кто их сводит вместе, кто создает их союз, кто оркеструет и наполняет смыслом их взаимообмен, – режиссер. Он наново записывает текст, открывая его необходимость и неотложность в нынешних обстоятельствах. Он коренным образом наново актуализирует этот текст, прокладывает обходной путь, которым мы должны пройти, чтобы через этот текст прибыть к нам самим, к нашему поиманию мира, к нашей реальности перед лицом других. Режиссер воспламеняет текст, иначе сказать: он его разрушает и вместе с тем возвращает к жизни.

Авторы, которым мы стольким обязаны, в свой черед немало обязаны нам. Всякий великий текст превышает уровень понимания эпохи, видевшей его рождение. Это делает его классическим. Великий текст взывает к новым прочтениям – в новом «здесь» и в новом «сейчас», когда идет представление; взывает к новым прочтениям и авторизует их. Постановка всего лишь сиюминутный, вызываемый обстоятельствами ответ тексту, уязвимый в своей эфемерности и подкрепляемый своей неотложностью.

Говорят, что режиссеры повинны в геноциде современной драматургии, что актеры лучше, когда они на свободе, когда они самоосуществляются без псов-охранников и без Пигмалионов. Меня удивляет, как можно с таким пылом впутываться в такие пустые споры. Авторы, актеры и мы, все мы призваны к общему делу.

Актеры? Ничто не родит во мне большего увлечения, чем возможность восславить актеров. Я люблю их всецело, я бешусь, когда они подчас так застенчивы, так приниженны в своих представлениях о себе. Я люблю актеров, потому что они, как никто иной, глубоко спускаются на разведку наших бездн, нашего неизведанного. Громадная общественная миссия, акт громадного великодушия, готовность принять на себя риск: актеры помогают нам пойти навстречу тому, чего мы не хотим, не умеем сказать сами о себе. Для них каждая роль – предание себя смерти. Также и новое рождение.

Власть режиссера

Режиссер, мне думается, становится жертвой избытка власти и удачи. Все испортилось, когда он стал уже не душой дела, не объединителем всех в общем артистическом приключении, а чересчур обласканным и потому презираемым партнером важных лиц в политике, в финансовых кругах, в масс-медиа...

Есть люди, которые остаются на своих местах тридцать и сорок лет; но ведь всякий большой театр есть нечто угрожаемое, хрупкое, и удивительно ли, что продолжительность жизни тут бывает не дольше продолжительности жизни собаки. Театр упрочивается, улаживается, политизируется, входит в общую систему, – почти не чувствуя того. Доводилось видеть режиссеров, капризных в своих упражнениях и неограниченно властных, которые мигом покидали поле новаторства и риска, становясь ловкими и тактичными руководителями, из года в год надлежащим образом комбинируя в репертуаре определенные формы и жанры. Режиссер упрочившийся, руководитель театра в дружбе с сильными мира сего, умеющий предвидеть и обходить возможность шквала, обеспечивший себе долговечность, – фигура социально забавная, ин-

тересная своей относительной новизной, но в искусстве бесперспективная. Само собой, эта фигура становится любимым объектом для критиков, из злобненьких, – и, пожалуй, о нем довольно. Вернемся к проблемам режиссуры.

Будущность театра и режиссуры

Я не знаю, каков будет театр двадцать первого века, но, бесспорно, он определится в иных измерениях, чем театр века двадцатого, когда думали прежде всего о том, как театр сочленяется с историей, с ее противоречиями, с ее тоталитарными иллюзиями, с ее диктатурами, с ее поражениями. Куда пойдет театр? Быть может, поближе к священному. Быть может, он вновь обретет звучания высшей духовности, заговорит о примирении человека с исходными началами, займется поисками иных ценностей, кроме спорта и денег. Но искусство актера и искусство драматического поэта еще долгое время будут нуждаться в искусстве режиссуры – в искусстве посредничества и воссоздания, вторичного творчества. Я вспоминаю, диспуты в присутствии Дора о режиссуре как творчестве по своей природе вторичном или как творчестве безусловном. Это школярские диспуты.

Режиссер появляется всякий раз с тем, чтобы оплодотворить писаный текст, чтобы этот текст столкнуть с обществом, которое его принимает, которое его расспрашивает и которому он, текст, в свой черед задает вопросы. На этой функции режиссера никогда не удастся сэкономить, отменив ее. Я не более обеспокоен вопросом, сохранится ли искусство режиссуры, чем вопросом, сохранится ли вообще искусство театра. Сохранится. И я скажу даже, что чудесное разрастание технических средств, служащих информации и репродуцированию, работает на пользу театру. Всегда пребудет территория, досягаемая лишь для театра, и чем более обособленной и замкнутой эта территория окажется, тем острее станет нужда в театре и тем он станет изобретательней. Сегодня театру приходится разбрасываться, он должен развлекать, должен учить, ему даже передают власть вправлять социальные вывихи... Все это, на мой взгляд, только понижает его ставки в игре. Они, его ставки, изначально были выше.

Театр есть искусство самоперестройки, искусство аскезы, искусство постепенного отречения от своего «я» по ходу все более открытого, ширящегося понимания нашего присутствия в мире. Чем больше я знаю, тем меньше я знаю; чем больше я верю, тем больше теряюсь в смущении. Надо неустанно вопрошать и сомневаться. У театра именно такая миссия. В итоге – это искусство прекрасных парадоксов: в Витри-сюр-Сэн зал не часто был полон, а тех, ради кого, как нам казалось, мы трудились, там вообще почти не было, – тогда мы старались вывести их на сцену. Театр – искусство просто и конкретно отвечать на самый невероятный вызов.

Режиссер-писатель

Я уделяю много сил работе «за столом», иногда приглашаю специалистов по той или иной конкретной теме. Огромное счастье слушать их: историков, экономистов, эссеистов... подключаться к миру отдаленных от нас знаний... Режиссеры различны по своим начальным данным, по происхождению: из мастеров пластических искусств, из философов, из людей науки, из ремесленников, из антрепренеров, из актеров, из трибунов. Я, скорее всего, отношусь к категории режиссеров «из авторов-актеров». Автор я, так или иначе, сублимировавшийся, актер – от актерства отрекшийся. Режиссура для меня способ

разбираться в почерке; я вступаю в связь с чужим текстом поначалу почти физически, почти чувственно. Когда я работаю с современным автором, для меня большое удовольствие обсуждать с ним его литературный почерк. Во мне читатель и актер родились одновременно, а, может быть, актер родился от читателя.

Можно ли стать актером? Сомневаюсь. Тут первоначален дар, внутренняя потребность лицедейства. Но остановка за тем, чтобы работать и работать, иначе дар обернется скверностью. Что до педагога (по-моему, режиссер неотделим от педагога), он может помочь актеру принять себя таким, каков ты есть, принять себя, в чем ты не таков, как другие, обрабатывать и использовать эти отличия. Педагог может научить актера понимать, что в построении его ролей будет второстепенным, а что главным. Все это важно, но на этом все и кончается. Актеров не делают. Может быть, в противовес тому режиссеров-то как раз делают.

Режиссер, пожалуй, это сумма-монстр, какая получится, если сложить писателя, который не будет писать, да живописца и скульптора, которые не подойдут к холсту и глине, да композитора, который не займется музыкой, да философа, который отречется от связного рассуждения. К тому же не сказать ли, что режиссер – это актер, который лучше осуществляется в выходе на сцену других, а не в самовыражении. Но, разумеется, все куда проще.

Возвращаясь к моей особе... Что бы я ни делал, захватывая разные театральные территории, о которых я и не помышлял в свои двадцать лет, – все шло от читателя и от актера, как они живут во мне под именем режиссера. Если я подчас выбирал в современной литературной продукции тексты, весьма скромные по своему масштабу и ценности, я выбирал их потому что они давали мне возможность втайне порасспросить мир, в который они вписывались, и потому, что, сверх всего, они были отличными предлогами для игры.

Режиссер и его произведение, или – и его творчество?

Если вдуматься, режиссер должен бы иметь право ставить свою подпись подо всем, но, конечно, было бы ужасно неэлегантно, если бы он так и делал. Он мог бы ставить свою подпись рядом с подписью переводчика текста – к вашему сведению, он дотошно вникал в перевод; он мог бы поставить свою подпись рядом с подписями сценографа, художника по свету, расписаться за звукоряд, за рекламную кампанию перед выпуском. Я говорю ясно: поставить свою подпись рядом. Если бы он все делал один, вышло бы не так хорошо. Сценографы, художники по костюму, композиторы, осветители гарантируют высокий профессиональный уровень каждый в своей области, дают существенный художественный приварок. Просто режиссер – это человек, который всему дает начало, всех заводит, отбирает нужное, сводит воедино, притом так, что избегает плотной пригонки, сразу же вводя все в живое, подвижное, динамичное взаимодействие. Динамику дает острота общего видения, острота охвата. Режиссер – это тот, кто властен ввести в действие энергию каждого, мобилизовать все умения и воспользоваться всей мерой восприимчивости каждого. Даже когда ее игнорируют, даже когда на нее нападают, режиссура остается лучшим путем к исполнению. Режиссер столько может сделать, столькому в театре помочь: рождению актера, появлению новых пьес, новых образов, появлению любящих зрителей.

Что еще надо сказать? Есть этапы пути и есть путь – путешествие. В один прекрасный день режиссер отдает себе отчет: при самом честном отношении к самым замысловатым, непохожим друг на друга текстам, из множества постановок складывается нечто, похожее на собственное произведение. На собственное творчество.

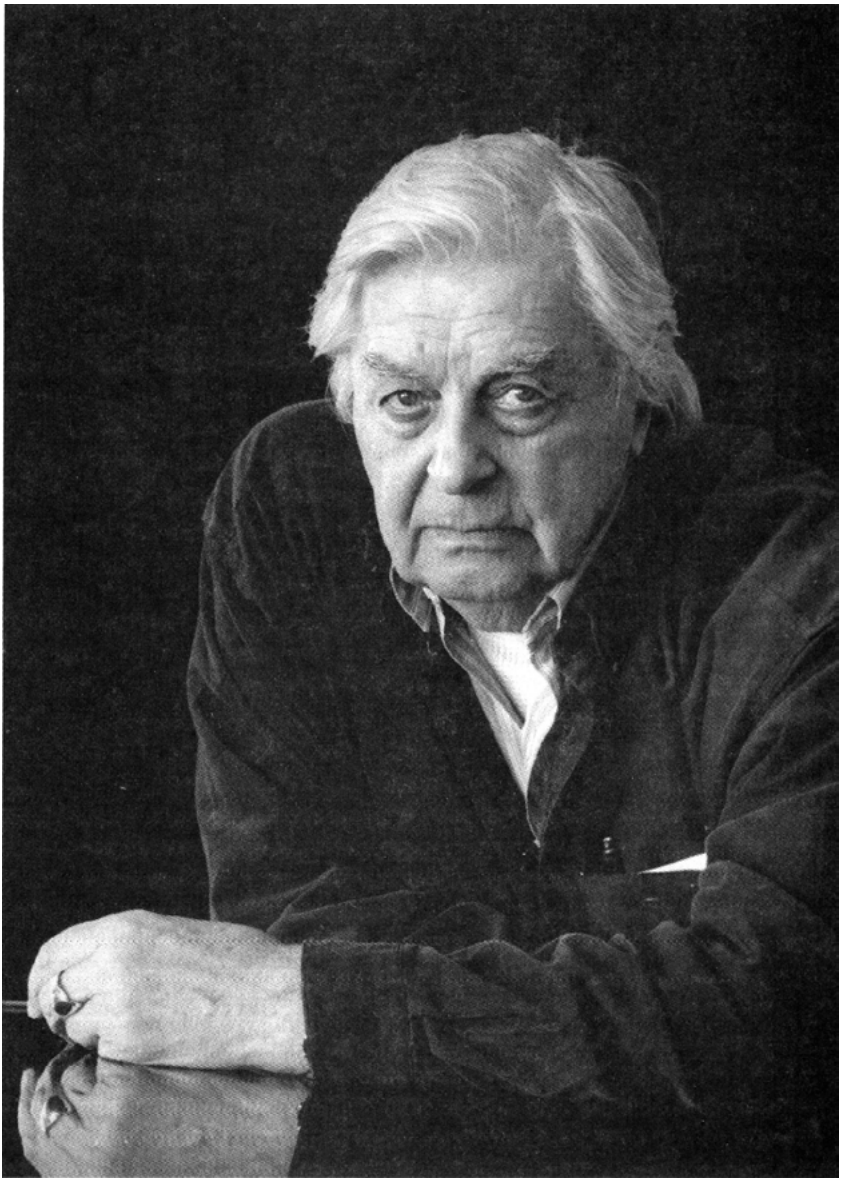
Режиссура как открытие неизвестного

Режиссерский диплом? Представьте себе: я режиссер с дипломом, стало быть, как таковой имею право на труд и уже по определению держусь мысли: я лучше тех, у кого диплома нет.

Можете себе представить такое? В любой другой области, наверное, я хотя бы отчасти признаю преимущества человека с дипломом. Но в искусстве?.. Притом, конечно же, никому из режиссеров не повредило бы знать побольше. Режиссеры мало ездят, мало интересуются другими, – признаюсь, я прихожу в восторг, встречая среди коллег заядлых путешественников, знатоков в смежных областях искусства. Ведь на чем основана профессия? Каждый раз нужен новый угол зрения, всегда надо предлагать новый способ чувствования, новый ход к знанию. Так что режиссеру надо бы быть всегда готовым ответить на шаги (стой, кто идет!), быть настороже.

А так часто бывает иначе. Даже в театры режиссер обычно ходит редко, времени не хватает и скучает он там. То, что делают другие, кажется ему второстепенным в сравнении с тем, что делает он сам. Еще так рассуждают: если посмотреть чужую постановку такой-то пьесы, риск потерять собственный взгляд на нее. Я за свою жизнь смотрел великое множество постановок пьес, которые потом режиссировал, – смотрел, зная, что это не только не помешает мне, а напротив. Сквозь все накопления зрительской памяти, сквозь весь осадок знания виднее то в пьесе, что для меня тайна, неизведанное. Я ставлю не то, что я знаю о пьесе: я ставлю пьесу, чтобы узнать то в ней, чего не знал. Так же и в актере, с которым работаю, я ищу не того, что о нем знаю, но того, что смутно хотел бы открыть в нем. Режиссура – труд, притворяющийся методичным и согласованным, который мы прилагаем к неизвестностям. Твердые установления, бешеные желания, все мыслимые способы их сублимации...

Записала Беатрис Пикон-Валлен 20 июля 1998 года



ЮРИЙ ЛЮБИМОВ

Фото В.Баженова

Юрий Любимов (р. 1917) – актер, режиссер. В 1940 г. окончил Театральное училище им. Щукина. С 1947 г. – в Театре им. Вахтангова (роли: Олег Кошевой – «Молодая гвардия» по А.Фадееву, 1947; Моцарт – «Маленькие трагедии» А.Пушкина, 1959; Виктор «Иркутская история» А.Арбузова, 1959, и др.). В 1963 г. на руководимом им курсе Щукинского училища поставил «Доброго человека из Сезуана» Б.Брехта. После премьеры курс со спектаклем влился в Театр драмы и комедии (впоследствии – Театр на Таганке). С 1964 г. – художественный руководитель театра. Постановки: «Десять дней, которые потрясли мир» по Дж. Риду, «Мать» по М.Горькому, «А зори здесь тихие» по Б.Васильеву, «Гамлет» У.Шекспира, «Деревянные кони» по Ф.Абрамову, «Обмен» и «Дом на набережной» по Ю.Трифонову, «Преступление и наказание» по Ф.Достоевскому, «Мастер и Маргарита» по М.Булгакову, «Борис Годунов» А.Пушкина, «Доктор Живаго» по Б.Пастернаку, «Маленькие трагедии» А.Пушкина, «Марат/Сад» П.Вайса, «Шарашка» А.Солженицына и др. Много работает в оперных и драматических театрах за границей.

ЮРИЙ ЛЮБИМОВ

Артисты – товар скоропортящийся

– Вы очень много работаете в театрах разных стран, имеете возможность сравнивать разные театральные системы, актерские школы и т.д., делать выводы на основе этих сравнений...

Выводы у меня долгие. А в смысле количества прожитых в театре лет и работы в разных странах, думаю, что редко у кого есть такой опыт работы с артистами: американскими, английскими, шведскими, финскими, немецкими, итальянскими и т.д. и т.д. Я работал в очень хороших театрах и с очень хорошими труппами. Должен сказать и часто повторяю, что они гораздо сильнее наших артистов, несомненно профессиональнее.

У нас люди разрушены, они не могут долго работать. Назовите мне русского артиста, который сыграет восемь «Отелло» в неделю, как Лоренс Оливье, сохраняя уровень во всех восьми спектаклях! И голос работает и не хрипит. Лорд, он играет босиком в холодном зале... Вот как они работают. Английский артист может работать десять часов в полную силу за десять дней до премьеры. Мы так не можем. Это, к сожалению, горькая правда: во время репетиции я вижу, как выдыхаются артисты. Как не могут собрать себя по-настоящему, чтобы энергично и концентрированно работать. Я бы начал с пересмотра школ театрального искусства, их программ. Нужно готовить артистов, как раньше в императорских театрах, с шести лет. И там их учили музыке, пению, танцам, и только потом уже, к выпуску, учеников сортировали: в балет, в оперу, в оперетку, а оставшихся – в драму. Но выходил артист, оснащенный основными навыками мастерства.

А у нас дошли до того, что актер на репетиции в момент, когда по ремарке он смеется, может сказать: «Сейчас мне не смешно, я потом...» Я спрашиваю: «Как же партнеру быть, он же реагирует на твой смех, а ты не смеешься?» Актер, абсолютно не дрогнув, осознавая свою полную правоту: «Мне сейчас не смешно». Ну, в таком случае ты просто не владеешь профессией. Тогда не иди

в артисты, иди куда-то в другое место. Актер должен уметь орать, плакать, хохотать, когда требуется по роли. Есть целая система приемов – как хохотать, как работать диафрагмой, чтобы вызвать хохот...

Или в «Современнике» артист спрашивает: «А где дверь? Тут написано дверь, а у вашего художника нет двери!» А зачем тебя, дурака, учили с воображаемыми предметами работать? Шить воображаемой иглой, рыбу ловить воображаемой удочкой? Почему Станиславский учил работать с предметом: со стулом, со шпагой, с плащом, носить одежду как, как менять позы и т.д.? А его свели только к психологическому театру. Значит, вы не можете ничего играть: не можете играть Шекспира, Мольера, commedia dell'arte, античный театр и т.д. Вы не можете играть Гоголя, потому что это гротеск, а гротеск требует определенной формы, определенного мастерства. У нас большинство актеров не умеют читать по знакам препинания: как прочесть тире, как делается восклицание, как ставится вопрос. А если не поставлен вопрос, то и ответить на него нельзя. С ними работаешь, как с малограмотными: учишь по буквам. И в результате они по складам роль читать неделю будут.

На Западе просто: в течение двух недель артист обязан оставить текст, это в контракте написано, и потом он извиняется, говорит: «Извините, мне еще два дня надо». Наш когда-нибудь извинится? Он, оснащенный системой, ответит: «Я в процессе, я не могу это делать, он будет у меня не органично звучать». Как плохие школьники, заговаривают учителя, чтобы урок не отвечать...

– В своих выступлениях последних лет вы часто подчеркиваете, что непрофессионализм – главная беда нашего театра.

Потому что самый непрофессиональный театр из ведущих театров мира, – это русский. Он давно к этому скатывался, потому что в плохих руках система Станиславского – это кошмар. Сейчас все понимают, что это фикция, что не бывает никаких систем в искусстве. Понимают, что это глупость, способ заработать на бедном Константине Сергеевиче: должности, диссертации, деньги. Ну он же сам просил каждые пять лет переучиваться. Эту просьбу забыли. Я думаю, Станиславский просто любил учить, – это совсем другое. Многие великие люди приходили к этому. И чем кончалось. Сервантес во втором томе «Дон Кихота» решил поучать, и том стал скучный. Или Лев Николаевич Толстой. Вы же, небось, пролистываете страницы его поучений, хотите до «художественности» дойти побыстрее... Или Чаплин в «Диктаторе» решил стать учителем – тоже скучно и неубедительно стало...

Ну не даром же гениальный человек Булгаков написал «Театральный роман». Помните, он пишет о Станиславском: да, замечательный артист, но зачем меня учить писать пьесы? Это совершенно не надо, я сам напишу.

Помню, в молодые годы как я смотрел «Плоды просвещения» в постановке Кедрова, и вся Москва рукоплескала, потому что там увидели новую манеру игры, скрупулезную и кружевную работу в раскрытии психологии персонажей. Я два года учился на всесоюзном семинаре Кедрова. Мне было интересно получить из рук первого ученика Станиславского его новую методику. Туда ходили великие артисты со всех театров, но выдержал все два года я один: все разбежались. И до сих пор мне помогает метод физических действий, действенного анализа – как пьесу разобрать.

А сама система мне напоминает историю ВКП(б), которую все сдавали годами, ничего не понимая. Это как самоучитель актерской игры, что ли. Но есть блистательные актеры во всем мире, которые не знают этой системы. Я

мальчишкой видел, как Остужев играл совершенно по-оперному! Какая система Станиславского?! А в зале сидели мхатовские актеры, включая Немировича-Данченко (который, кстати, учил играть тоже абсолютно по-своему, а не по Станиславскому), и неистово аплодировали! Есть метод работы великого мастера, но это совсем другое, чем система в искусстве.

Потом все уже ушло в какие-то легенды: работа дома, создание партитуры роли... Артистов сейчас заставляешь писать хотя бы, где он стоит. Артисты не умеют держать мизансцены, им все равно, где встать: на метр глубже или на метр вперед. А у хорошего режиссера есть композиция, которую он строит, обдумывает, опираясь на какие-то шедевры живописи или исходя из стиля данного спектакля. Помните трагедию с «Гамлетом» Гордона Крэга во МХАТе, еще в какие годы? Все мои симпатии на стороне Крэга, а не Станиславского, не на мхатовской стороне. Они же приняли макет, приняли экспликацию режиссерскую, хлопали ему, когда он показал на марионетках, как все идет, как двигаются ширмы... И потом ему все разрушили, он убежал в тридцатиградусный мороз, раздетый, чтобы не видеть, забыть этот кошмар...

У нас пытаются сделать вид, что все искусство во всем мире, видите ли, оплодотворено Станиславским. Да не так это, конечно. Мало ли блистательных театральных направлений! Что мы все кичимся без конца... Пейте квас и клюквенный морс и успокойтесь.

– Театр на Таганке начался с постановки «Доброго человека из Сезуана». Чем вас привлекла пьеса Брехта?

Пожалуй, тем, что поставить ее в те годы было трудно, почти невозможно. Политический театр, гротеск. Все перемешано: плакат, ирония, черное, белое. Я начал делать этот спектакль с третьим курсом. Я преподавал в Щукинском училище за рубль в час и делал новый театр.

Когда мы показали своего Брехта, говорили: это не студенческий спектакль, это новый театр. «Добрый человек» шел на «Таганке» тридцать лет. Невозможная цифра! Я хочу его возобновить к тридцатипятилетию «Таганки».

– Юрий Петрович, а как вы вообще выбираете пьесу для постановки?

Каждый раз по-разному. Предположим, покойный Николай Робертович Эрдман все уговаривал меня: «Юра, ну почитайте внимательно поэму «Пугачев» Есенина, почему вы не ставите это?» И я отвечал: «Я не знаю, как ставить, Николай Робертович...» Пушкин писал о магическом кристалле. Лучше ведь не скажешь.

Бывает и так, но все-таки театр более конкретное дело. Александр Сергеевич один такой великий господин у нас на Руси, да еще он единоличник: у него же бумага и перо. А мне нужны все компоненты, поэтому, когда я говорил, что не знаю, как «Пугачева» делать, я именно не понимал, как мне обращаться с артистами. Как все есенинские ремарки, которые пригодны, скорее, для кино, сделать в театре? А потом я представил себе этот наклон сцены, как все катится к плахе... Стал разрабатывать, мне понадобился контрапункт, и я попросил Николая Робертовича написать интермедии. Потому что я понимал, что артисты не выдержат этого накала силы и стихотворный ритм пьесы.

Наши артисты плохо справляются со стихотворныым текстом, они не приучены читать стихи. В репетициях стихотворных пьес не проходят все эти «я постепенно выучу»... Стихотворную пьесу вообще нельзя репетировать,

не выучив текста. И не только буквы текста, надо еще выучить знаки препинания.

Я сам через это прошел. Я, молодым, играл Моцарта в Вахтанговском театре. И тогда мне самому пришлось изобретать велосипед. Если бы мне тогда кто-то подсказал: ты выучи знаки препинания, тебе будет легче. Но чтобы выучить, я должен был научиться «делать» знаки препинания. Научиться, как обозначить интонацией восклицание, вопрос, тире, отточие, двоеточие, чтобы тянулась мысль, а стих был свободен и широк... Так что все огрехи обучения я сперва почувствовал на своей шкуре.

– Вы приходите к актерам уже со сложившимся распределением ролей?

Как же может быть иначе... Я очень долго распределяю роли, а потом говорю о них актерам. У меня был случай: в спектакле «Обмен» я снял с ролей Филатова и Демидову, главных артистов. Они плохо репетировали, и они оба были сняты с ролей. Играли совершенно другие исполнители.

– Но когда вы назначаете актеров, у вас всегда есть дублирующий состав?

Вообще я к этому стремлюсь, потому что на актеров конкуренция отрезвляюще действует. Единственное условие, чтобы два состава были равноценными, чтобы каждый чувствовал, что, в общем-то, без него спокойно обойдутся... Работать можно, только если обуздать актера, привести его в норму, потому что у них часты мозговые завихрения от своей гениальности, очень они большого мнения о себе, как правило. Исключения бывают весьма редко.

– У вас легко идут репетиции?

Я, к сожалению, не принадлежу к людям, как покойный Анатолий Эфрос, для которых «репетиция – любовь моя». Удачные репетиции – очень редки. Нужно сколачивать спектакль. А это трудно: добиться ансамблевой игры, достичь гармонии всех элементов. Трудно передать автора, а они у меня все – лучшие. Мощный репертуар, без легковесных пустячков: Пушкин, Шекспир, Булгаков, Брехт, Пастернак, Чехов, Еврипид, Моцарт, Бетховен, Вагнер, Мусоргский, Чайковский, Шнитке.

А вообще, на репетициях требуется много терпения. Если режиссер не будет иметь адского терпения, то он ничего не сделает. Режиссер должен создать атмосферу, в которой люди бы раскрывались. В любом театре и в любой стране. Надо иметь кучу отмычек, как у взломщика экстра-класса. В самой профессии режиссера есть элемент авантюризма и шарлатанства. Хороший режиссер должен быть очень опытным шарлатаном и очень опытным авантюристом. Так, чтобы поймать было нельзя!

Бывает, что хорошая атмосфера на репетиции дает замечательный художественный результат. Но иногда бывает и обратное: работа идет напряженно, в ругани, в склоках, в диктате режиссера – и выходит хорошая работа. А бывает, что после репетиций в прекрасной атмосфере все смотрят и не понимают, чему так в процессе радовались. У Константина Сергеевича Станиславского «Тартюф» репетировался три года, а сыграли пять спектаклей. Я поставил свой «Тартюф» в полтора месяца, а идет он же тридцать лет. Играют хуже, лучше, а публика идет. Форма, работает форма. А бывает, форма не работает: все разрываются – артисты, артистки особенно, – плачут, сморкаются, но публика не идет, скучно ей.

– Как вы относитесь к застольному периоду репетиций?

У меня он максимально короткий. Я насмотрелся на длительные застольные периоды в академических театрах, которые кроме раздражения ничего не вызывают. Ненавижу, когда актеры начинают словоблудием заниматься: что хотел Федор Михайлович, да что он задумывал... Я говорю: что он хотел, он написал, а вам надо воплощать... А когда они начинают объяснять, как они «пойдут от себя», я цитирую Немировича-Данченко: «Надо идти от себя, но как можно дальше».

Надо создавать характеры, а в характере еще необходимо уметь действовать на сцене, а не только чувствовать. Чувства – это Синяя птица, улетит, не поймаешь, а мастерство – оно при тебе, оно тебя защищает. Как мышцы защищают вас в жизни от распада. А мышца, она либо есть, либо ее нет. Так и артисты, если нет тренинга у него – голосового, дикционного, телесного, – это дилетантство. И никакое чувство не дойдет до зрителя, если нет умения держать форму. Иначе его эмоциональность вызовет даже раздражение у зрителей: чего он все время сморкается!? Его, видите ли, чувства захлестнули, а мне-то какое дело? Я, во-первых, не понимаю, что он говорит, а потом его слезы – я не понимаю совершенно. Это напрочь лишает текст мысли, он становится непонятным, он покрыт только голой эмоциональностью, смысл уходит, и это беда просто...

Талант, он от Бога, а вот ремесло находится в руках данного индивида. И ремесло у нас это поставлено крайне плохо (не просто плохо, а крайне плохо). У нас мало хороших педагогов по пластике, по голосу, по дикции, по развитию диапазона голосового...

– Русский театр в этом веке считался одним из сильнейших по актерскому составу... То, что на моей памяти: Смоктуновский, Евстигнеев, Борисов, Высоцкий... Перечислять можно долго. Когда вас спросили, не хотите ли возобновить «Гамлета», вы ответили: если найдется артист такой же мощи, как Высоцкий...

Артисты – товар скоропортящийся, а они часто этого не понимают. Они собираются в тройки, в пятерки, создают театры... Какой это театр? Это так, собрались, что-то срепетировали и поехали деньги добывать. Но раньше это так и называли: «халтура». А теперь называют нагло «театром». Когда я организовывал театр, в троллейбусах висели объявления: шесть месяцев учиться, зарплата от двухсот пятидесяти до трехсот рублей. А артист первой категории получал сто двадцать. Ехал он в троллейбусе и думал: я четыре года учился и получаю сто двадцать, а тут всего шесть месяцев и триста. Не податься ли мне водить троллейбус? Вот многие сейчас и подались «водить троллейбус».

Чем славилось русское искусство, поэзия, литература? Тем, что они ставили проблемы. Больной Чехов ездил через всю Россию на Сахалин к каторжанам... А мы что: вырвать свой кусок у корыта и убежать, как собака, в сторону. Кто кому поможет сейчас? Вот «Таганку» растерзали, хоть кто-то помог? Все сделали вид, что не заметили. Во всех западных газетах, на радиостанциях об этом были сообщения. У нас все промолчали, как будто так и надо. Я же больше тридцати лет сюда хожу. Это мой рабочий кабинет. Когда разоряют дом, тогда, конечно, горько. Я хотел не возвращаться. А потом мне стало обидно... Когда они тут все эти безобразия затевали, я им так и сказал: ну ладно, все с вами ясно, но поберегите хотя бы легенду, хоть ее-то пожалейте.

Или МХАТ разделился, как теперь острят, «на... мужской и женский».

Это о МХАТе-то!

– К сожалению, МХАТ и «Таганка» сейчас не в лучшей форме.

А кто в лучшей? Вахтанговцы, что ли? Малый? Ленком? «Сатирикон»?

– Вы часто ходите в другие театры?

Редко. Только когда узнаю, что есть что-то действительно стоящее. Смотрю Пину Бауш... и понимаю, какая за этим работа! Какой тренинг за каждым жестом. Это же чудовищно трудно делать: прыгать, рисковать, какие движения, какая пластика, как это отработано все! Вот я смотрю Тадаши Сузуки... не зная языка, я понимаю, зачем это сделано, понимаю его режиссерскую сверхзадачу. На подмостках видно, как он работает: со светом, с пространством, с музыкой, какие у него тренированные артисты, как они умеют концентрироваться, как они умеют держать напряжение непрерывное, которое необходимо для таких вещей, в течение часа пятнадцати минут. Наши артисты сдохнут через двадцать минут или будут просто орать и выливать свои эмоции.

А ведь бывает, придешь на спектакль и непонятно, зачем это поставлено. Какое-нибудь замечательное шоу из Чехова. Купаются в бассейне, плавают, играют на трубе, официанты обслуживают, французское вино... Сыграть спектакль стоит не меньше двадцати тысяч долларов. В голодной стране, где на рельсы ложатся шахтеры, – уместно ли это делать?

– Театр бывает дорогим, бывает и аскетичным...

Я больше люблю театр бедный. Надо выдумывать, а не тратить бешеные деньги. Деньги тут как бы заменяют фантазию. Дешевле чего-то достичь более простыми средствами. Когда начинался Театр на Таганке, на сцене не было ни трюма, ни карманов, ни колосников. Их и сейчас нет. Трюм мы только вырыли. Тогда я начал экспериментировать со светом. Это сейчас появилось столько интересных приборов, дистанционное управление, компьютеры. А мы все делали примитивно. Придумал себе занавес световой, потом поставил боковой, контрсвет нижний и так далее. У меня не было другого выхода, как помочь изменять пространство светом, и поэтому театр стал очень сильно заниматься световой партитурой. Даже японцы просили разрешения скопировать.

– Если я не ошибаюсь, занавес, кроме легендарного занавеса в «Гамлете», использовался еще в спектакле по Гоголю и в «Мастере и Маргарите»?

В «Шинели» из занавеса, сделанного из серого солдатского сукна, вырезали шинель Акакию Акакиевичу, оставалась дырка. Акакий уходил, и возникал спектакль... А «Мастер и Маргарита» – особый случай. В этом спектакле нет художника. Я хотел подарить Булгакову в день его рождения все свои любимые вещи-метафоры: занавес от «Гамлета», раму от «Тартюфа», кубики от Маяковского, маятник от «Часа пик» и так далее. Спросил разрешения у художников. Да мне управление культуры и денег ни на что другое не давало.

– Это уже легенда театра: гонения властей на «Таганку», битвы вокруг сдачи каждого спектакля. Бывало ли вам страшно?

Я, видите ли, видел войну. Поэтому они на меня мало действовали, «ужимки» режима. Хотя в мирное время и в военное – храбрость разная. Бывало, что храбрецы вдруг робели, стушевывались перед глупым начальством. Но хуже, что от этого начальственного прессинга иногда появлялось какое-то опустошение и иногда хотелось все бросить и уйти в швейцары.

– Начав работать в западном театре, вы столкнулись с абсолютно иной организацией театральной жизни: контрактные отношения с актерами, постановщиком, строго оговоренный период постановки и т.д.

Там на постановку семь недель, в лучшем случае восемь. Причем удивляются, когда я говорил: дайте восемь. Они смотрят на меня сразу ошарашенно: зачем? деньги те же, а он просит больше работы?! И у них возникают подозрения: значит, не такой хороший мастер. Я объясняю: видите ли, у меня такой замысел, что мне трудно даже в восемь... Иных я уговорю на два месяца, это максимум. Если попросить больше, вообще сочтут, что я работать не умею.

За два месяца нужно уметь сделать самый сложный спектакль. Со мной заключают контракт, что в течение трех недель я могу менять состав исполнителей, а через три недели я уже не имею права, потому что иначе я поставлю в затруднительное положение тех, кто со мной работает.

Разница между нашими и западными актерами очень простая. Вот был во МХАТе симпозиум по «Славянскому базару», и выступавшие наши актеры – хорошие актеры: Юрский, Табаков – все были за что-то обижены на режиссеров. А иностранцы их не понимали: позвольте, у нас другая профессия, у режиссеров – одна, у нас – другая, если вам не нравится режиссер, уйдите, не работайте с этим человеком... Нет, они хотят себе подчинить режиссера и сделать по-своему.

Это вот и есть та вседозволенность и та путаница, которая происходит прежде всего в умах наших артистов. Они не понимают, что они исполнители, а даже прекрасный исполнитель должен творить на своем ограниченном участке, в русле, которое ему дает режиссер. Я бы перевел весь театр на контрактные условия!

Об этом мечтают и в Большом театре, и Олег Ефремов во МХАТе. Любой режиссер мечтает. Театр, чтобы выжить, должен перейти на контрактную систему. Это подтянет артистов, подтянет школы. Появится конкурс и будет выбор, с кем работать. Чтобы студент уже в театральном училище мог выбирать мастера: с этим мастером буду работать, с этим – нет.

Вспомним историю: в старом Художественном театре был специальный ящик. Артист входит, смотрит, и там порой находит записочку: «В ваших услугах Московский Художественный театр не нуждается». Так-с.

А то мне на «Славянском базаре» крикнули из зала: «Вы не любите актеров!» А что ж я столько лет вкладываю все свои силы, чтобы они лучше играли?

– Существует легенда, что вы смотрите свои спектакли от начала и до конца с фонариком в руке...

Это действительно легенды. Смотреть все спектакли с начала до конца – рехнуться можно. Но иногда смотрю и, правда, стою с фонариком. В нем разные цвета. Зеленый фильтр – хорошо. Красный – противно смотреть. Белый свет: ритм поднять. Мизансцену сбили, или дикция плохая – ухо себе высвечиваю. Фонарик актеров опускает на землю, заставляет заняться делом, ощутить, что они находятся в пространстве сцены, рядом с партнерами, а не витать в идиотских чувствах, которые все затопляют. Потом, я всегда любил быстрый театр. Не хочу признаваться в любви к клиповой эстетике, но она ведь тоже не просто так завоевала мир. Темп – вот сейчас основа. Сейчас нельзя делать длинные или, во всяком случае, растянутые спектакли. Монтажная, кинематографическая смена сцен. Без разгона, сразу: ап! – и пошли.

Фонарик мой вроде дирижерской палочки. Актеры его раньше воровали, прятали. Говорили, что фонарик им мешает. Я им объяснял: вас это раздражает, но играть вы начинаете лучше. Проверено долгими годами.

– Юрий Петрович, в одном из интервью вам сказали, что вы – эпоха в русском театре, и вы отшутились: «Перестаньте, а то сейчас пушу скупую мужскую слезу»... Если серьезно, вы не хотите передать свой большой опыт, написав книгу, как Станиславский, к примеру?

Ну, видите ли, желаний-то у меня много, а время поджимает. Бедный Всеволод Эмильевич Мейерхольд все собирался сделать краткий «Самоучитель» по режиссуре и бросил это занятие. А я очень ценю его гений, образованность, музыкальную и искусствоведческую компетентность, огромный опыт (ведь Театральный-то Октябрь он подготовил еще в провинции до революции). А есть у меня сейчас желание: создать экспериментальные мастерские, в которые бы могли приходить молодые артисты, режиссеры, художники, драматурги, и их направлять в одно русло, чтобы мы могли потом выработать какие-то методы, приемы, тренинги, голосовые, пластические, музыкальные – для синтетического, всеобъемлющего развития театрального искусства. Мне нравится само слово «мастерские», ибо, по сути, мы кто – артельщики, мастеровые, которым надо работать всю жизнь, чтобы не потерять форму, и, если нашел свои приемы, передать секреты многолетнего опыта.

Беседовала Ольга Егошина 30 мая 1998 года

КРИСТОФ МАРТАЛЕР

Фото Давида Бальтцера

Кристоф Марталер (р. 1951) – музыкант, режиссер. Параллельно с профессиональными занятиями музыкой учился в Театральной школе Лекока в Париже. В 80-х гг. сочинял музыку для драматических спектаклей в театрах Вены, Дюссельдорфа, Цюриха, Мюнхена и т.д. В 1988 г. с базельскими актерами устраивает на городском вокзале представление «Место прибытия». Работает как в драматических, так и оперных театрах Гамбурга, Берлина, Франкфурта, Зальцбурга и др. Постановки: «Фауст» – фрагменты Ф.Пессоа (1992, Малая сцена Театра Базеля), «Убей европейца...» (1993, «Фольксбюне», Берлин), «Час ноль, или Искусство сервировки» (1995, Драматический театр Гамбурга), «Три сестры» А Чехова (1997, «Фольксбюне», Берлин) и др. В 90-е гг. ставит оперы во Франкфурте: «Пелеас и Мелисанда» К.Дебюсси, «Луиза Миллер» Дж. Верди, «Фиделио» Л.Бетховена и др.

КРИСТОФ МАРТАЛЕР

Я достаю театр из своей биографии

– О вашем способе репетировать ходят легенды. Утверждают, что вы не готовитесь к репетициям, якобы целыми днями просиживаете с актерами в театральном буфете или близлежащих кабачках, иногда поете песни, а в итоге получаются большие и тщательно выстроенные спектакли.

Так говорят? Ха-ха! Это, конечно, преувеличение. Но после репетиции мы иногда идем вместе пообедать. Это решает многие проблемы, которые возникают во время работы. Артисты вместе работают два месяца над спектаклем, потом несколько месяцев его играют. Должно образовываться их единство, особая атмосфера. Действительно, я не сразу начинаю с репетиций. Если работаешь с незнакомыми людьми, сначала нужно как следует познакомиться, побыть вместе, сходить пообедать, просто посидеть поболтать. Это подчас важнее для спектакля, чем серьезная репетиция в зале.

– Поэтому вы возите за собой своих актеров из театра в театр, из города в город и даже из страны в страну?

Работать всю жизнь с одними и теми же людьми скучно. Я люблю соединять на сцене тех, кого давно и хорошо знаю, с абсолютно новыми для меня актерами.

– В ваших «Трех сестрах» нет привычной русскому восприятию бытовой логики поступков и событий. Каким было ваше первое ощущение от пьесы, когда вы ее прочитали?

Это как воспоминание о том, чего не было на самом деле, но что ты вспоминаешь так отчетливо и ясно, как будто это происходило с тобой на самом деле.

– Как вы вообще пришли к идее поставить пьесу Чехова? Русских авторов вы ведь раньше не ставили.

Ответ может быть очень простым. Чехов – великий драматург, и мне всегда хотелось его поставить. То, что это будут именно «Три сестры», было предложением театра «Фольксбюне». Я согласился, потому что видел много немецкоязычных постановок Чехова и всегда удивлялся той старомодной

патетике и сентиментальности, с которой по-прежнему играются его пьесы. Когда я читаю тексты Чехова, я не нахожу в них этих черт. У него очень простой человеческий язык, взятый из повседневности, я мог бы даже сказать, с улицы. Это не сконструированная, не искусственная речь, но благодаря необыкновенному мастерству Чехова она становится искусством.

– Вы будете играть в Москве на сцене Художественного театра, который первым сыграл эту пьесу...

Правда? Я не знал. Это, наверное, очень почетно.

– Кроме того, на этой же исторической сцене играли чеховские спектакли Петера Штайна, которые в России многими считаются образцовыми. Как вы, работая над Чеховым, выстраивали свои отношения с традицией?

Я не настолько хорошо знаком с традицией Художественного театра, чтобы вступать с ней в сознательный, аргументированный спор. Что же касается немецкой сцены, тут одна дурная традиция налицо: привносить в чеховские постановки приметы русского фольклора. Причем, уверен, не имеющего никакого отношения к настоящей России. «Три сестры» Штайна были превосходным, совершенным спектаклем. Но меня отчуждало от него то, что он был так детально ориентирован на Станиславского. Тем более что, насколько я знаю, Чехов не был доволен режиссурой Станиславского. В моем спектакле есть внутренние сломы, противоречивые ходы, но я и не стремился к магическому совершенству иллюзии, как Штайн. Я пытался читать пьесу непредвзято. Что получилось, судить не мне.

– Тем не менее у вас в спектакле достаточно решительных отступлений от Чехова. Переставлены или вычеркнуты куски текста, возраст некоторых исполнителей заметно отличается от возраста героев, нет военных. Наконец, нет знаменитых последних реплик сестер про «если бы знать» и «надо жить».

О военных я много думал. Но никак не мог их себе представить на сцене. По-моему это не самое важное в пьесе. Что касается финала, то когда мы к нему подошли, я вдруг понял, что весь спектакль мы почти четыре часа играем именно о том, о чем сказано в последних словах. И подумал: зачем же повторяться?

– Чувствовали ли вы сопротивление текста?

Пьеса сама по себе так прекрасна! Нужно было создать что-то, что противостоит тексту, чтобы выстроить внутреннюю интригу. Вообще, я думаю, что режиссер, чтобы как следует понять пьесу «Три сестры», должен поставить ее раза три, не меньше

– Если бы вы делали «Три сестры» не в Берлине, а в Гамбурге, где вы тоже много работаете, он был бы другим?

Да. Я работаю не только в стенах того или другого театра, но в определенном городе. То, чем живут улицы за стенами театрального здания, для меня очень важно. Все, что происходит на сцене, приносится из реальности. Перед каждой постановкой мы вместе с художницей Анной Фиброк, моим постоянным соавтором, обычно отправляемся в путешествие, чтобы изучить то пространство, в котором могли бы обитать наши персонажи. У всех павильонов, которые строит на сцене Анна, есть реальные, так сказать, прототипы. Мы

наблюдаем и впитываем окружающий мир. Везде, где мы бываем, попадается что-то, что можно потом использовать для будущих проектов.

– Значит, перед чеховской постановкой вы были в России?

Приступая к «Трем сестрам», мы сознательно не поехали в Россию. Нам не хотелось ничего типичного, специфически российского. Это всегда выглядит очень дешево и неестественно.

– Где же вы нашли среду обитания для «Трех сестер»?

Мы были на польско-немецкой границе, в некоем промежуточном, как будто выпавшем из современной истории пространстве. Непосредственно около этой границы, но уже на территории современной Польши, мы набрели на одно поместье. Там некогда жила одна дворянская семья. Потом они вынуждены были уехать, дом пришел в запустение, полуразрушился. Но сейчас они и их дети вернулись, хотят перестроить, восстановить дом и опять наполнить его жизнью. Нам это пространство показалось очень подходящим для атмосферы «Трех сестер», как мы ее чувствуем. То, что вы видите на сцене, очень похоже на сегодняшний интерьер этого дома. Анна Фиброк даже просит не показывать фотографии той усадьбы – настолько похоже.

– В спектакле «Убей европейца...», принесшем вам европейскую славу, речь шла о восточных немцах, которые из-за резких социальных перемен оказались на обочине жизни. Мне показалось, что в том спектакле и в «Трех сестрах» действуют люди одной и той же судьбы?

В том спектакле мы показали людей, которые все потеряли. Оказались не нужны истории. Этой ситуацией судьба героев Чехова не исчерпывается. Но ощущение изоляции от жизни похоже.

– То есть персонажи «Трех сестер» для вас – современные восточные немцы?

В частности, да. Но не только они. В Швейцарии можно часто увидеть, как люди сидят в кабачках в одиночестве и часами просто смотрят перед собой в одну точку. Ничего не делают, ни с кем не разговаривают, почти не двигаются. Миллионы людей сегодня чувствуют себя в полной оторванности от мира, от времени, хотя живут в центре Европы. Люди просто выпадают из реальности. Они ждут. Чего ждут, сами не знают... Я просто беру эту ситуацию и переношу ее на сцену.

– Вы ставите спектакль о людях, попавших в определенную историко-политическую ситуацию. Считаете ли вы себя политически ангажированным режиссером?

Ни в коей мере. Нет. Наш театр появляется из наблюдений за жизнью и из интуитивного анализа взаимосвязей. Когда помещаешь конкретные фигуры в конкретную ситуацию в конкретном месте, – имею в виду театр, – это может показаться политикой. Я в шестьдесят восьмом году, мне тогда было лет восемнадцать, оказался в Париже, в разгар студенческой революции. Конечно, такие впечатления накладывают отпечаток на сознание. Но актуальная, современная политика для меня не является театральным материалом. Я достаю театр из своей биографии, из своих прошлых жизненных впечатлений.

– У вас есть собственный метод наблюдения жизни?

Трудно сформулировать... Я люблю в новых для себя городах ходить на вокзалы и смотреть, как там ведут себя люди...

– Поэтому вы начинали свою карьеру с театральных проектов, которые игрались на вокзале в Базеле?

Да, и на вокзале, и на фабриках, и в полуснесенных домах. Эти замечательные места меня всегда очень привлекали.

– Вернемся к «Трем сестрам». Вопрос может показаться вам странным, но это традиционный русский вопрос: вы хотели вызвать в зрителях сострадание к персонажам?

Нет. Разве что понимание, может быть, некоторое соучастие, но никак не сострадание, не жалость.

– Ваши «Три сестры» весьма далеки от буквального воспроизведения реальности.

Я не люблю имитацию, симуляцию жизни на сцене. И подражание природе. Потому что я очень люблю природу и жизнь.

– В спектакле много звучит Шопен. Но странно, медленно, на пианино, которое кажется нарочно расстроенным.

Однажды в Лиссабоне меня поселили в очень дорогую красивую гостиницу. Довольно обветшавшую и запущенную, хотя было видно, что когда-то там была настоящая роскошь. И вот когда я только зашел в нее, я услышал, как кто-то очень медленно играет на пианино Шопена. Играет очень фальшиво, да и пианино страшно расстроенное. Я пошел на этот звук. Это была странная бледная женщина, которой на вид можно было дать и тридцать пять лет, и семьдесят. Она играла ни для кого, даже не для себя. Я достал диктофон, записал эту музыку и потом иногда ее слушал. Но уже тогда, сразу, я почему-то подумал именно о чеховских «Трех сестрах», и потом, во время работы над пьесой, часто вспоминал то странное лиссабонское впечатление.

– Ваши спектакли многим кажутся чересчур длинными. При этом внешнего действия очень мало. Иногда кажется, что вы проводите глобальный эксперимент по «растяжению времени» в театре, испытываете его на разрыв.

Все наоборот! В театре обычно не растягивают, а спрессовывают, уплотняют время. За два часа на сцене иногда проходит вся жизнь. Я не растягиваю время. Я просто возражаю тем, кто пытается его насильно ускорить, запихать в тесные рамки театрального вечера. У нас в жизни слишком мало времени, чтобы позволить себе торопиться. Но я понимаю, что зрителям иногда нелегко. Не у всех такое же ощущение времени, как у меня...

– Можете ли как-то сформулировать это ощущение?

Я по образованию музыкант. И строение музыки – звук к звуку, тон к тону – я переношу в свою театральную работу. Я обхожусь со сценическим временем, как с музыкальным ритмом. Оно рождается внутри меня. И я пытаюсь настроить на него остальных, всех, кто работает над спектаклем.

– То есть профессия режиссера для вас что-то вроде соединения профессий композитора и дирижера?

Естественно, что способ мышления у меня музыкальный. Если на сцене находятся два и больше персонажей, я воспринимаю это как полифонию. Часто в театре актеры, особенно если они любимы публикой, выходят на сцену, просто чтобы сказать свои слова. Их совершенно не волнует то, что происходит вокруг них. Лично для меня это невозможно. Даже если кто-то прекрас-

но читает монолог. я хочу, чтобы зритель, не теряя нити этого монолога, мог воспринимать что-то еще – и зрением, и на слух. В музыке такая структура сама собой разумеется: есть главная тема, и есть ее вариации. В оркестре есть отдельные инструменты, но главным является все-таки совместное звучание. Такой подход я и хочу перенести в театр. Чтобы этого достичь, нужно определить правила построения той музыкальной формы, к которой ты стремишься. Но в театре еще не обойтись и без картинки, без места действия. Декорации, которые делает для меня Анна Фиброк, всегда позволяют на сцене одновременно происходить как бы нескольким действиям.

– С чем будет точнее сравнить процесс сочинения спектакля: с разработкой партитуры или с джем-сэшн?

С джем-сэшн, из чего рождается партитура. В конце работы наступает этап детальной отделки, то есть того, чего многие джазовые музыканты не признают.

– Приходилось слышать мнение, что ваши спектакли свидетельствуют о полной исчерпанности к концу века театра как вида искусства. Вы не чувствуете себя могильщиком?

Раз мы, люди, находимся в межвременье, то и институт театра находится в этом межвременье. Если бы все шли по такому пути, как я, можно было бы сказать, что театр кончился. Но, к счастью, другие работают по-другому. Множественность подходов ко всему, что есть в жизни, и есть главное содержание нашего времени. Причем ни один из путей не приводит к совершенству. Вот Штайн сделал спектакли, к которым ничего не прибавишь и от которых ничего не убавишь. И что? Поиск прекращен, это тупик.

– Думаете ли вы о публике?

Театр, конечно, должен немножко обслуживать публику, от этого никуда не денешься. Высокомерная элитарность в театре невозможна. Но думать об успехе нельзя, пусть об этом думают на телевидении. Театр – искусство требовательное по отношению к зрителю. Я думаю о публике, но не во время репетиций. Публика ведь тоже не думает обо мне, когда я репетирую.

– Есть ли что-то, чего вы не терпите в театре?

Цинизм. Еще не люблю, когда унижают тех, про кого играют. Это очень часто случается в театре, но я этого не терплю. Еще не терплю, когда актеры входят на сцену через бутафорские двери и пытаются убедить публику, что их персонажи пришли прямо с улицы.

Беседовал Роман Должанский 30 января 1998 года

КЕТИ МИТЧЕЛЛ

Кети Митчелл (р. 1964) – режиссер. В 1986 г. закончила Оксфордский университет. В 1989–1998 гг. работала в Королевском Шекспировском театре. В 1995–1998 гг. – возглавляла Экспериментальную студию при Королевском Шекспировском театре в Стратфорде. Постановки: «Звезды на утреннем небе» А.Галина (1989), «Женщина, убитая добротой» Т.Хейвуда (1991), «Гадибук» С.Ан-ского (1992), «Привидения» Г.Ибсена (1993), «Генрих VI, часть 3-я» У.Шекспира (1994), «Пасха» А.Стриндберга (1995), «Финикиянки» Еврипида (1995), цикл средневековых мистерий (1997), «Дядя Ваня» А.Чехова (1998) и др. Постановки в других театрах: «Васса Железнова. 2-й вариант» (театр «Гейт», Лондон, 1990) и «Последние» М.Горького (театр «Аббатство», 1993) и др.

КЕТИ МИТЧЕЛЛ

Пьеса выбирает режиссера

– Как ты выбираешь пьесу?

Я думаю что не режиссер выбирает пьесу, а пьеса выбирает режиссера. Как любой режиссер, я постоянно читаю пьесы, как классические, так и современные, и жду, пока меня выберут.

Выбор происходит тогда, когда личные, творческие потребности соединяются с социальными и политическими потребностями. Например, я давно хотела поставить «Финикиянок» Еврипида. Но только поворот в ходе Боснийской войны – кровавая бойня в Сребренице, где погибло более шести тысяч боснийских беженцев, – подтолкнул меня к постановке пьесы о братоубийственной войне. (Именно Сребреница и доказала полное бездействие и цинизм ООН и Запада.)

Но чтобы спектакль вышел, обязательно должна быть внутренняя творческая потребность в постановке, связанная с искусством, а не с политикой. Иначе выйдет пустой звук.

– Но вот ты тем не менее ставишь спектакль «Пасха» по Стриндбергу – историю одной семьи, спектакль вовсе не политический, интимный, пропитанный темами, от политики далекими.

Наверное, мои спектакли можно разделить на две категории: спектакли эпические, откровенно отзывающиеся на политические события, и спектакли, связанные с историей семьи, где семья – микрокосмос. «Пасха» относится ко второй категории.

Я лет восемь жила с этой пьесой. Я думаю, что все это время я не до конца понимала, о чем, собственно, пьеса. И только через восемь лет я начала понимать, что пьеса об искуплении. Это было первый раз, когда я не пропускала семью через ад и не испытывала нигилистических чувств в конце. Это был спектакль-искупление.

– Когда ты приходишь на первую репетицию, – ты уже знаешь, про что ты собираешься ставить спектакль?

Смысл пьесы часто меняется по ходу работы. Когда я начинала репетировать «Дядю Ваню», я была уверена, что это пьеса политическая, написанная

человеком, мучительно пытающимся изменить общество, – иначе как объяснить такой страшный, безысходный четвертый акт?

Ведь в третьем акте уже, кажется, содержится разрешение конфликта, и если идти по линии событий, здесь можно было бы пьесу закончить. Но зачем-то автору понадобился последний акт, с этим мучительно повторяющимся: «уехали, уехали, уехали, уехали...» Чехов их практически заживо хоронит в последнем акте. Как объяснить все это, если не желанием разбудить и изменить людей в зале.

– То, что ты говоришь, безусловно, интересно. Но как это соотносится с сегодняшним английским залом?

Соотносится напрямую. Главный же вопрос в пьесе: как жить, если в мире нет Бога? В чем тогда смысл? Ведь в пьесе верит одна Соня. Так вот, как и зачем жить в этом мире, если в нем нет Бога? Что делать с этой жизнью, на что она?

И идея работы возникает то ли как оправдание, то ли как обман. Все это вопросы, сегодняшний зал волнующие не меньше, чем сто лет назад.

– Тебе не мешает «груз», который несет с собой классическая пьеса? Особенно Шекспир?

Классическая пьеса или нет – не имеет для меня значения. Для меня важно, чтобы зритель узнавал себя в пьесе Шекспира – не свое время или свою страну, а себя как личность. В Англии есть тенденция упрощать Шекспира, дабы сделать его более доступным, – это страшно обедняет театр.

Например, уже стало штампом ставить «Венецианского купца» в декорациях лондонского Сити. Или Ричарда III играть в костюмах второй мировой войны. Говорят, это делается для того, чтобы приблизить к нам Шекспира. Шекспир, как и греческая трагедия, совершенно не нуждается в насильственном приближении к нашему времени.

Его пьесы универсальны, потому что психологически верны. Дело ведь не в обстановке и не в костюмах, а в психологии персонажей.

Кроме того, при таких упрощениях возникает страшная путаница. Ведь в английском театре, в отличие от русского или немецкого, не существует современных переводов Шекспира, и получается, что актеры в современных костюмах говорят на языке шестнадцатого века. Таким образом, возникает конфликт визуального и вербального рядов.

– В Англии ведь очень много внимания уделяется произношению Шекспира...

Может быть, даже слишком много. Я всегда сравниваю английский театр и японский театр. Японский театр унаследовал театральную форму и визуальные образы от предков. В то время как английский театр унаследовал библиотеку, где главное место отведено Шекспиру.

И вот все спорят о том, как нужно правильно читать Шекспира, а не о том, как его играть. Всех волнует язык, и никого не волнует театральная форма.

Я считаю, что лично я до Шекспира еще не доросла. Из всех пьес Шекспира я поставила только третью часть «Генриха VI», которую в Англии как отдельную пьесу не ставили с момента ее написания. Удивительно, кстати, как эта пьеса связана со средневековыми мираклями и моралите.

Иногда я просто не понимаю шекспировских пьес. С «Гамлетом» у меня проблемы. Я не знаю, почему нет пьесы, которая называлась бы «Офелия».

Если бы такая пьеса была, я бы мечтала ее поставить. Интересно, что в спектакле Бергмана Офелия постоянно присутствовала на сцене. Может быть, на личном уровне мне легче идентифицировать себя с Офелией, чем с Гамлетом.

Дело не в феминизме. Просто мужчине легче установить контакт с пьесами Шекспира на подсознательном уровне; мужчина находит больше узнаваемого в пьесах Шекспира.

– Ты практически не ставила современных пьес, за исключением пьесы Александра Галина «Звезды на утреннем небе».

«Звезды на утреннем небе» я решила поставить после того, как посмотрела спектакль Малого драматического театра в Ленинграде в восемьдесят восьмом году. Он на меня тогда произвел колоссальное впечатление.

– Откуда такой интерес к России?

В Англии всегда существовало романтическое восприятие России, во многом идущее от русской литературы. Толстой, Достоевский и Солженицын всегда были для меня самыми важными писателями.

Во многом мое восприятие России было сформировано фильмами Тарковского.

Из спектаклей на меня более всего повлиял «Серсо» Анатолия Васильева. Я три раза ходила его смотреть и каждый раз удивлялась, что такое возможно.

Меня всегда привлекало то серьезное отношение к театру – не как к развлечению, а как к чему-то жизненно важному, – которое присуще русскому театральному зрителю. Помню, как меня поразили забитые до отказа залы Театра на Таганке в восемьдесят девятом году. Люди искали в театре объяснения и сопереживания.

Меня поразило количество сложных визуальных образов в спектаклях того же Любимова. Образы в данном случае возникали не от желания делать искусство ради искусства, а от необходимости высказаться. Так как, насколько я понимаю, основная цензура распространялась на слова, а не на образы, режиссер, находящийся в оппозиции к власти, выражал свои мысли через образы.

Часто это делало спектакли настолько закодированными, что понять их человеку со стороны, как я, непосвященному, было очень сложно. Я помню, на одном из спектаклей Театра на Таганке все вокруг меня смеялись, а я сидела как дура и ничего не понимала, потому что я не владела кодом к этим спектаклям.

– Что именно привлекает тебя в русском театральном деле?

Прежде всего то, как готовят режиссеров и актеров. В Англии не обучают режиссеров, а актеры не владеют единым театральным языком. Можно только мечтать о русской системе, где актеров и режиссеров обучают профессионально и где актеры владеют языком системы. Актер может не пользоваться этим языком, но он им владеет.

Я же трачу большую часть репетиций на то, чтобы выработать общий язык. Две трети репетиционного времени уходит на то, чтобы научить актеров слышать друг друга и взаимодействовать на сцене. И только тридцать–сорок процентов времени я занимаюсь самой пьесой. Естественно, в Англии есть свои театральные школы, но они обучают актеров разным системам. Ведь это кошмар, когда у тебя двенадцать актеров и каждый из них имеет свои взгляды на то, что такое театр и как его делать!

Я совсем недавно поняла, что, в сущности, я обучаю актеров мастерству вместо того, чтобы репетировать. И когда я это поняла, я стала думать о том, что нужно создавать свой театр.

– В Англии практически не существует репертуарных театров.

Да, к сожалению, долгие отношения с актером в этой стране практически не возможны – прежде всего по материальным причинам. На каждый спектакль приходится набирать новую труппу.

– Как ты выбираешь актеров?

В Англии существует система прослушиваний. Сначала я просто разговариваю с актерами, прошу их рассказать о себе: кто они, почему занимаются театром; часто заходит речь о религии, о политике.

Я всегда жду встречи с человеком, который меня интересует как личность, а не с великим актером. Во-первых, меня интересуют люди, которые знают себя, знают, чего они хотят, знают, почему занимаются театром. Во-вторых, меня интересует, что они думают о пьесе. Не о персонаже, а именно о пьесе. Есть актеры-мастеровые, которые заняты только собой и показывают свои способности, и есть те, кто занят пьесой. Меня интересует вторая категория. И только потом я читаю вместе с актерами и оцениваю их технические актерские способности.

– Чему именно ты обучаешь актеров на репетициях?

Я всегда старалась работать с задачей и сквозным действием. Меня интересует, что персонаж пытается изменить в другом персонаже, чего он хочет добиться от своего партнера? Какие у него при этом возникают препятствия. Мне нужно, чтобы между моими актерами возникало электричество, – тогда появляется жизнь.

На меня огромное влияние в этом смысле оказали Додин и Васильев, а также Августо Боал, бразильский режиссер, который в чем-то очень близок к Станиславскому, только в отличие от Станиславского он менее интеллектуален и более практичен.

Например, у него есть замечательное упражнение, которое помогает при зажимах. Когда актер зажимается, я прошу его сыграть ту же сцену в стиле какого-нибудь фильма. На одной из репетиций «Дяди Вани» мы попробовали сыграть кульминацию третьего акта в стиле фильмов Тарантино, – это была одна из моих лучших репетиций. Фильмы Вуди Аллена тоже очень помогали на репетициях «Дяди Вани», потому что его персонажи всегда сконцентрированы на партнере и всегда страшно заинтересованы в их реакции.

– Как строится репетиционный процесс?

Первая неделя – это довольно интеллектуальные репетиции. Разбираем пьесу со всеми знаками препинания, проводим подготовительную работу, которая включает в себя разбор исторических материалов. После этого садимся в круг и разбираем пьесу слово за словом, запятая за запятой. Тут не важно, у кого какая роль, здесь все заняты пьесой и все равны. Разбираем, что персонаж говорит о себе и что другие говорят о нем.

Иногда я прошу актеров начертить план комнаты или дома, в котором их персонаж находится, или принести вещи, которые, как им кажется, имеют отношение к персонажу или пьесе. Елена и Серебряков должны были начертить план усадьбы и составить список всех вещей, вплоть до чашек, и определить, где что стоит.

Это уже не интеллектуальные упражнения, это уже на уровне образов. Часто актеры рисуют своих персонажей.

Главная задача для меня в это время – соединить всех через пьесу в единую группу. Где-то дней через десять мы начинаем подниматься из-за стола и играть. Обстановка все время меняется, и, как только я чувствую, что актеры начинают привыкать к сценическому пространству, я меняю обстановку.

– Какие предметы приносили на репетиции «Дяди Вани»?

Исполнитель Телегина принес игрушечный семафор от детской железной дороги и еще фотографию беженца, который просто прилип к окну автобуса. Елена принесла дорогую серебряную щетку, Соня – гнилое яблоко. Так это яблоко и гнило во время репетиций.

– Ты когда-нибудь пишешь режиссерский план?

Нет. Единственное, что я делаю до начала репетиций, – я стараюсь съездить в то место, где происходит действие пьесы. Лучше всего, конечно, это когда есть возможность поехать вместе с актерами. Сразу у тебя возникает какое-то ощущение, атмосфера.

Я стараюсь понять пьесу в контексте того времени и культуры, которым она принадлежит. Читаю много о времени, о пьесе. Пытаюсь разобраться в этимологии пьесы, в ее структуре – почему именно так построена, а не иначе. Все, что я делаю, так это пытаюсь расширить во время репетиций возможности для интерпретации пьесы.

– Что дают практически такие поездки, чего ты ищешь?

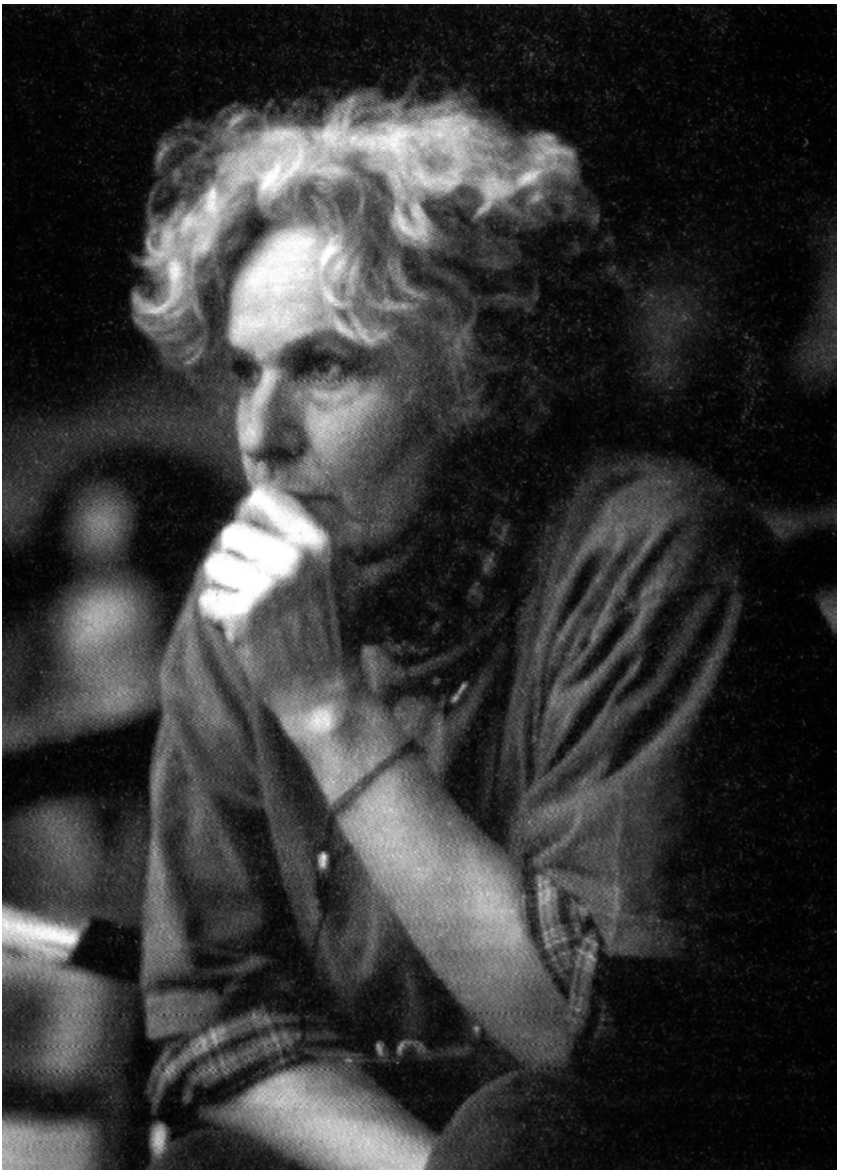
Иногда ищешь самых элементарных вещей. Например, запах, язык тела, вкус. Когда мы ставили «Гадибук», мы ездили по разным еврейским местечкам на Украине, разговаривали с теми, кто там еще остался. Одна женщина рассказывала нам про еврейские свадебные ритуалы, как она их помнит.

Эти живые рассказы никакая специальная литература не заменит. Это не значит, что мы потом в спектакле будем использовать именно те вещи, которые находим во время этих поездок, но они дают определенный толчок, энергию.

В начале мои поездки были более этнографические. Теперь большее значение имеет ощущение: ощущение пространства, запах, лай собаки – атмосфера. На Украине мы даже записали лай собаки на магнитофон.

Раньше я пыталась делать театр, который был бы похож на жизнь. Теперь я поняла, что надо пытаться сделать так, чтобы жизнь возникала на сцене. Вот на это кладешь жизнь.

Беседовал Аркадий Островский 14 августа 1998 года



АРИАНА МНУШКИНА

Фото Мишеля Лаурента

Ариана Мнушкина (р. 1939) – режиссер. Училась в Оксфорде и Сорбонне. В 1959 г. создает Театральную ассоциацию парижских студентов и ставит с ее членами «Чингисхана» (1961). В 1964 г. премьерой «Мещан» М.Горького открывается созданный ею «Театр дю Солей». Постановки: «Кухня» А.Уэскера (1967), «Сон в летнюю ночь» У.Шекспира (1968), «Клоуны» (1969), «1789» (1970), «1793» (1972), «Золотой век» (1975), «Мефисто» по К.Манну (1979), «Ричард II» (1981), «Двенадцатая ночь» (1982) и 1-я часть «Генриха IV» (1984) У.Шекспира, «Ужасная, но неоконченная история короля Камбоджи Нородома Сианука» (1985) и «Индиана» (1988) Х.Сиксус, «Ифигения в Авлиде» Еврипида (1990), «Агамемнон» (1990), «Хоэфоры» (1991) и «Эвмениды» (1992) Эсхила, «Тартюф» Мольера (1995), «И вдруг ночи стали бессонными» (1997) и др. Многие пьесы, идущие в театре, создаются в процессе репетиций.

АРИАНА МНУШКИНА

Театр – дом и храм

– Когда вы входили в зал Художественного театра, вы замерли на пороге и несколько минут собирались, пытаясь справиться с волнением. Откуда этот пиетет?

Я сама не ожидала, что буду так волноваться. Ожидала, что буду входить в мифологическое место. Но первая фраза, которую вы произнесли, была: «Вы находитесь в трагическом помещении». И когда я открыла дверь, когда увидела своими глазами в первый раз этот театр, обнаженное помещение этого зала, то как-то очень глубоко поняла фразу о трагическом месте. Этот зал – место жизни. А такая бурная, интенсивная жизнь могла быть только трагической. Это не исключает, что здесь были и хорошие, счастливые моменты. Однако этот зал совсем не походил на тот, который создало мое воображение. И вместе с тем в чем-то главном он был мне уже смутно знаком. Это было совершенно новое место, и одновременно оно было близким, родным. Так бывает, когда ты увидишь пейзаж или сон и удивляешься, как ты могла забыть, до какой степени все это красиво. И все вместе слилось с вашим определением: «трагическое место».

– Художественный театр задумывался его основателями как театр-дом. Иногда еще говорили: театр-храм. Вы воспринимаете эту идею как трагическую изначально?

Начало не бывает сразу трагическим. Когда начинаешь, всегда весело. Мне почти шестьдесят, и сейчас у меня другие идеи, чем были в юности. Для меня сейчас главное: театр – дом и храм вместе. Я не отделяю одного от другого. Нет настоящего дома, как и настоящего храма, без горящей лампы – лампы для Бога, или для идеи, или для того, что называют духовностью. Надо обязательно, чтобы горела лампа. Самое важное и в доме, и в храме – лампа, которая горит для чего-то. И театр – это и то, и другое...

– Я знаю, что вы не любите традиционную итальянскую сцену-коробку и ваш театр расположен в здании бывшего завода. А для гастролей в Москве вы выбрали огромный зал Театра Армии. Какие у вас требования к театральному пространству?

В Париже спектакль «И вдруг ночи стали бессонными», как и все другие наши спектакли, играется в бывшем цеху завода по производству пороха. И на гастролях мы, как правило, избегаем играть в привычных театральных помещениях. На этих гастролях в Москве мы первый раз играли в традиционном театральном здании. Но так как в спектакле идет речь о жизни в театре, действие разворачивается в здании театра, то я решила допустить этот компромисс. Чтобы быть совсем честной, надо сказать, что мне показали много разных помещений, я знала размеры всех других театров. И это довольно странное и непривычное, не похожее на другие, самое «нетеатральное» театральное помещение Театра Армии оказалось самым подходящим. В этом театре много дефектов, но и достоинств тоже много. Очень хороши пропорции между залом и сценой, особенно между сценой и боковыми крыльями. Акустика хорошая, и наша декорация легко встала на этой сцене. Ну и чтобы закончить с выбором Театра Армии, добавлю, что играть в другом помещении было бы гораздо дороже.

А о требованиях к идеальному театральному пространству... Мы уже говорили, что театр – священное место. Место без препятствий – это пространство, где нет ненужных вещей. Например, в Театре Армии слишком массивная рама портала, и она мешает. Или когда слишком большое расстояние между залом и сценой – это тоже препятствие.

И еще крайне важное условие: помещение театра должно иметь историю. Помещение без истории – это ужасно. Однако это должна быть не просто история, но история, которая с чем-то у зрителя ассоциируется. Например, наш «Театр дю Солей» напоминает зрителям не только о заводе эпохи Наполеона III, но и о каких-то идеях той эпохи, о каких-то ее призраках. Это заманивает зрителя. За этими стенами, за этими железными колоннами – словно бы плоть истории. И одновременно они могут годиться и для тибетского храма, и для сцен сражений у Шекспира, да и для «Тартюфа» они годятся. Пространство не должно быть холодно нейтральным, но оно не должно и очень давить. Когда все это есть, можно играть и можно строить свой театр. Именно в «Театре дю Солей» я поняла, что такое пустота в архитектуре, та пустота, которая позволяет осознать истинную ценность присутствия всего того, что есть человек, осознать через актера, с его помощью.

– Когда вы выбираете пьесу, ваше режиссерское решение как-то связано с архитектурным пространством конкретного зала?

Когда я читаю пьесу, у меня много «видений». Но в день первой репетиции у меня возникает ощущение, будто я нахожусь на крыше мира, и я пытаюсь увидеть «выпуклое плато» – такое выражение мы используем, когда ставим Шекспира. Что может возникнуть на нем? Это не пустота. Скорее, это пространство творения. Нужны очень отважные актеры, способные вынести такое состояние. Некоторым это придает силы, другие хватаются сразу за текст – у них недостает смелости ждать.

– А как вам представляется органически созданный театр?

Труппа любого театра состоит из актеров, которые уже сформировались и которые еще только формируются, а также из тех, кто не способен формироваться, – способность к развитию у всех ведь разная.

Но актер – всегда центральная фигура в театре, каким бы этот театр ни

был. Однако без музыки, без света, даже если актеры хороши, – это тоже не тот театр, который я люблю. Я бы не сказала, что театр – это организм. Это, скорее, такой винегрет, сборная солянка индивидуальностей, которые в идеале должны составить единое целое.

– Конечно, актер занимает в театре центральное место. Но каково место того, кто руководит актером?

Я думаю, что служить, помогать актеру – вовсе не значит пускать дело на самотек. Важно, чтобы у актера оставалось минимум препятствий для свободы своего самовыражения. Но, в свою очередь, он должен подчиняться театру в целом – спектаклю, тексту, смыслу. Нужно подчиняться, как бы ни было прекрасно быть королем (актер – это король, а актриса – королева). Ведь в один прекрасный момент незаметный, не видимый до того персонаж – режиссер, ничего как бы из себя не представляющий, становится королем в еще большей степени, чем его величество актер.

– Взаимоотношения режиссера и актера более или менее ясны. А отношения режиссера и автора пьесы?

Однажды я видела очень хороший спектакль Пины Бауш «Орфей и Эвридика» на музыку Глюка. Я у нее спросила: «Ты ставишь еще оперы?» Она ответила: «Да, «Ифигению в Тавриде». На вопрос, хотела бы она ставить еще какие-нибудь оперы, Пина Бауш мне ответила: «Я слушаю, слушаю и не могу найти оперу, в которой было бы место для меня». Это очень верное замечание – что она могла бы сделать с Верди, например? Верди самодостаточен. Ему надо уступать, подчиняться... Чтобы поставить хороший спектакль, автора порой нужно перебивать или отстранять.

– А с публикой вы предпочитаете устанавливать игровые отношения или не трогать ее вообще?

Всегда надо иметь отношения с публикой. Ты всегда говоришь что-то не в пустоту, а в публику. В «Театре дю Солей» монолог как таковой вообще не существует, это всегда диалог с публикой, с Богом или с другим человеком. Монолог – это не наше дело. Более того, я думаю, что монолога вообще не существует в театре. Если монолог, это уже не театр. Гамлет говорит не с самим собой – с публикой.

– Как насчет столетней давности идеи «четвертой стены»?

Станиславский что-то искал в этом направлении, но не нашел. И мне не близка эта идея Станиславского, я не разделяю его идеи «четвертой стены».

– Но это был чисто воспитательный прием для актера, котоый все время говорил в зал.

Я думаю, этот прием был направлен прежде всего на то, чтобы развернуть актера от публики к его партнеру. Но и партнер не может стать самоцелью. Так же как и внутренний процесс, которым занят актер на сцене, не должен отрывать его от публики. По мне, актеры как бы говорят публике: давайте вместе думать, погружаться в себя, давайте вместе сделаем это внутреннее путешествие. Вот что актер говорит публике. Актер не может говорить: я делаю вид, что вас нет. И публика знает, что он знает, что она знает, что она есть.

– Сколько людей сидит в зале «Театра дю Солей» – «Театра Солнца»?

Пятьсот. А если посадить людей на ступени, – шестьсот. По финансовым соображениям надо, чтобы ступени обязательно были заполнены. Иначе мы просто не заработаем на жизнь, если места не будут проданы. У нас хорошие

отношения зала и сцены, но для кассы этого мало.

– Спектакль, который вы привезли в Москву, здесь восприняли как образец политического театра, практически исчезнувшего из нашей театральной жизни. Видите ли вы какие-то перспективы политического театра во Франции?

Я не называю свой театр политическим театром, потому что у нас сам термин «политический театр» напоминает о ложных или страшных вещах. Если же идти от словесного определения к сути явления, то все театры – политические. Когда Шекспир пишет «Ричарда II» или «Ричарда III», это политический театр; это не называют политическим театром, но это политический театр. Весь великий театр – это исторический театр, а история неотрывна от политики.

– Как воспринимает эту политическую проблематику французская публика? Чем отличается ее реакция от реакции, скажем, московских зрителей?

После первых представлений я была в ужасе, увидев уходящих в антракте зрителей. Мы старались объяснить себе – почему, как? Такое у нас первый раз вообще, никогда раньше этого не случалось. Но потом мне дали некий ключ к такому поведению зрителей. Удивительно, что реакция публики меняется каждый день. Ощущение, что публика каждый вечер постепенно учится воспринимать спектакль. Вчера поведение публики было почти похоже на то, что происходит во Франции, очень похоже.

– Не возникало ли у вас ощущения, что публика здесь в силу событий последних лет очень ожесточена и «перекормлена» политикой? Что у человека срабатывают какие-то защитные механизмы, и он уже не допускает до себя какой-то информации?

Меня предупредили, что есть определенный риск с этим спектаклем, и организаторы фестиваля взяли этот риск на себя. Но мне кажется, что эти опасения преувеличены. Видно, что каждый день в зале очень многие взволнованы, даже плачут. Во время обсуждений выступали молодые люди и высказывались очень интересно, очень глубоко. Я понимаю, что публика, русская публика, не слишком доверяет политическим доктринам. И, наверное, устала от них. И не так-то просто заставить ее опять погружаться в политические проблемы. Это я понимаю. Но я верю, что искусство (не только театр) может менять мир. И поэтому я занимаюсь театром.

– Тот факт, что искусство меняет мир, – это принимается просто на веру?

У меня, конечно, нет доказательств. Но у нас также нет доказательств, что солнце взойдет завтра. Мы просто верим в то, что оно взойдет, и каждый вечер заводим свой будильник.

– Откуда, как вам кажется, берет истоки ваш театр и почему вы выбрали свою профессию?

Я начинала в любительском театре в Оксфорде, где училась в университете. И тогда же я поняла, что мне хочется заниматься театром. Затем, когда я вернулась в университет в Париже, я организовала там театр. И из этого театра вышли многие из тех, кто потом создали «Театр дю Солей». Пока они заканчивали службу или учебу, я уехала надолго на Восток, была в Японии, в

Индии... Встреча с восточной культурой и стала тем формирующим толчком, который помог в выработке собственного мировоззрения. Когда я вернулась во Францию, мы создали «Театр дю Солей».

– Смотрите ли вы чужие спектакли и влияет ли это как-то на вас?

Я мало хожу по театрам, слишком мало. Но это не из принципа. Просто я мало видела спектаклей, которые мне бы «открыли двери». Не то что бы это были плохие спектакли, но они не из тех, что показывают путь. Исключение – спектакли Стрелера, оказавшие на меня огромное влияние. Видела еще года два назад спектакль, который открыл для меня новые театральные пути. Это спектакль Робера Лепажа. Он привозил его во Францию во время больших европейских гастролей... Это очень длинный, восьмичасовой спектакль, и я шла на него не очень охотно. Во время спектакля я думала: как это возможно, что мне он очень нравится? Я не должна его любить, он абсолютно не в моем вкусе. Почему же я так взволнована? Это был очень хороший спектакль. Он открыл какие-то новые возможности театрального языка. Надо сказать, что у Лепажа ощутимо мощное воздействие восточной культуры.

– Сейчас часто обсуждается вопрос о соотношении вербальной и визуальной составляющих театра, много, в частности, говорят и пишут о театре Боба Уилсона, в котором текст сознательно отодвинут куда-то на десятый план. Каково твое отношение к этому направлению?

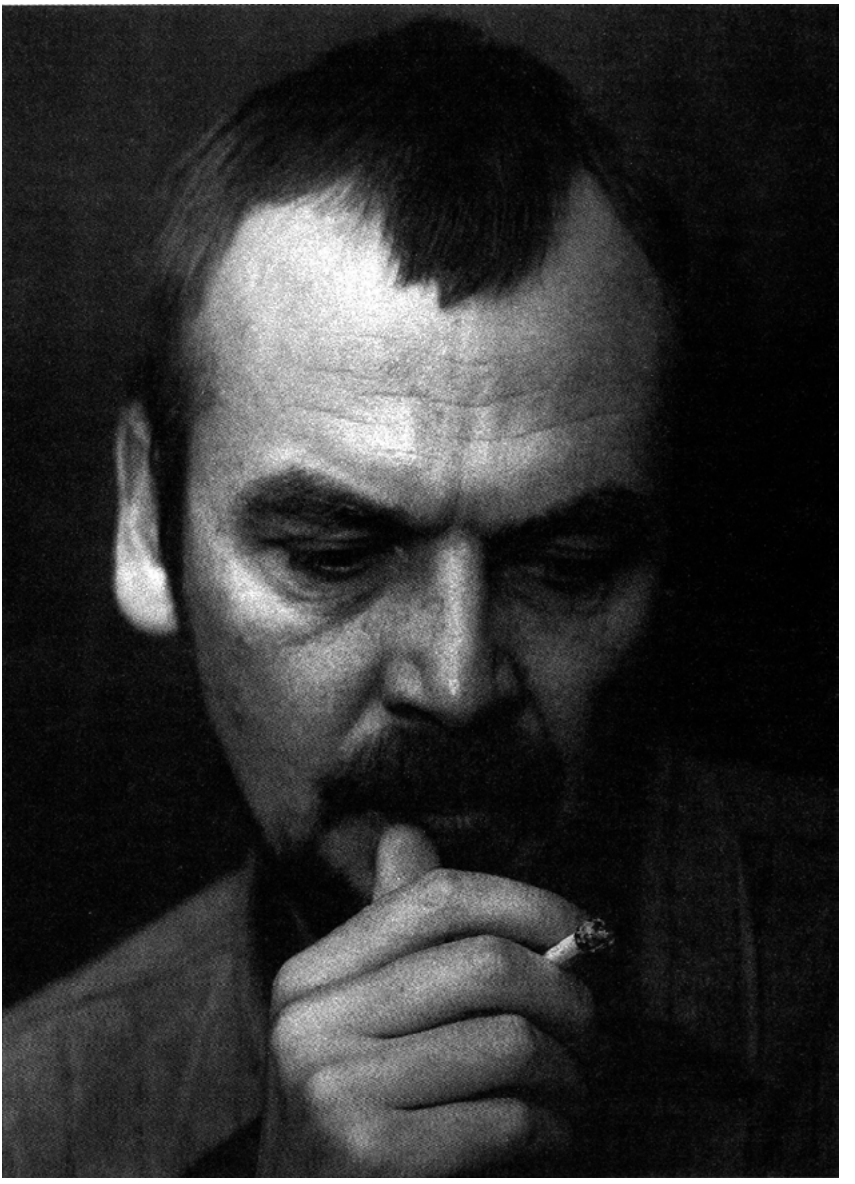
Существует большая разница между желанием выстроить красивую картинку на сцене, как это великолепно делает Боб Уилсон, расположив на ней – в свете – нечто, необязательно даже актера, и желанием создавать театр, находя освещение, которое более всего подходит актеру или персонажу. Лично я люблю освещать актеров, люблю, чтобы их по-настоящему было видно. Я не люблю слушать кого-то, кого не вижу, и я думаю, что актер, который не освещен, не может играть. Если ты оставляешь актера в темноте, он не может играть, и это не от нарциссизма: он не может играть, потому что не видит, если невидим сам.

Вот как раз театр «картинок» нарциссичен. Он как бы говорит: посмотрите на меня, посмотрите на мой мир. Но я хочу знать, где мы различаемся, а где похожи. И что я могу сделать в этом мире. Я думаю, что текст в театре служит для того, чтобы понимать, реагировать, учиться, воспринимать.

– И последнее. В нью-йоркском журнале один человек все время берет интервью у знаменитых людей. И вот он спрашивает одного известного американского артиста: «Какой бы вы хотели, чтобы я вам задал вопрос?» Артист отвечает: «Спроси меня: вам уже столько лет, вы уже пожилой человек, на что же ушли ваши годы?» Тот спрашивает: «Вы уже пожилой человек, на что ушли ваши годы?» Артист отвечает: «И не спрашивай». Я хочу вас спросить: какой бы вопрос вы хотели у слышать?

Хорошим вопросом было бы: хотели бы вы чек в пять миллионов франков? Я бы ответила: да, мне они очень нужны... для театра.

Беседовал Анатолий Смелянский 9 июня 1998 года



ЭЙМУНТАС НЯКРОШЮС

Фото В.Баженова

Эймунтас Някрошюс (р. 1952) – режиссер. Окончил в 1976 г. режиссерский факультет ГИТИСа (курс А.Гончарова). В 1977–1992 гг. работал в Молодежном театре Вильнюса. Постановки: «Пиросмани» В.Коростылева, «Квадрат» по Е.Елисеевой, «И дольше века длится день» по Ч.Айтматову; рок-опера «Любовь и смерть в Вероне» (по «Ромео и Джульетте» У.Шекспира); «Дядя Ваня» А.Чехова, «Нос» по Н.Гоголю и др. В 1993–1998 гг. сотрудничает с литовским театральным фестивалем «Лайф». Постановки: «Моцарт и Сальери. Дон Жуан. Чума» по «Маленьким трагедиям» А.Пушкина, «Три сестры» А.Чехова, «Гамлет» У.Шекспира и др. В 1998 г. открывает в Вильнюсе свой театр «Мэно фортас».

ЭЙМУНТАС НЯКРОШЮС

Свободное пространство

– Эймунтас, такой «детский вопрос»: почему вы занялись режиссурой?

Чисто случайно. Моя семья была далека от искусства, от театра. Родители, деревенские жители, занимались совсем другой сферой деятельности. Но у меня была серьезная проблема: не хотелось в армию. И я поступил в актерскую школу. Правда, довольно скоро выяснилось, что актером я быть органически неспособен. До сих пор восхищаюсь актерами и не понимаю: как у них это получается?! Я не мог стоять на сцене, когда на меня все смотрят. Меня раздражала необходимость произносить слова, которые придумал кто-то другой. Я был одновременно слишком стеснителен и самолюбив. Тогда, вместо того чтобы играть самому, я начал помогать другим. Что-то советовал, подсказывал в их этюдах и сценах. Мои педагоги отнеслись к этой самодеятельности очень серьезно. И я в результате поехал учиться в Москву, в ГИТИС...

– В Москве вы, наверное, быстро включились в театральную жизнь, начали ходить по театрам...

Как раз по театрам по сравнению с другими студентами я ходил довольно мало: раза три в месяц. «Таганка», Малая Бронная, МХАТ, «Современник», запомнились гастроли грузинского театра. На этих спектаклях я почувствовал единую волю, которая собирает различные компоненты, темы, линии в нечто целое. Понял, что режиссура – серьезная профессия.

Ходил я и на так называемые «плохие» спектакли, в театры, куда студенты не заглядывали. Любопытно, что сейчас я вспоминаю их с некоторой нежностью. Спектакли, которые казались «не Бог весть что», сейчас вспоминаются иначе. Та же метаморфоза происходит со старыми фильмами. Ностальгия, наверное. Но не только. Общий уровень искусства был выше. Была какая-то планка, какие-то правила, вкус, чувство меры. Вообще, это больная тема: падение уровня театральных представлений. Особенно уровня «среднего спектакля».

Мы переживаем время разрушения канонов: тематических, формальных. Сейчас все с ума сходят от желания быть авангардными. Это в ситуации разрушенных традиций нетрудно. Нужна некоторая дерзость и доля самовлюбленности.

Что-то теряется в образовании студентов: уходит какая-то база, основа. Молодые актеры, режиссеры как будто все умеют, но все умеют понемножку, ничего не знают фундаментально. Знаете, как в живописи: без владения академическим рисунком не напишешь абстрактную картину. Актеру, режиссеру необходима такая же академическая основа, школа. Ну нельзя актеру не знать Станиславского. Как пианисту не знать гамм, а художнику – анатомию.

– Странно слышать от вас такую хвалу академическому театру...

Я же ужасный консерватор. Это меня по ошибке считают революционером каким-то.

– Можно ли сказать, что вы как режиссер сформировались в традициях русской театральной школы?

Я получил режиссерское образование в Москве. Но вот вопрос традиции, влияния... Меня всегда удивляло, когда кто-нибудь из коллег говорит что-нибудь вроде: я – последователь Станиславского или Мейерхольда, или там Товстоногова, Эфроса... Да еще с гордостью. По-моему, надо стыдиться, что ты – чья-то копия, чья-то тень. Лучше сделать меньше, но свое. У меня самого нет учеников, и думаю, что не будет (правда, меня никогда не звали преподавать). Но к моим суждениям о театре надо относиться, учитывая тот факт, что я – человек не театральный...

– ?!

Я в театре – случайный человек. Я всегда сознательно отстранял себя от театральной атмосферы и старался на все происходящее смотреть со стороны. Такой взгляд с позиции здравого смысла, который дает трезвость, но отнимает полноту. Может, это плохо, что я не фанатик. Я всегда завидовал людям, для которых театр – вся жизнь, которые не мыслят себя вне театра. Я могу в любой момент из театра уйти, заняться чем-то другим, уехать в деревню, где я родился и где умру...

Для меня театр – прежде всего тяжелая работа, где каждый раз начинаешь с нуля. Поставив десять пьес, не приобретаешь никаких навыков, умений, чтобы ставить одиннадцатую. Сейчас я работаю ничуть не легче, чем на дипломном спектакле. Даже, скорее, тяжелее – стареешь, уходят силы. И все равно каждый раз начинаешь с белого листа.

– Как вы выбираете пьесы?

По настроению. Осенью – одна пьеса, зимой – другая, весной – третья... Как краски... «Гамлет» был осенним выбором... Только не относитесь к этому слишком серьезно. Я люблю, чтобы в пьесе было свободное пространство. Жестко написанная пьеса сама диктует, как ее ставить, все приходится делать словно по кальке, по чужому чертежу. Пушкин, Чехов, Шекспир дают свободу. И поэтому ставить их пьесы увлекательно. Но у меня, правда, нет такого реестра: вот я хочу это поставить, потом вот это. Это происходит спонтанно. Или есть актеры, или какая-то ситуация, обычно очень прозаическая. Я иногда даже удивляюсь коллегам, когда они рассказывают, как мечтали о такой-то пьесе. У меня все более прозаически. Я шутя говорю, но все зависит от настроения. Потом надо работать...

– Репетируя пьесу, вы обращаетесь к специальной литературе (исторической, искусствоведческой), смотрите фильмы или спектакли по этим пьесам?

Нет, специальные труды я не подбираю никогда. Но бывает, мне оказываются полезными довольно неожиданные книги. Репетируя «Гамлета», я читал литературу по артиллерии, и на сцене довольно много приспособлений, взятых из этих книг. Могу увлечься какой-нибудь брошюрой о пестицидах... И кто знает, где она отзовется и отзовется ли...

– В ваших спектаклях многое построено на игре огня, льда, воды, песка...

Меня притягивают эти состояния: чистые первичные элементы. Иногда говорят о метафорическом театре Някрошюса. Но это не метафоры. Это другое. Это что-то настоящее. Песок, вода. Замерзая, вода становится льдом. Весной лед станет водой. Природные метаморфозы, вечный круговорот. Нечто подобное происходит с человеком: детство – юность – зрелость – старость. Жизнь распадается на циклы. В «Гамлете» Призрак приносил лед из преисподней. Лед начинал таять...

– Когда вы брались за «Гамлета», вас не пугало количество спектаклей, созданных по этой пьесе? В том числе знаменитый «Гамлет» Юрия Любимова?

Я об этом не очень задумывался. «Гамлет» – универсальная трагедия. Я ее как-то сравнил с механизмом компаса: касаетесь стрелки, она вращается, но не сбивается с верного направления. Относительно любимовского спектакля. Я не стремился поставить «Гамлета» как политическую пьесу, не добивался каких-то прямых аллюзий. Не пытался шекспировских шпионов сделать агентами КГБ.

– В течение веков ставили «Гамлета», и вот первый раз в вашем спектакле призрак лишился ореола непогрешимости...

Ну, это же в пьесе написано. И так очевидно. Чудовищная история: отец доводит до сумасшествия собственного сына, толкает его на преступление, отправляет его на смерть... Это апокалиптическая встреча. Мир после нее взрывается. Невозможно существовать так, будто ничего не произошло. Гамлет отправляет в монастырь любимую, жертвует любовью ради мести. Ради мести отец жертвует собственным сыном... Это самое трудное в пьесе.

Но вообще я считаю, что не надо объяснять свои спектакли, они должны говорить сами за себя. Смешно, если композитор будет объяснять, о чем эта музыкальная тема, а о чем эта. Ваше дело истолковывать пьесы. Мое – ставить. Это мой принцип. Спектакль должен быть самодостаточным, нести в себе всю информацию. Если у тебя не вышло, что хотел, – эту сцену просто надо снимать или не показывать спектакль.

– Вы сначала пьесу выбираете, а потом актеров?

Да, потом актеров.

– У вас не бывает вводов на место заболевших актеров, не бывает дублирующего состава. Это принцип?

Разумеется. Если бы я был актером, меня бы очень огорчило наличие дублера. Потом, если их двое на одну роль, то и ответственность пополам. А так каждый актер знает, что он единственный и неповторимый. Если он заболеет, – будем ждать. Если актриса будет рожать, – тоже подождем... Если случится непоправимое, – снимем спектакль.

Когда я работал в репертуарном театре, меня долго заставляли делать «вторые составы», но я всегда отказывался. Роли ведь создаются вместе с конкретными актерами, с учетом их индивидуальностей, их творческой природы... Я думаю, главное – выбрать надежного актера... Именно поэтому мои спектакли могут существовать так долго. Я думаю, что и «Квадрат», и «Пи-

росмани» сейчас могли бы идти.

– Существует такое явление – «някрошюсовский актер»?

Наверное. Я люблю работать со «странными» актерами. Знаешь, в опере есть понятие «детонирующий голос». Вот я люблю эту «детонацию» актера. Мне кажется, что в театре, да и в жизни вообще не интересен и никому не нужен «правильный» человек, человек без особенностей, странностей, слабостей. Профессионализм – это основа, первая ступень. Дальше важно, насколько актер интересен как человек. Сейчас я скажу довольно нескромную вещь: я уверен, что актер раскрывается, формируется только под воздействием режиссерской индивидуальности. И, раз поработав с настоящим режиссером, он всегда будет тосковать о такой работе. Это, как наркотик, – хочется попробовать еще и еще. Он будет приходить к тебе и жаловаться не на отсутствие работы, а на отсутствие именно «своего» режиссера. Сколько бы актеры ни говорили о режиссерском диктате: без него все рассыпается. Что сейчас в БДТ без Товстоногова. Пустота, вакуум...

– Вам интереснее работать с незнакомым артистом или с тем, которого вы уже хорошо знаете?

Раньше я предпочитал «своих» актеров, думал, что могу работать, только хорошо зная природу артиста. Это как тренер на ипподроме – знает, какая лошадь какую высоту может взять. Или автомеханик знает, какая в машине мощность мотора. А последние годы мне интереснее совсем незнакомые актеры, от которых можно ждать чего-то неожиданного, непредсказуемого. А потом выяснилось, что новые актеры очень быстро «притираются», заражаются общим настроением, входят в общую атмосферу. Поэтому я не очень понимаю, когда говорят, что трудно работать с актерами не своей школы. Я с такими трудностями не сталкивался.

– Вы иногда просто огорошиваете выбором актеров, а потом выясняется, что он очень верный. С вами трудно работать актерам?

Я не знаю, их спросите. Думаю, что трудно. У меня нет веселых репетиций. Я иногда завидую людям, у которых на репетициях весело, все получается легко. У меня репетиции – как на шахте работать забойщиком. Мы закрываемся и все...

– Выбрав пьесу, вы обсуждаете ее на труппе?

Мы собираемся, обговариваем ее плюсы и минусы, прикидываем сроки... А дальше встречаемся для разбора конкретных сцен с занятыми в них исполнителями. Я не люблю присутствия незанятых людей, которые скучают сами и отвлекают других. Собственно, целиком всей труппой мы встречаемся на сцене, когда «собираем» спектакль. У меня не бывает так, чтобы мы постепенно шли от первого акта к финалу. Я иногда начинаю с третьего акта, потом четвертый акт проиграю, потом первый... Как в кино. Я актерам говорю: а сейчас будет третья сцена второго акта, а завтра первая сцена четвертого.

Мы проговариваем куски очень детально, подробно. А потом пытаемся сделать то, что придумали, и смотрим, что получилось. Иногда это длинные репетиции. Иногда все делается за полчаса... Если получается все сразу и сразу все становится ясно, то мы даже не проигрываем: все настолько очевидно... И актеры счастливы, когда их рано отпускают, знаете, как школьники, когда уроки отменили.

– А вы репетируете сразу на сцене или...

Просто в комнате. По сути, все делается в комнатном пространстве. А на сцене почти не бывает поисков. Чистая техника: как свет поставить, как актерам масштаб дать. Если в комнате четыре шага, а на сцене уже семь шагов... И все.

– У вас всегда в спектаклях есть ударные эпизоды. Почти хрестоматийная сцена: Тузенбах–Багдонас перед дуэлью долго ест, медленно, тщательно вытирает тарелку, а потом пускает ее волчком и уходит. Это придумано на комнатных репетициях?

Конечно, на репетициях. Как актеру играть этот уход на дуэль? Переживать, страдать, прощаться? Я сказал Багдонасу: поешь хорошо. На сто лет вперед. Последний раз – аппетит. И почему-то грустно...

– Иногда режиссеры говорят о сложностях передачи актерам каких-то состояний, рисунка роли...

Это все как раз легко. Надо просто сформулировать задачу. Надо твердо знать, что ты хочешь, и понимать, как этого добиться. Актер всегда чувствует: хорошо это будет, или нормально, или очень хорошо. Ему можно объяснить почти на пальцах: вот это решение плохо, а это хорошо.

Если сам не знаешь твердо, что хочешь, – начинаешь давить на актера. Если я точно говорю актеру, как я вижу ту или иную сцены, – так точно он и играет. За пять минут. Ну вот я объяснял, как надо играть сцену с сахаром в «Квадрате»: достаешь по кускам сахар, потом горстями, потом сыплешь его. Актер сразу это и сыграл. С первого раза. Сложности возникают, когда сам неточно видишь задачу. А если все ясно тебе, то все просто. Только это бывает редко...

– Сегодня вы репетировали «Макбета»...

Мы пробовали сцену, где леди Макбет получает письмо от мужа. Как ее сделать? Это можно сыграть миллионом разных способов. Можно в лоб: пришел почтальон, принес письмо... Скучно. А вот если Макбет выберет из пленных здоровенного солдата, свяжет его, засунет в руки письмо, закатает в роскошный ковер и отправит в подарок жене... Это уже какая-то другая история. Когда жена развернет этот ковер, там вместо здоровяка-пленного будет маленькая девочка-ведьма с письмом. У меня в спектакле ведьмы: старуха, женщина и девочка. Такое семейство ведьм. Когда они исчезнут, на месте, где они только что стояли, Макбет увидит черных гигантских птиц с золотыми сверкающими кольцами на лапках. Вырвав перо из мертвой птицы, он напишет им письмо жене... Он сдерет с птичьих лап кольца, сунет в карман, а потом подарит жене, и она не будет знать, откуда они, и будет их носить на пальцах... А когда Макбет вернется домой, ему навстречу упадут три черных пера, и среди домочадцев он увидит маленькую ведьму... И тогда рядом с шекспировским сюжетом возникнет еще какой-то сюжет, какие-то линии, смыслы...

– Так сказать, линия действия не только у людей, но и у предметов... Эти микросюжеты вы придумываете заранее?

Перед репетицией я делаю какие-то записи, наброски. Такое домашнее задание для режиссера. Я что-то набрасываю вечером, утром на свежую голову проверяю придуманное. И эта утренняя проверка – самое важное. Чем более точно сформулирована сцена, тем легче она дается на репетициях. Понимаете, каждый эпизод можно решить десятками способов. И как раз записи помогают выбрать наиболее приемлемый.

– Вы, как Станиславский, пишете на полях авторского текста пьесы?

Совсем нет. У меня есть такой специальный блокнот, куда я эти пометки и заношу. Мысли какие-то, решения. Это очень практическая вещь. Сейчас я и сам уже не расшифрую записи предыдущих лет или месяцев. Они используются в тот момент, для которого сделаны.

Я вообще заметил, что режиссеры бывают двух категорий: практики и теоретики. Теоретики могут прекрасно рассказывать о своих замыслах, трактовках, подходах. Они прекрасно рассказывают свой спектакль. Но ставят его обычно далеко не так хорошо. А практики делают спектакли, но не умеют и не хотят объяснить сделанное. А вообще роль и значение режиссуры как-то сильно сейчас преувеличивается. Знаете, как в боксе, – есть тяжеловесы, есть боксеры легкого веса. Режиссеры – это легкий вес. Режиссура – нормальная работа. От режиссера прежде всего требуется умение добиваться воплощения своих замыслов и сохранять в любых ситуациях спокойствие. Ничего больше. Чтобы актер в тебе это спокойствие ощущал. Он должен знать, что ты стоишь за его спиной, что поможешь во всем, что он делает, на тысячу процентов. Ты – гарантия, что он не будет дурно выглядеть или плохо играть.

Режиссер должен ясно понимать, что за все происходящее на сцене отвечаешь ты. За актеров, за художника, за композитора, за плохо прибитый гвоздь, за порванную фонограмму – за все отвечаешь ты. Режиссер объясняет художнику, композитору, актеру, что хочет, и если это объяснение точное и внятное, – они все сделают, как надо. А если что-то не так, – виноват ты. Значит, не нашел верного решения или не сумел его объяснить.

– А у вас бывает ощущение в зале: Боже, что они делают?!

Конечно, бывает. Заходишь за кулисы и спрашиваешь: «Что, с ума сошли?»

– Многие режиссеры признаются, что не могут смотреть свои спектакли...

Я смотрю все свои спектакли столько, сколько они идут. Это тоже входит в профессию – смотреть, что ты сделал. Конечно, смотреть десятки раз – сложно, но надо. Потом, это интересно. Приходят совершенно новые мысли, не привязанные к спектаклю. И самое главное: если тебе трудно смотреть свой спектакль, каково же актеру в нем играть?

– А смотреть чужой спектакль?

Тяжело очень. Я не люблю смотреть спектакли из зрительного зала. Куда удобнее среди осветителей, чтобы покурить можно было. Мне почти никогда не удается стать «просто» зрителем. Тут же идет анализ, разбор каких-то профессиональных дел. Иногда смотришь, понимаешь, что хорошо, и это раздражает... Я сейчас понимаю, что «средние» и даже «плохие» спектакли влияют на тебя иногда больше, чем удачи. «Влияют» в смысле – дают толчок мысли, фантазии. Впрочем, мне кажется, что только о такого рода влиянии и можно говорить. Нельзя учиться конкретным приемам, способам работы на чужом примере.

– Но, не ощущая себя чьим-то последователем или учеником, может быть, вы чувствуете свою принадлежность какому-то определенному режиссерскому поколению...

Нет, я совсем не чувствую себя в какой-то команде. У меня нет связи со «своим» поколением: ни чувства конкуренции, соревнования, но нет и чувства локтя, чувства товарищества. Как-то получилось, что я живу «наособицу». И

это мой нормальный способ существования. Раньше меня иногда как-то волновали успехи других, но с возрастом это прошло. Мне как-то стала безразлична эта шумиха популярности. И исчезло ощущение, что спектаклями надо что-то доказывать. Я сам знаю, как должно быть, чтобы было... «вкусно». И все равно в конце концов самооценка важнее мнения окружающих.

– Вообще режиссеры как-то не очень часто смотрят работы друг друга.

Да, это дурная манера. Этого нет ни у писателей, ни у художников. Это немножко ужасная режиссерская привычка. Но смотреть чужие спектакли, действительно, тяжело. Ни на секунду не удается побыть просто зрителем, все время ощущаешь свою профессиональную принадлежность, что ли... Хотя, если бы меня пригласили на какой-нибудь фестиваль не со спектаклем, а так, зрителем, я бы согласился... Все равно ведь интересно, кто как дышит. Что ставит Додин, Стуруа, Ефремов, Гинкас... Обычно я просто читаю статьи, все, какие сюда доходят.

Иногда читаешь о своем спектакле и кажется, что совсем ничего не поняли. Но иногда ощущение, что автор сидел на репетициях: так все точно. Так акценты расставлены, как будто подслушивал. Это бывает очень приятно. Иногда хочется, чтобы критик чуть заглядывал в будущее: предугадывал какие-то следующие шаги. Не знаю, как в России, но у нас критики с режиссерами – разные партии.

– Вы иногда делаете шаги абсолютно непредсказуемые: сами снимаете свои спектакли, не доводя до премьеры. Потом не жалеете?

Действительно, бывает. «Лира» снял, «Кармен». Сейчас молодые актеры просматривают видеозаписи и говорят: сумасшедший! Но такое было настроение в тот день: показалось, что ужас. Ну, не ужас, а тройка с плюсом. Знаете, такой спектакль, обреченный на успех. Вот и снял.

– А влияют на вас соображения репертуара, обязательства перед зрителем, финансовые соображения...

Ну, они были. Я работал и в репертуарном театре. И в «Лайфе». Сталкивался со всеми этими проблемами. Это сейчас какая-то мания. Мой друг режиссер мне рассказывает, как его спектакли принимают зрители, как к нему ходит публика, как ей это интересно. Я его спросил: «А тебе это надо?» Он промолчал...

От погони за успехом остается чувство бессмысленности. Вдруг самым важным становятся, к примеру, заграничные гастроли. Мне это не очень нравится. Я вообще считаю, что играть надо дома, для своего зрителя. Только дома можно по-настоящему работать. Все остальное – культурный обмен. Дело благородное, но неинтересное. Меня лет пятнадцать приглашают на постановки, но как представишь, что придется общаться с актерами через переводчика... Ну, все равно, как в своей семье общаться записками, приклеенными на холодильник.

– У вас есть представление об идеальном зрителе вашего спектакля?

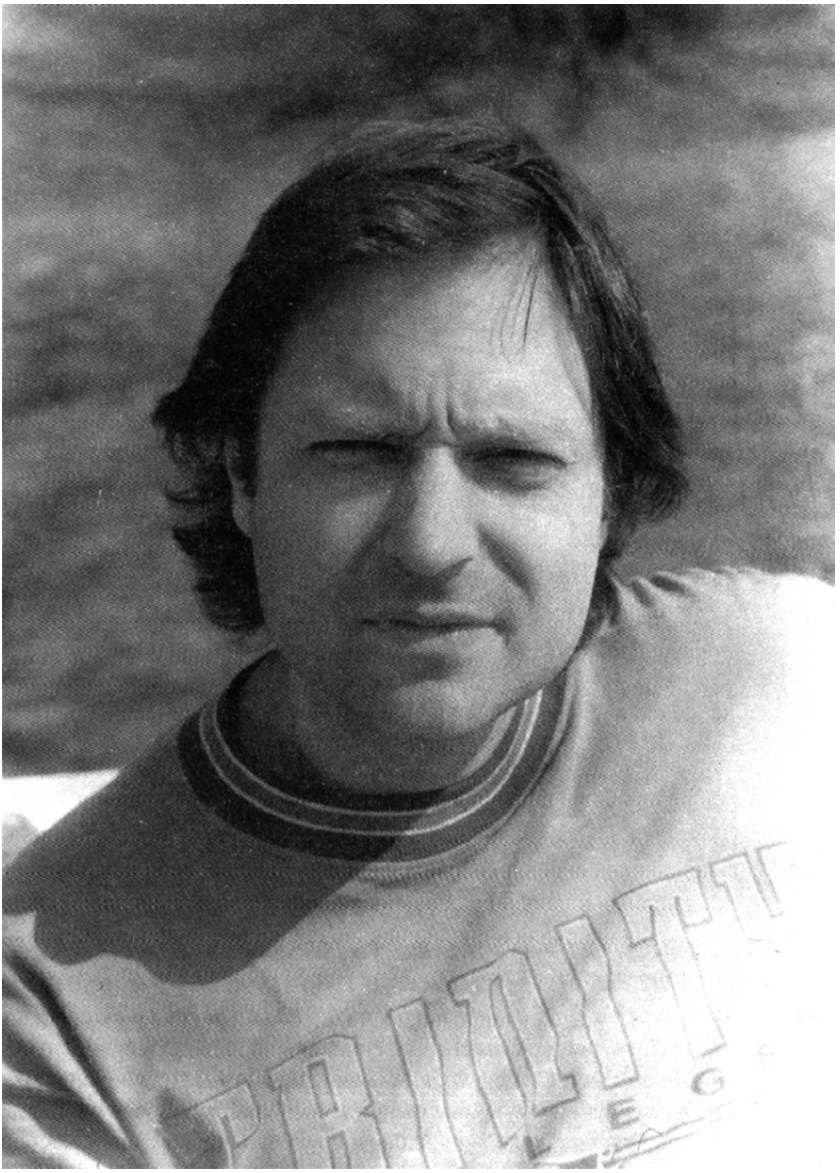
Я люблю балетную публику, тех настоящих балетоманов, которые понимают все нюансы танца. Балерина сделала какой-то прыжок, поворот за долю секунды, но они его видят и оценивают. Мне кажется, что это лучшие зрители – зрители, которые могут оценить трактовку или находку актера, неожиданный ход, интонацию, просто профессиональный уровень представления.

Иногда же мне кажется, что мы работаем для себя. Знаете, я думаю, что не надо все растолковывать. Должна оставаться какая-то тайна: что делается на сцене, как, для чего. Спектакль – огромная мозаика (пьеса, свет, линии, голоса). Ты подбираешь шаг за шагом, кусочек за кусочком, и все складывается в цельность.

– Бывают у вас минуты, когда хочется сказать себе, как когда-то Пушкин после «Бориса Годунова»: ай да Эймунтас, ай да сукин сын!

Знаете, я смотрю на себя довольно реалистично. Тот самый здравый смысл, о котором мы говорили. Вот в «Трех сестрах» – тарелка, что только в ней не угадывали... Но это ведь просто тарелка. Я знаю, что стоит за каждым решением, каждым спектаклем. Поэтому смотрю как-то более прозаично, чем зрители. А потом, надо сохранять пропорции в радости. Существуют какие-то законы в жизни, баланс, который нельзя нарушать. Даже смотря на удачу, на славу, – надо сохранять какую-то меру. Я часто цитирую слова Конфуция, учившего, что между прямой и кривой линиями есть гармония; кривая линия не означает исчезновения прямой, и наоборот. В жизни все находится в движении, постоянной смене и чередовании. Жизнь всем нам задает одинаковые вопросы, только отвечаем мы на них по-разному.

Беседовала Ольга Егошина 2 апреля 1998 года



АНАТОЛИЙ ПРАУДИН

Фото Т.Касаткиной

Анатолий Праудин (р. 1961) – режиссер. В 1986 г. окончил режиссерский факультет ЛГИТМиКа (курс А.Музиля). В 1986–1996 гг. – очередной, затем главный режиссер Екатеринбургского ТЮЗа (постановки: «Иуда Искариот» по Л.Андрееву, «Алиса в Зазеркалье» по Л.Кэрроллу, «Человек рассеянный» по стихам С.Маршака, «Фифа с бантом» Н.Скороход и др.). В 1993–1996 гг. – режиссер Александринского театра (постановки: «Monsieur Жорж. Русская драма» по М.Лермонтову, «Горе от ума» А.Грибоедова, «Мой бедный Марат» А.Арбузова). Ставил спектакли в Риге, Одессе, Челябинске. В 1996–1998 гг. – художественный руководитель Петербургского ТЮЗа им. Брянцева (постановки: «Конек-горбунок» по П.Ершову, «Покойный бес» по «Повестям Белкина» А.Пушкина и др.).

АНАТОЛИЙ ПРАУДИН

Печальные прогнозы

– Почему ты выбрал эту профессию?

Врожденная узость кругозора. Дед – режиссер. Отец – режиссер. Потом мне нравился и нравится образ жизни, предполагаемый этой профессией. Все-таки на работу к одиннадцати, а не к семи или восьми. Многое завораживает. Например, лежу я на диване, смотрю в потолок, и возникает у меня идея поставить, скажем, «Горе от ума» Грибоедова. И уже через короткое время, когда я эту мысль артикулирую, начинают работать сотни людей. Тратятся миллионы (я не преувеличиваю) народных денег. Чтоб осуществить твой замысел, твой каприз. Странно, но это так. Это заставляет подозревать, что твои мозги, фантазия, умения кому-то нужны. А иначе, как это объяснить. Я прихожу, говорю: хочу. И где-нибудь на серьезном заводе начинают работать люди, которые о тебе и твоем театре вовсе не слышали (существуют такие декорации, которые только на спецпредприятиях можно сделать). Вообще режиссура – профессия тяжелая и не очень хорошо оплачиваемая (на хлеб, правда, хватает и даже на пиво). Но трудно объяснить: почему люди занимаются той или иной деятельностью. Может, гораздо интереснее спросить, почему человек в морге работает. Пока существует какая-то востребованность. Пока работа приносит какое-то удовлетворение, – почему бы этим и не заниматься?

– Когда ты начинал работать в театре, он уже переставал занимать то центральное место в общественной жизни, которое занимал, скажем, при твоем отце...

Я входил в театр, когда он уже, так сказать, перестал стоять на Сенатской площади. Когда «социальные» спектакли вытеснили газеты, общественные организации, а социальную функцию стали выполнять те, кому это просто положено. Когда театр стал потихоньку заниматься своим делом. Это, наверное, правильное положение театра, хотя работать в театре, в который ходят как на митинги, было приятнее.

– Ты лежишь на диване и думаешь, что поставить. Как ты выбираешь пьесу?

Это очень от конкретной ситуации зависит: где будешь ставить. С кем.

За сколько. Ну а серьезно, – я не берусь за пьесу, если не могу найти себя в ней, если я не идентифицирую своего пути с путем главного героя. Если я не нахожу в материале пьесы своего опыта, своего взгляда. И артист должен себя также найти в материале, чтобы сомкнулись его личные проблемы, его личная тема с авторскими. Вообще же, когда беру пьесу, я себя ощущаю прежде всего внимательным читателем. Помыслы относительно автора у меня всегда чисты. Я знаю, что каждое прочтение – суть интерпретация, но я никогда специально не думаю, что вот непременно выдам оригинальную версию или здесь буду выпендриваться.

– Сейчас, видимо, самая актуальная по сюжету твоей жизни тема: взаимоотношения художника и власти?

Рано или поздно все с этим сталкиваются. Жизнь, так или иначе, всех перемалывает. Пройдя эту ситуацию, я стану другим, что-то потеряю в творческой потенции, разовью какие-то душевные качества, которые лучше бы не развивать. Выйду отягощенный приобретенным опытом, которого лучше не иметь.

– Выбрав пьесу, ты вначале обсуждаешь замысел с художником, потом уже собираешь актеров?

Общение с художником, как правило, опережает репетиции. Хотя мне кажется, что практика, когда сначала готов макет, а потом начаты репетиции, – порочная. Неправильно, когда художник опережает меня или артистов. Мы что-то обговариваем с художником. Потом в процессе работы все видоизменяется. Вскрытое содержание подсказывает новы ходы, но макет-то готов. Тогда приходится идти на компромиссы. Идеально, мне кажется, когда художник включается в наши с актерами поиски и переживания.

– Ты начинаешь репетиции с застольного периода?

Обязательно. Все начинается с анализа (понятно, что я говорю только о собственной практике и не претендую на универсальность). Но без подробного разбора я не могу приступить непосредственно к пробам. Дело тут не в том, чтобы артисты поняли мой замысел, но чтобы я сам его понял. А это возможно только в полемике с артистами. Мы разбираем сцену за сценой, постепенно проживая эту историю. Иногда актеры сидят за столом, а я играю. Потом извиняюсь перед ними. Но мне важно самому распределиться в роли. И если это удается, тогда я смогу что-то подсказать артисту, а он уже решит, воспользоваться ему подсказкой или не воспользоваться. Но мне необходимо прожить роль самому, чтобы потом я мог рассказать весь внутренний процесс, объяснить, за счет какой внутренней жизни рождается текст произносимых реплик.

– Если актер не согласен с твоим прочтением роли?

Это всегда моя вина. Значит, либо я ошибся в распределении, либо не нахожу нужных слов, нужного подхода, чтобы у актера все получилось. Если правильно найден ход, – все идет гладко. Хотя иногда он находится не сразу. В «Коньке-горбунке», которого мы недавно выпустили, ничего не получалось, пока мы не придумали, что по ходу сказки Иван взрослеет и умнеет. Иногда ключом становится какая-то фраза, иногда точно найденная мизансцена.

– Ты предпочитаешь работать с одним актерским составом или с несколькими?

Предпочитаю один состав. Мне тяжело работать, когда производственная

необходимость требует несколько составов. Тогда приходится делать двойную работу: ведь для каждого исполнителя нужно искать решение, подходящее его индивидуальности, его образу мыслей... Я прихожу на репетиции с готовым планом, но это не инструкция, а своего рода шпаргалка, повод для начала, чтобы не сидеть как дураки и не молчать. План помогает разминке, а дальше идет импровизация. Вообще одна из главных режиссерских задач – создать творческую атмосферу на репетиции. Актеры должны получать удовольствие от работы, от самого процесса, они должны видеть во мне друга, а не учителя или дрессировщика. Мне кажется, что человек лучше раскрывается в атмосфере свободы. По крайней мере, мне легче работать не на конфликте, а на понимании. Я живой человек. Меня многое раздражает и злит. Но об этом никто из работающих со мной людей не должен догадываться. Нет ничего бесперспективней, чем выяснение отношений с актером.

– Но в какой-то момент наступает период жесткого закрепления рисунка?

Обязательно. Это происходит во время репетиций в декорациях. Когда становится важна любая мелочь: куда артист повернул голову, в какой руке он держит чашку. Иногда это важно по смыслу. Актер куда-то отвернулся, и зал повернул голову за ним, пропустив важную реплику у его партнера. Иногда – по картинке. Скажем, в этом уголке губ сигарета смотрится лучше.

– Тебя называют авангардистом. Ты с этим согласен?

Я работаю, как рекомендовано русской театральной школой, и никакого другого пути не знаю. Я – традиционалист и работаю в классической академической манере. Мне смешно, когда говорят: «вот авангард». Или: «Праудин поставил авангардный спектакль». Академизм и любой другой «изм» лежат в способе существования актера, а вовсе не в форме. Любопытно порезвиться в области формы. Например, сыграть три сцены одновременно. И возникает ощущение чего-то странного, непривычного, что и торопятся обозвать авангардом. Актер же существует в пределах тех рекомендаций, которые дает система Станиславского.

– Говорят, что счастье лежит на проторенных путях.

Я выбираю проторенные пути, потому что у меня нет новых идей. Новых идей не относительно конкретной постановки, но всего театра в целом. Сегодня мы живем в эпоху поисков стиля, что и называется постмодерном. Мы стоим на распутье: ушли от классицизма, от модерна, от канона. Мы хотим отыскать новый стиль, но не можем. Вот и занимаемся эстетизированием бесстильности. В этом плане я, увы, ничего не могу предложить человечеству. Я, как и все, жду гения, который откроет новую театральную эру. Если доживу, надеюсь, что подключусь к новому делу и буду ему служить в меру способностей. Пока вокруг вижу только попытки, правда, иногда весьма впечатляющие. В свое время мне очень нравились поиски Эймунтаса Някрошюса, Роберта Стуруа. Я с большим интересом смотрю всегда спектакли Сергея Женовача. Но это все эстетизация бесстильности. У Някрошюса со Стуруа – это явно, у Женовача мягче. С удовольствием смотрю, как работает молодежь.

– Кого ты числишь по разряду молодежи? И в этой связи: что ты думаешь о своем поколении в режиссуре?

Под своим поколением я числю людей, с которыми мы приблизительно одинаковое время назад (лет десять как) начали заниматься профессией, и не-

важно, сорок им сейчас или шестьдесят. Мне кажется, что это главное, что нас объединяет, поскольку никакой общности эстетической, стилистической, тем более мировоззренческой – нет. Скорее уж, есть некоторая национальная общность: мы все занимаемся русским театром. Я глубоко убежден, что театр – вещь глубоко национальная. Существует русский театр, немецкий театр, японский театр и т.д. Я не представляю себе, как может русский режиссер работать, скажем, в Европе. У меня были такие опыты, и я понял, что им абсолютно безразличны наши проблемы, даже те, которые нам кажутся общечеловеческими. От своих контактов с западными актерами у меня осталось ощущение, что мы имитируем содружество. А у меня, как у любого человека, существует мечта о взаимопонимании. Поэтому я предпочитаю работать с актерами, с которыми мы говорим на одном языке. Мне просто психологически комфортнее с ними репетировать.

– Часто режиссеры говорят, что для них репетиции важнее, чем собственно спектакль...

Ну, я так не могу сказать. Просто на репетициях я себя чувствую легче, свободнее, радостнее, нежели на спектакле, когда хожу по коридорам и нервничаю. На репетициях я себя чувствую часто просто хорошо. Особенно, если мне удалось договориться с актерами, особенно, если они метод этот приняли, особенно, если они легко соглашаются со мной, если они тоже работают на то, чтобы атмосфера была творческая, раскрепощенная и по-деловому веселая. На спектакле я нервничаю. Не потому, что волнуюсь: как оценят, примут ли (хотя и поэтому тоже). Но для меня важно, чтобы спектакль прошел так, как я его построил. А спектакль живое дело: кто-то там не так реплику подал, кто-то затянул, кто-то забыл текст, оркестр не там грянул – у меня обморочное состояние.

– А ты смотришь все свои спектакли?

Мне тяжело их смотреть, я их больше слушаю. Но по тому, что я слышу, я все вижу, что там происходит.

– Когда ты ставишь спектакль, ты видишь своего зрителя?

На каком-то этапе работы ты сам превращаешься в зрителя. Обычно я ставлю камеру, камера снимает прогон. А потом дома, просматривая кассету, я пытаюсь расслабиться, так сказать, просто посмотреть со стороны. А потом пытаюсь разобраться: почему мне стало скучно в этот момент, а в этот вообще стало невыносимо. Пытаюсь понять, почему в этом куске вдруг стало интересно. Очень важно посмотреть собственный спектакль, причем когда нет зрителей. Хотя тут есть, конечно, одна тонкость. Ты замечала, наверное, неоднократно, что премьерный спектакль очень сильно отличается от десятого спектакля. Особенно отличается по темпо-ритму. Думаю, что это объясняется тем, что режиссер выстраивает спектакль по собственному ритму. Ну, скажем, у меня достаточно замедленный. А приходит зритель, который своей энергией заставляет менять ритмическую структуру спектакля. Они вполне бессознательно жаждут, чтобы вот этот кусок быстрее прошел, актеры это слышат и подчиняются. Со зрителем в зал заходит «второй режиссер», едва ли не более влиятельный, чем первый. Вот когда эти разно направленные воли соединятся, можно считать, что спектакль пошел в прокат

– То есть для тебя готов спектакль, который прошел «второго режиссера»?

В общем, да. Этот «второй режиссер» гораздо более требовательный, чем я. Я-то уже влюблен в некоторые вещи, а он нет. Он приходит и стучит просто кулаком по столу и кричит на меня, подгоняет, заставляет где-то двигаться быстрее, где-то, наоборот, медленнее, где-то перенастраивать вообще свой инструмент.

– А тебе не кажется иногда, что этот «второй режиссер» слишком распоясался? Не приходится ли тебе возвращаться к репетициям, чтобы попытаться вернуться в прежний ритм?

Нет, я все равно вынужден считаться с реальностью. Ну, не для себя же я делаю спектакли. Я могу их смотреть бесконечно, но все равно в какой-то момент я вынужден подчиняться главному для меня режиссеру. Я же работаю в прокатном театре, если бы это была, скажем, студия, где можно было бы не обращать на зрителей внимание, а здесь производство.

– Режиссеры часто ассоциируют себя с демиургами, а иногда признаются, что только притворяются творцами, а на деле – посредники.

Со вторым я абсолютно согласен. Кто мы? Промежуточные люди, которых каждый может корректировать, как хочет. Какой я к черту демиург, если я до конца так и не понимаю, как возникает спектакль. Я постоянно пытаюсь уловить этот момент перехода от умозрительной схемы к реальной жизни. Когда, как, в какой момент актер вдруг зажил и спектакль вдруг стал наполняться жизнью. Я даже не знаю, как это вызвать. Я знаю, что это произойдет обязательно когда-нибудь: на генеральной ли, на премьере ли, на десятом спектакле, – это обязательно произойдет. Но как это будет, когда, где, кто должен что-то повернуть, – понятия не имею.

– Если не произойдет ничего невероятного, то ты и твое поколение будете работать в театре двадцать первого века. Какие у тебя по его поводу прогнозы?

Прогнозы у меня печальные. Я думаю, что большие государственные театры пойдут по пути коммерциализации. И всех нас, тех, кто не очень умеет этим заниматься, загонят обратно в подвалы...

– Диктат «второго режиссера» – публики?

Я не знаю, кто здесь диктует. Я не понимаю, почему театр идет по пути ширпотребизации своей продукции. Время такое: необходимо заполнить зал во что бы ни стало. Раньше ведь было все равно: миллион человек сидит или два человека. Пять критиков придет, скажет: «ты гений» – и всё. Этого было абсолютно достаточно. Сейчас нужны деньги, чтобы жить. Личная востребованность режиссера сейчас все больше и больше определяется тем, способен ли он создать спектакль, на который бы пошел зритель, готовый платить за билет большие деньги. Уже начался процесс постепенного наступления финансовой власти в театре на художественную.

– Тебе не кажется, что фигура администратора, директора приобретает в театре ключевое значение?

Пока мы, главные режиссеры, еще держимся. Пока директору приходится все-таки преодолевать сопротивление художественной части. Но завтра он может всех переломать, удушить финансово. Он просто может нас заставить уважать свой вкус. Дай Бог, если этот директор будет действительно уникальной личностью, просвещенной, художественно одаренной, но это утопия. Ди-

ректора (за редкими исключениями) люди эстетически неразвитые. Вот опасность, на мой взгляд, которая всех нас ожидает... Придется учитывать вкус дирекции очень скоро, потому что они победят. По моим прогнозам, они победят довольно скоро.

– А придя к власти, директор не станет наступать на горло собственным финансам, не станет поддерживать коммерчески невыгодные проекты...

Это во-первых. А во-вторых, ты знаешь, никто не хочет оплачивать чужие идеи. Любой директор это может делать первые два года, когда только придет, а потом подумает: а чего это какой-то бездельник ходит по кабинету, чего-то там придумывает, а я должен деньги найти под его идеи. К сожалению, всё идет к тому, что институт художественного руководства погибнет в неравной схватке. Но мы боремся. Мы боремся, и, может быть, здесь последний форпост: мы осаждены, и все равно проиграем.

Беседовала Ольга Егошина 22 июня 1998 года

КОНСТАНТИН РАЙКИН

Фото В.Плотникова

Константин Райкин (р. 1950) – актер, режиссер. Окончил Театральное училище им. Щукина (курс Ю.Катина-Ярцева). С 1970 г. в «Современнике», где сыграл 38 ролей (дебютировал ролью Валентина в «Валентине и Валентине» М.Рощина, режиссер В.Фокин). В 1981 г. перешел в Театр миниатюр п/р А.Райкина (ныне – «Сатирикон»). С 1987 г. – руководитель театра «Сатирикон». Роли: Соланж в «Служанках» Ж.Жене (1988, режиссер Р.Виктюк); Брюно в «Великолепном рогоносце» Ф.Кроммелинка (1994, режиссер П.Фоменко); Грегор Замза в «Превращении» по Ф.Кафке (1995, режиссер В.Фокин); Мекки-Нож в «Трехгрошовой опере» Б.Брехта (1996, режиссер В.Машков); Жак в «Жаке и его господине» М.Кундеры (1998, режиссер Е.Невежина); Гамлет в «Гамлете» У.Шекспира (1998, режиссер Р.Стуруа) и др. Постановки: «Маугли» по Р.Киплингу (1990), «Ромео и Джульетта» У.Шекспира (1995), «Кьоджинские перепалки» К.Гольдони (1997) и др.

КОНСТАНТИН РАЙКИН

Театром надо опьяняться

– Может, сразу такой простенький вопрос: что самое сложное в актерской профессии?

Действительно, «простенький» вопросик. Вообще-то я профессию воспринимаю как нечто цельное и не могу разделить на какие-то составляющие. Я просто понимаю, что это – очень трудное дело. И сложности в нем подстерегают абсолютно на каждом шагу. Я, например, все время «на стреме», все время, в принципе, готов к неудаче, к какому-то подвоху. Это дело полно подвохов. Начало репетиций, – когда еще ничего не сделано, не собрано, ты не знаешь текста, все разъезжается, ты, как корова на льду, – я вообще терпеть не могу. Но мучительность этого начального периода может оказаться предвестником как раз успешного результата.

Репетиционная работа может идти замечательно, интересно, азартно – и привести к абсолютному неуспеху у зрителей. Тебе кажется, что все десять пальцев ты держишь на горле у успеха, ему уже никуда не деться, но ничего подобного: успех ускользает, как налим... и все. Где, когда это произошло, ничего не понятно. Мучительно, что весь твой предыдущий опыт в новой работе, в принципе, особенно в работе с новым режиссером, – не имеет никакого значения. И если ты в новой работе используешь какие-то приемы, которые ты уже раньше использовал, – это тоже не предвещает ничего хорошего.

Однако самым трудным и не только в актерском деле, а в любом творческом, я думаю, является не рывок, не прыжок на амбразуру, но умение быть последовательным. Умение двигаться ежедневно к намеченной цели, по сантиметру... Если ты спокойненько, пешочком, легкой трусцой будешь эту дистанцию преодолевать ежедневно, то почти стопроцентно, что от тебя в результате отстанут почти все. Ты их обгонишь: всех рьяно начинавших, всех бурно стартовавших, вообще всех, чьи спины исчезали поначалу в туманной дали. Потом ты их спины снова видишь, они приближаются, и ты их рассматриваешь, потом ты видишь их уже краем глаза, потом они твою спину начинают рассматривать. Поэтому я не люблю всякие тусовки, симпозиумы, фестивали,

обмены опытом... Надо репетировать, надо делать дело в своем месте, где ты работаешь, вот и все.

– Вы любите работать со знакомым режиссером или предпочитаете новые для себя имена?

Я работал с большим количеством замечательных режиссеров. И это не просто «повезло». Я сам постарался. Вообще разговор про везение, – разговор все-таки людей слабых. Везение надо себе режиссировать и, так сказать, заслуживать. Когда я был артистом театра «Современник», то работал с Фокиным, с Волчек, с Товстоноговым, с Вайдой, потом, будучи уже в «Сатириконе», – с Виктюком, с Фокиным, с Фоменко, с Машковым, с Невежиной, с Трушкиным, вот сейчас со Стуруа работаю. Так что у меня есть возможность сравнивать разные способы и методы работы, чему-то учиться.

– Вам кажется, что вам как актеру такой опыт полезен?

Крайне. Крайне полезно и не только мне, но и моим коллегам тоже – такой букет разных режиссерских индивидуальностей. При встрече с таким режиссером, как Фоменко, или, скажем, Стуруа, весь предыдущий твой опыт не имеет значения, никак тебя не страхует, потому что все, что, как тебе кажется, ты умеешь, – им не нравится. Ты ему и этот стиль, и этот: я и баттерфляем могу, и брассом, и кролем... А он говорит: ты вообще плавать-то умеешь? Вот он топит тебя палкой: по-собачьи плыви, по-собачьи. Не нравятся ему твои стили, которые ты приобрел где-то в предыдущей своей рабочей биографии. Это, конечно, дело мучительное, но я люблю состояние абсолютного ученичества.

– А такое положение ученика не вызывает внутренней паники, например?

Ощущение паники внутренней, конечно, есть, и я, как ни странно, его тоже люблю. Доля неверия, доля сомнения должна быть обязательно.

Я убежден, что не только в актерской профессии, а в любой творческой профессии настоящее рождается только на стыке между какой-то оголтелой смелостью и боязнью. Тебя охватывает страх и вместе с тем ты его преодолеваешь каким-то безумным усилием. У тебя есть опыт, но есть и решимость от него отказаться. У тебя есть какие-то умения и вместе с тем абсолютная робость перед новым материалом, новыми задачами, когда ты не понимаешь, как этот опыт использовать. Но плохо, когда артист излишне напуган, закомплексован... Но я не люблю и такого артиста, который в себя верит окончательно и бесповоротно и, так сказать, знает, что он состоялся. Я знаю огромного таланта людей, которые мертвеют, коснеют от осознания собственной могущественности, собственной важности.

Звучит хвастливо, но мне иногда кажется, что мой характер близок к идеальному в смысле театрального дела. Не то что я каких-то обязательно результатов достигаю, но я становлюсь в какой-то момент послушным в работе. Я абсолютно послушный артист, понимающий, что существует один только выход: идти за режиссером. Вообще мне кажется, избыточная инициатива у актера – это неправильно. Сегодняшнюю режиссуру обвиняют в авторитарности. И есть артисты, которые всё стонут: где актерская свобода, где свобода? Не нужна она никому.

Актерство – подчиненная профессия. Чем жестче режиссура, тем мне больше нравится. Потому что форма, четкость рисунка, определенность задачи – это всегда гамак, который тебя держит. Актерская импровизация может

быть и должна быть, но в заданном режиссерском рисунке. Импровизация, она же в самочувствии, а не в том, что ты можешь куда угодно пойти, можешь встать, где захочется... Иногда мне всякие неопытные артисты начинают говорить: а почему я должен делать именно так, а какая разница, улыбнусь я в этом месте или в другом, или я поверну сюда голову или туда?.. Это колоссальное значение имеет: не туда повернув голову, ты можешь испортить весь спектакль.

– У вас есть какие-то ритуалы настройки перед спектаклем? Приходите заранее в театр и т.д.

Я в театре с утра до вечера, так что выражение «прихожу в театр на спектакль» – это для меня почти абсурд. Я на сцену прихожу заранее. Наверное, это наследственно. Папа, артист огромного таланта, потрясающей техники, почему-то приходил на сцену после второго звонка, то есть раньше, чем любой другой артист его театра. Я вообще думаю, чем артист хуже, тем он позже приходит на сцену. Это не стопроцентное правило, но часто именно так. Я, конечно, знаю таких мастеров, которые выскакивают на сцену практически, как в сортир, и играют отлично. Но все равно, я думаю, они очень проигрывают сами себя. Бог от них хочет большего. «Самособирание», самонастройка могут быть разными для каждой роли, но это все равно необходимо.

– Мне всегда казалась невероятно сложной настройка актера на роль: тебе дают роль, и ты ее должен полюбить... Вроде как тебе привели женщину, и вот пожалуйста: твоя суженая...

Да, абсолютно так. Это твоя профессиональная обязанность, твой профессиональный навык. Ты должен этим увлечься, обязательно. Партнера полюбить, если ты будешь с ним играть любовь. Только нельзя путать свои личные отношения с тем, что тебе приходится играть на сцене. Потому что если у артистов, которые играют Ромео и Джульетту роман между собой, – это совершенно другое, чем то, что есть между Ромео и Джульеттой.

Если начинают использовать свои личные отношения, для того чтобы изобразить, скажем, любовь или ненависть, получается всегда чудовищная пошлость. Великие роли, великие какие-то проявления души рассчитаны на то, что твоя собственная душа находится на высочайшем подъеме. Ты играешь на себе, но на себе окрыленном, творящем и каким-то образом в данный момент связанным с Богом.

– Вы с очень разными режиссерами работали: с кем из них было наиболее легко и, наоборот, наиболее сложно?

Легкость в работе – не критерий. Важен результат. Легкость, как правило, ничего хорошего не предвещает. Самая трудная работа пока что в моей жизни была в «Великолепном рогоносце» Кроммелинка с Петром Наумовичем Фоменко, изнурительно трудная, почти нечеловеческая. У меня вообще есть почему-то убеждение, что с процессом репетиции роли Брюно мог справиться только я. Не могу себе представить другого человека, который бы все это выдержал. Он грандиозный режиссер, Петр Наумович, он тоже себя измучил в этом процессе. Репетиции длились год, и дело даже не сколько длилось, а как мучительно шло. Более того, после окончания работы мне не хватало мужества даже пожелать себе этого счастья еще раз. Мне казалось, что второй раз в жизни работы с этим режиссером мне не выдержать, просто не выдержать, я не смогу.

На репетициях он все делает не так, как положено: он учит с голоса, он прицепляется к деталям каким-то малозначащим. То он показывает без конца, добивается интонации. Вот ведь считается, что нельзя интонации учить с голоса: «Скажи это так, как я показываю... Эта нота. Это слово прирасти к этому... Обязательно так». И хоть ты тресни, надо прирастить, обязательно. Но как только он добьется нужной интонации, он сразу все зачеркивает: «Нет, полную ерунду я говорил». И все еще двести раз будет меняться. Но он все равно скрупулезнейше добивается, чтобы мизинец у тебя был в этот момент вот так. Он остановит любой прогон, если у тебя мизинец не так, остановит и будет говорить: «Мизинец так сделай, тогда можешь продолжать...» Да что продолжать, у меня уже все умерло, уже вы меня остановили?! Немыслимо мучительно, я уж не говорю о том, что он все время сам за всех играет, показывает, показывает без конца и даже не смотрит, как ты потом выполнишь его рисунок. Он играет и заигрывается. Но в результате играть этот спектакль – большое наслаждение...

– Вы очень много работали с Валерием Фокиным. С ним у вас сложились отношения?

Мы действительно сделали с Валерой Фокиным шестнадцать спектаклей. И, Бог даст, будем работать еще. И за годы знакомства у нас сложился общий птичий язык, когда понимаешь друг друга с полуслова. Фокин, вообще, малоговорящий режиссер. На него приятно смотреть во время репетиций, потому что он не говорит лишних слов, более того, он почти каждому из действующих актеров говорит так тихо, что даже его партнер не знает, что именно сказано... Фокин, во-первых, высочайший профессионал. Кто-то назвал его постановки спектаклями «японской сборки», такая в них ювелирная отточенность деталей. Он замечательно чувствует форму, замечательно ощущает стиль. Такая жесткая режиссура. Он не сентиментальный в своей режиссуре, не любит жать на «педали эмоций»: выдавливать слезы или пользоваться всякими средствами, для того чтобы было трогательно. Фокин – аскетичный и мужественный режиссер, он из режиссеров жестких до жестокости.

И потом, мне очень интересно всегда с ним работать. У него, как у каждого, бывают более удачные или менее удачные спектакли. Но, во-первых, Фокин, помимо всего прочего, – абсолютный работяга. Он находится в работе все время. Он все время этим занимается. В его жизни театр занимает какую-то гигантскую часть. Мне кажется, что это правильно. По нынешним временам, только перенапрягаясь и без конца занимаясь этим, можно быть интересным.

– Фокин во время репетиций тоже «показывает» актерам?

Он показывает очень хорошо и много. Все режиссеры показывают, абсолютно все. Кто-то меньше, кто-то больше. И вообще показ – дело, как правило, гораздо более продуктивное, нежели словесный рассказ. Мне кажется, что в режиссере очень важны заразительность, обаяние, способность увлечь, заразить своими эмоциями. Потому что можно говорить очень правильные вещи, но если рассказано незаразительно, если какая-то искра не высекается, то никого увлечь не удастся...

– Часто говорят, что актерская профессия включает в себя элемент приятного дуракаваляния...

Вы знаете, я убежден, что это безумно трудное дело. Когда говорят: надо этим легко заниматься и весело, – я не верю. Это все шаманство и неправда.

Кто легко и весело достигает высоких результатов? – не вижу. Я понимаю, что нельзя актерскую работу превращать в сплошную муку, там бывают свои радости, но все равно это все-таки очень трудно, это ужасно трудно. Как только легко, как только человек начинает легко работать, это тревожный симптом. Я почему-то не верю легкости и боюсь ее. Правда, бывает иногда какая-то работа вдруг получается быстро, и относительно высокого результата достигаешь неожиданно легко. Но я понимаю, что она уже была оплачена раньше каким-то большим трудом. Значит, во время какой-то предыдущей работы ты заплатил, условно говоря, два раза, двойным усилием, двойной мукой.

– Ваши режиссерские опыты помогают или мешают актерской работе?

По-разному. Я очень рассчитываю на режиссера. Особенно когда я работаю с режиссером такого уровня, как Фоменко, или Стуруа, или Фокин. Вот я сейчас репетирую вместе с Робертом Стуруа роль Гамлета. Параллельно мы еще уточняем перевод Шекспира (проверяем по прозаическому подстрочнику). Так вот сцены, которые мы еще не разбирали со Стуруа, я даже не читаю. Я не хочу их читать, потому что не хочу, чтобы у меня было собственное ощущение роли. Потому что как только у меня начнет возникать собственное представление, оно наверняка придет в какое-нибудь противоречие с тем, что предлагает мне Стуруа, потому что я никогда не догадаюсь, как он захочет сделать. Я не могу этого предсказать.

Стуруа – удивительная, непредсказуемая индивидуальность, что замечательно. Поэтому я иду за ним абсолютно. Пока я не услышу его, причем в каждой сцене, я не пойму, не смогу до конца почувствовать, что такое Гамлет. Существует миллион вариантов, и я не должен самостоятельно это себе фантазировать. Я должен исходить из режиссерских предложений, идя от общения с режиссером...

– А со Стуруа у вас вначале идут как бы обсуждения спектакля или это этюды?

Стуруа очень по-разному репетирует. Он любит поговорить с актерами, потом их тут же запустить на сцену, начать пробовать... Он меняет все очень часто. И я нахожусь сейчас в паническом состоянии: во-первых, у меня нет ощущения, что я успею сделать роль, и мы успеем сделать спектакль к сроку. Боюсь, что на премьере я буду весь оккупирован режиссерскими задачами: туда пойди, туда посмотри... Боюсь, я не успею освоить сложнейший режиссерский рисунок, хотя у меня есть абсолютное убеждение, что это абсолютно мое: мое дело, моя роль.

Я вообще люблю, когда зрители приходят смотреть не на премьеру, а на энный по счету спектакль. Вот тогда я могу за что-то отвечать. Я никогда никого не приглашаю на премьеру и сам не люблю на них ходить, потому что я знаю: если спектакль сделан правильно, то он гораздо хуже на премьере, чем потом.

– А Гамлета вы предложили Стуруа...

Нет, Шекспира он предложил. Я еще долго пытался его отговорить... Я хотел, чтобы Стуруа поставил у нас русскую классику: Островского, например...

– Вам важнее, с кем ставить, чем собственно наименование пьесы?

Ну, в принципе, да. Мне, если это режиссер такого уровня, как Стуруа,

Фоменко, Фокин, Виктюк, Машков, прежде всего важен сам режиссер. А следующее по значимости – то, что мы с ним будем ставить. Но все-таки первое для меня – режиссер. Я Стуруа уговаривал три года на постановку в нашем театре. Как вы понимаете, таких режиссеров рвут в разные стороны, везде они желанны, везде их приглашают, и приглашают в разные хорошие места, и надо оказаться самым убедительным. Это похоже на завоевание сердца женщины, которую хотят многие, а тебе надо оказаться лучшим среди претендентов. Но поскольку я обладаю настырностью в этом отношении, настырностью не в смысле хамства и наглости, а в смысле последовательности, то как-то удается...

– Артисты часто жалуются, что они постоянно находятся в положении «девушек на выданье»: их выбирают, а они такого права лишены.

В силу своего положения художественного руководителя театра у меня есть возможности, которыми обычно артист не располагает. В этом смысле я в какой-то момент решил взять судьбу в свои руки. Но с другой стороны, за свою «привилегию» я и плачу. Быть художественным руководителем – колоссально трудно. Поэтому, если я имею за это какие-то дивиденды, то за такую плату их можно себе позволить.

– По какому принципу вы выбираете режиссеров, приглашая их для совместной работы?

По чувству родства. Есть большое количество замечательных режиссеров, которых я никогда не приглашу, потому что они чужие для меня. Мне не нравятся их спектакли, хотя они признаны театральной общественностью... Выбирая режиссера, я ориентируюсь на собственные ощущения. Я считаю, что у меня вкус, в общем, демократичный, вкус нормального среднестатистического зрителя... Я очень не люблю этого критического чистоплюйства, когда подозрительно относятся к любому шумному успеху. И, наоборот, любят, когда мало народу, когда скучают зрители...

Вообще в современном театре я вижу очень много придуманного, выдуманного, неживого: всякие хороводы околотеатральных деятелей вокруг спектаклей, которые мне не нравятся категорически. Ведь труднее всего играть просто, эмоционально и заразительно играть – это очень трудно. А есть лукавая режиссура, которая всякие финтифлюшки делает для тех, кто понимает. Играть же в такой режиссуре, как правило, легко.

Вот я пришел на «Смертельный номер» Владимира Машкова, мне это очень понравилось: эмоционально, талантливо, умело. И я его пригласил на постановку «Трехгрошовой оперы». И ее опять же не приняли люди, которых для себя я называю «дегустаторами». Вино, по моему глубокому убеждению, все равно придумывается для того, чтобы его пили и от него пьянели, а не пробовали на язык. Театром тоже надо опьяняться, от него надо «балдеть»...

– Ну, после рассказа об околотеатральных деятелях сразу хочется спросить о вашем отношении к театральной критике...

Критики, за редким исключением, относятся все-таки к театральным дегустаторам. Они не пьянеют. Они доверяют знаниям, а не чувствам. А театр все-таки больше рассчитан на чувства, а не на знания. Критикам, как правило, надо, чтобы им объяснили (режиссеры или просто люди с живым восприятием), хорошо или плохо поставлен спектакль, хорошо или плохо играет артист и т.д. Ну, в качестве примера вот уважаемый критик, ведущий популярной

телепрограммы, безусловно, знающий человек. Но, по сути, он ничего не понимает в театре, сам отличить хорошее от плохого он не может категорически, никогда. Скажем, только что спектакль закончился, и он еще ни у кого не спросил о том, как им понравилось, – он пребывает в растерянности, его можно брать голыми руками, потому что он беспомощен.

В «Современнике» его пригласили на прогон спектакля «Валентин и Валентина». И в день премьеры я случайно наткнулся на стенограмму обсуждения и прочел его высказывание о себе, о том, что новое приобретение «Современника» – ошибка. Ошибка театра назначение меня на данную роль... И вообще этот мальчик никогда не станет артистом. Я действительно поначалу играл неважно, но, думаю, по-настоящему театральный человек за моей скованностью и неумением все-таки что-то мог рассмотреть. А через полгода я с ним встретился на какой-то пресс-конференции по поводу того же спектакля «Валентин и Валентина». Он тогда стал признаваться в том, что, не поверив в меня сначала, потом посмотрел еще раз и не узнал «Котьку»... Видимо, ему объяснила Галина Борисовна Волчек что-то про меня. Очень большое количество таких людей вокруг. Такого человека помести куда-нибудь на необитаемый остров, посади напротив великого артиста, ему не известного, – он измучается, не понимая, хорошо это или плохо, потому что не у кого будет спросить. А такие люди и формируют мнение театральной общественности.

Общественное мнение, с одной стороны, вещь крайне неповоротливая. Это похоже на плохих охотников, которые, стреляя в летящую утку, метят в то место, где они первый раз ее увидели. С другой стороны, люди склонны абсолютно забывать про то, что ты уже делал. Например, когда я сыграл Брюно в «Великолепном рогоносце», всякие слова и оценки, даже хвалебные, меня ужасно раздражали, просто потому, что рождалось ощущение, будто до этого я не делал ничего. А у меня послужной список такой, что любой драматический артист позавидует: огромный мировой репертуар.

– У вас не бывает, что вы устаете от этой вот роли: Господи, опять играть, как мне это надоело!

Нет, нет и нет. Для того чтобы было: Боже, как мне все это надоело... всякие стрессы и депрессии, для этого необходимо наличие свободного времени. Когда у тебя нет времени, – у тебя нет времени на депрессии, на стрессы, я не завишу ни от погоды, ни от климатических условий вообще, ни от времени года, ни от чего. Мне надо выходить на сцену ежевечерне. Мы зарабатываем деньги в нашем театре только сами: мы не получаем никаких дотаций. Поэтому артисты у нас не болеют, не пищат, что у них нет выходных. Вообще нет выходных, никогда. Мы работаем семь раз в неделю. Потому что они знают: мы не имеем возможности иметь выходной, он просто у нас не получается. Это такой принцип Нуриева: травмы, разрывы мышц появляются, когда танцуешь раз в неделю, а если танцуешь каждый день, – все в порядке.

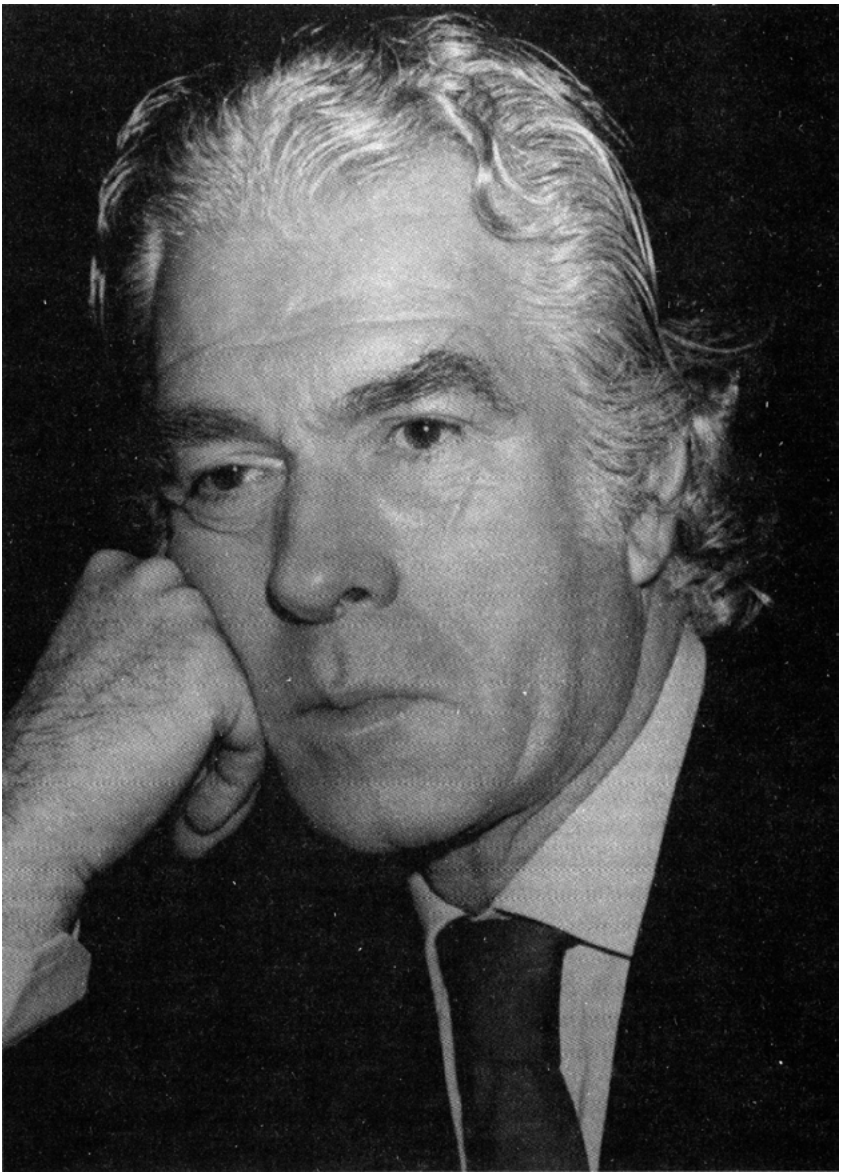
Если напряженно работать, то всегда будешь в форме. И, кроме того, тебе физически некогда будет говорить о кризисе театра. Это ерунда все, потому что каждый театр считает себя пупом земли и центром театральной жизни мира, и если он терпит какой-то творческий крах, ему кажется, что терпит крах все театральное искусство. Это абсолютное заблуждение и высокомерие так считать. Всегда есть достаточное количество людей, которое нуждается в театральном искусстве, которым интересно пойти на хороший спектакль.

– Артисты иногда говорят, что репетировать им интереснее, чем

играть спектакль на зрителе...

Мне кажется, что это неправда. Не может артисту больше нравиться репетировать, чем играть. Потому что играть спектакль это и есть искусство театра. Театр возникает в общении со зрителем. Его реакция и твое ощущение – вот «вольтова дуга» искусства. Бывают моменты, когда у тебя что-то получается на репетиции, но это все делается для того, чтобы это получилось на зрителе. Театральное искусство немыслимо без зрительного зала. Иначе оно, как картина в темноте, – теряет смысл. Экстаз, когда у тебя получается, тебя понимают, и оттого, что тебя понимают, у тебя еще больше вдохновения, а оттого, что у тебя больше вдохновения, у них, в зрительном зале, еще что-то... Это бывает не часто, но ради этого, собственно, мы и работаем...

Беседовала Ольга Егошина 29 мая 1998 года



ДЖОРДЖО СТРЕЛЕР

Фото Луиджи Симинажи

Джорджо Стрелер (1921–1997) – режиссер. В 1940 г. окончил Академию любителей драматического искусства (Милан). Начав карьеру как актер, скоро стал заниматься режиссурой. В 1947 г. вместе с Паоло Грасси основал в Милане «Пикколо-театро» и до конца дней руководил им (с небольшими перерывами). Среди его знаменитых спектаклей: «Слуга двух господ», «Кьоджинские перепалки» и «Кампьелло» К.Гольдони; «Ричард II», «Макбет», «Юлий Цезарь», «Король Лир» и «Буря» У.Шекспира; «Чайка» и «Вишневый сад» А.Чехова; «Гиганты горы», «Сегодня мы импровизируем» и «Шесть персонажей в поисках автора» Л.Пиранделло, «Смерть Дантона» Г.Бюхнера, «Трёхгрошовая опера», «Жизнь Галилея» и «Добрый человек из Сезуана» Б.Брехта, «Визит старой дамы» Ф.Дюрренматта и др. Стрелер обращался к самым разным пластам мировой театральной культуры, ставя пьесы Софокла, К.Гоцци, Мольера, Ф.Брукнера, Н.Гоголя, А.Островского, Г.Ибсена, М.Горького, А.Камю, Ж.Жироду, Ю.О'Нила, Э.Де Филиппо, А.Миллера, Ж.-П.Сартра, П.Вайса и др. В 1980 г. Стрелер явился одним из создателей и руководителем интернационального Театра Европы.

ДЖОРДЖО СТРЕЛЕР

29 ноября 1997 года в Париже проходила конференция «Идея художественного театра», организованная Мишель Кокосовски и Жоржем Баню. Именно там, в театре «Старой голубятни», Джорджо Стрелер выступил с лекцией. Он говорил часа полтора, импровизировал, смешил, падал на пол, изображая кого-то. Казалось, этому потоку энергии нет конца. Жорж Баню попросил меня задать какой-нибудь вопрос режиссеру, ну, скажем, спросить его о том, собирается ли он когда-нибудь покинуть свой «Пикколо-театро», из которого он то уходит, то возвращается. Спросить не удалось, Стрелер не дал возможности встрять с вопросом. Он говорил, и говорил, и говорил. Как в последний раз. Через несколько недель великого итальянца не стало.

А.С.

Streben

По мере того, как мы приближаемся к концу века, мы фатально оказываемся перед необходимостью подвести итоги. Через эту необходимость пройдут все: в конце концов будет выставлен общий счет – политический, социальный, человеческий. Мы, бедные театральные люди, хочешь не хочешь, должны говорить о театре.

Наше публичное ремесло обречено на коллективность, мы более всех чувствительны к тому, каковы отношения между нашим искусством и обществом, в котором живем. Все художники повязаны с обществом, в котором живут, но возможность высказать свое собственное видение жизни у человека театра не та, что у живописца или композитора: тот один, а здесь труппа, да еще режиссер, да еще сценограф, да осветители... Этой группе людей приходится обращаться к другой группе людей, которые приходят вечером в зал, чтобы смотреть на группу первую. Эти две группы – сообщающиеся сосуды;

будешь тут чувствителен к проблемам коллектива – как артистического, так и неартистического.

Подводя итоги века, обнаруживаешь: театр художественный – одно из весомых достижений за истекающие сто лет. Если отбросить все поражения, все заблуждения, все, что не удалось, – короче, если просеять сквозь сито, остается горсть драгоценностей, горсть счастливых амулетов, горсть людей героических. Эти драгоценности, эти герои вместе и составляют театр художественный, как я понимаю его... Спектакли, пьесы, актеры – и между ними постоянное взаимодействие, постоянный взаимообмен, общение.

Может быть, надо с самого начала уточнить предмет нашего разговора. Проблема «художественного театра» – главная проблема для нас, которые им занимаются, его делают. Главная ли это проблема для всего театрального дела, – не знаю. Но для нас – да, главная.

Театр художественный и театр общедоступный – кажется, их проблемы далеко разведены друг от друга. На самом деле они очень даже близки. Представляется желательным, особенно сегодня, объединить их, чтобы разом поразмыслить о них в их связи. Это позволит поразмыслить о нашей профессии – как она соотносится с настоящим временем, а заодно задаться вопросом, что такое сегодня наша публика. Публика в театре – протагонист. Об этом протагонисте необходимо думать и давать ему понять, что мы о нем думаем.

Художественный театр впрямую связан со всем нашим веком – диалектичным, неоднозначным веком, который произвел столько ужасного и вместе с тем столько замечательного. Разрушение и надежда равно сопутствуют двадцатому столетию. Я рад, что жил в то время, когда жил. Что воевал, – не рад. Но что последние пятьдесят лет занимался театром, – рад. Нашему поколению – как до того поколению наших наставников в России, во Франции, в Германии – пришлось войти в конфронтацию с проблемами своего времени. Театр не избежал ни одной исторической встряски, как не избежали встрясок люди, которые театр делали.

Каталог того, что оставляет по себе столетняя история театра, богат. Драматурги, актеры, постановщики... Век начинается «Вишневым садом». Это поразительная пьеса, страшная пьеса, ее надо играть всегда, когда можно, а главное – когда сохраняется способность ее смотреть. Они несколько смешны, нелепы, эти люди, не понимающие, что все меняется, но в то же время они так трогательны. Их тревога огромна.

В каталоге Пиранделло, Беккет...

Были в этом веке актеры, с которыми все стало иным.

Я не видел Элеоноры Дузе, я не знаю и никогда не узнаю, как звучал ее голос. Я только помню, что мне как-то рассказывал Лукино Висконти: «Я был еще мальчик, мне было лет семь или восемь, и вот мои родители, которые время от времени водили меня в театр, однажды вечером сказали, что мы пойдем смотреть Дузе. Мы немного запоздали: когда мы входили в нашу ложу, спектакль уже начался. На сцене был сад, и две дамы сидели на скамье. У одной в руке был зонтик, она небрежно играла им, говоря самым обычным голосом, – ее даже не очень хорошо было слышно. Я спросил отца, когда же начнется спектакль». Спектакль шел, ребенок не отдавал себе в том отчета. Никакой разницы между жизнью и театром. «Это был великий урок, – заключил Висконти. – Дузе играла поразительно правдиво». На свой лад, она творила театр художественный.

Мы не застали Дузе. С тех пор были другие дивные актеры... Что упу-

стили, то упустили, что смогли видеть, – видели... Что мы увидим завтра? То, что мы увидим завтра, зависит от того, что нам следует сделать. Мы в ответе.

Возвращаясь к судьбам художественного театра на протяжении века, я хотел бы прокомментировать одну статью, на мой взгляд, великолепную. Это статья Франсуа Реньо, напечатанная в журнале «Le théâtre en Europe» в восемьдесят шестом году. Автор озаглавил ее «Сказка о трех городах». «Для первого – театр был всем, для второго – театр был всего лишь театром, для третьего – театр был театром и еще чем-то иным. Первый – Жак Копо, второй – Луи Жуве, с третьим, Бертольтом Брехтом, они, конечно, не составляют трио или общую группу для фотографа; никто не видел этих троих вместе. Второй был учеником первого, третий во Франции человек со стороны. Однако мы попробуем прикинуться, будто они воплощают собою (следовало бы сказать: первый воплощает, второй развоплощает, третий демонстрирует) три связанные между собой своей полярностью противоположные концепции места театра в обществе. Попробуем охарактеризовать эти три полюса не через то, как видятся различия общих принципов, опыта, рассудочных установок, не через различия драматургического материала и актерской игры, но как бы геометрически, через игру смещающихся точек, которые помечают физическое место театра в городе, в обществе». Я цитирую по памяти, проверьте. Далее Реньо начинает рассказывать о каждом из трех – об одном, о другом и о третьем. В чем я его упрекнул бы, – он минует первый и главный город, город Станиславский. Станиславский, я знаю, не один. Есть Немирович-Данченко. Маркс тоже не один, рядом всегда есть Энгельс.

Так вот, в сказке про художественный театр, про théâtre d’art, есть четыре города. Они построены посреди обширной, полной противоречий, богатой силами и возможностями страны – страны Театр.

Театр исходит из желания перегруппировать свои силы и предназначить определенный артистический результат определенной публике. На протяжении своей истории театр руководствовался прежде всего привычкою: «Моя мать играла вот так, мой отец играл вот так, я попробовал все делать наоборот». Наверное, дедушка играл очень хорошо, отец не так хорошо, внук совсем уж не хорошо. Этот семейный театр со временем портится, ему грозит упадок. Тут появилась идея художественного театра. Она пришла в голову одному актеру – Станиславский был актером – и в голову Немировичу, который стал директором театра, режиссером, а актером не был. Они объединились, чтобы подправить театральное дело, чтобы делать нечто получше того, что они видели вокруг, чтобы открыть нечто иное. И тут им был необыкновенный фарт, какого не было ни у кого из хозяев других городов, кроме как у Брехта: им выпал автор, автор необъятный, – Чехов.

Отношения были не из легких. Чехов ничем не бывал доволен: на сцене слишком много шуму, слишком много того, слишком мало сего, не смеются, не надо плакать... Это бурное сотрудничество, когда я думаю о нем, ужасно меня волнует. Я представляю себе Станиславского, как он в «Чайке» играет Тригорина, играет его писателем, чуть-чуть претенциозным, чуточку жеманным, – очарователен, весь в белом, слова словно бы перебирает небрежно. Играет, играет, ждет от Чехова – как, мол. «Хммм... Только у Тригорина клетчатые панталоны, и он курит сигару. И дыра на подметке». Станиславский озадачен. Чехов ничего не добавляет. Несколько деталей, и автор разбивает образ Тригорина, рисовавшийся Станиславскому. Режиссеру понадобится время, чтобы понять: Чехов хотел подсказать ему – трагичность в том, что

Тригорин, в сущности, персонаж жалкий. Немножечко вульгарен, тщеславен: писатель, которого никто не читает – одна Нина, обожающая его. Мы видим дырявые ботинки, клетчатые панталоны – понимаем, что она обманывается. Она обманывается, как все обманываются в любви. Тригорин не то, за что она его принимает... А мы, разве мы не так же клюем на приманку, на приманку иллюзий насчет той или того, кого мы любим? Вот о трагичности таких ошибок Чехов хотел сказать Станиславскому. Станиславскому повезло, Чехов был с ним рядом.

У Копо автора не было. Он хотел пойти в обход, через классику: благодарение Богу, во Франции классики хоть отбавляй. Он выбрал Мольера – как мог бы выбрать Корнеля или Расина – вместо автора современного. Он принялся заниматься театром в противовес, вразрез тому, как заниматься им было принято в ту пору. Копо был до крайности жесток к театру-товару. Он восстал против людей, которые идут в театр пообедавши и собираются посмеяться, поразвлечься. Нет, нет, он не был прав: я вовсе не считаю всех этих людей достойными презрения. Они идут в театральный зал, чтобы вместе с другими посмотреть, как некие актеры представляют – может быть, плохо представляют – лица и положения, которые могут оказаться и не очень интересными, и не очень художественными. Но они делают усилие, выходя из дому, спасаясь от ужасной машины, которая их оттуда не отпускает, от телевизора, – они делают усилие, чтобы попасть куда-то в иное место, кого-то там увидеть (а, и ты здесь?!), с кем-то побыть вместе. Побыть вместе – это же восхитительно. Публика есть величайшая тайна театра. Почему они пришли? Почему решились прийти именно сегодня вечером именно сюда? Почему захотели познакомиться, может быть, немножечко полюбить друг друга? Нельзя просидеть несколько часов рядом с кем-то и вовсе не почувствовать хоть какой-то близости с соседом. Мы не можем определить характер этой близости, но она возникает, нечто завязывается – это уж точно. Потому что театр есть способ вырваться из отъединенности и очутиться в сообществе.

Прежде факт посещения театра казался более естественным, чем сегодня, когда иные соблазнительные возможности умножились... Любите ли вы театр? Раньше само собой разумелось – да, люблю. Сегодня это не так.

Я говорю об этом, чтоб не забывали: театр шире, чем théâtre d’art, чем театр художественный; боюсь, Копо об этом забывал. Он говорил, что хотел уйти из театра, чтобы лучше служить ему.

Я не так уж хорошо знал Копо. Он повлиял на меня косвенно, через своих учеников. Я видел его во Флоренции, когда мне было одиннадцать; он ставил там один из самых интересных своих спектаклей – «Мистерию святой Оливы». Я видел его глазами ребенка, но не в этом дело. Он искал детей, чтобы они у него играли ангелов. Я был с мамой, меня ему показали, но он меня не взял: сказал, что я слишком черноволосый. Я как сейчас помню прикосновение его пальцев к волосам: «Слишком черные, – раздражает». Я потом видел его спектакль, три ангела несли каравеллу, это означало плавание по морю. Меня среди них не было, потому что я слишком черный. Но я не забыл Копо. Годы спустя его младший внук поступил в «Пикколо» учиться на машиниста сцены. Мне было приятно знать, что у нас за кулисами находится Копо. Одна семья, одна фамилия.

Для Копо театр – машина инфернальная. Надо выйти из этой машины. Зачем? Чтобы продолжать заниматься театром.

Копо никогда не совершал побега из города-театра ради реальности. Он

расставался с неким учреждением, чтобы делать другой театр. Какой? У него было очень мистичное представление о театре, – требовательное, суровое. Он считал театр святыней. Святыне, говорил он, не послужишь языческими зрелищами бульваров. Он ошибался: толика святыни пребывает в самом жалком представлении для самой глупой публики. Тут тоже трепет. Если не быть психом, вообще не выйдешь на сцену. Исходно есть доля безумия в том, что вы вручаете свое сердце в руки людей, смотрящих на вас. Копо грезил театром мистическим, это было утопией. Не говорил ли он сам, что он отдалился от театра, ибо спрашивал с актеров то, чего с них спрашивать может только Господь Бог. Все его оставили, но художественный театр Копо не остался без наследников.

Мы не знаем, какой театр рисовался Копо за пределами театра, но мы знаем: скорее всего, он хотел театр собирающий. Театр, где все делалось бы своими руками: комедианты должны были сами себе шить костюмы, лепить маски, вести жизнь мастеровых ремесленного цеха. Интуиция подсказывала ему необходимость основать школу. Он не мог задумать театр, не задумав школы. И я тоже. В начале пятидесятых годов я открыл школу, которую закрыл лет через пять или шесть. Я не мог допоздна репетировать по вечерам и на утро снова идти в школу, сил не было. Несколько лет назад я опять открыл школу, но на этот раз я приспособил занятия к себе, вроде как делал Жуве, умевший приноровиться к надобностям своих курсов. Хожу по утрам, когда могу, а во второй половине дня ученики ходят в театр на репетиции. Я с ними разговариваю, приглашаю их на сцену, занимаюсь с ними на ходу, в процессе театрального действия.

Иначе представить себе художественный театр нельзя: только со школой. Если школы нет, – риск стать эстетизирующим, даже бесплодным. Вот почему Станиславский занимался педагогикой. Все его ученики прошли его школу: Мейерхольд, Вахтангов, Коонен с Таировым. Все они его предали, но в том, как они сами преподавали, сверх всего иного сохранялась печать Станиславского. Сохранялись следы формации, школа. Копо по-своему понимал все это.

Теперь – третий, Жуве. Он был моим учителем. Станиславский-то был учителем всех, даже учителем Брехта, поверьте мне. Жуве ушел от Копо, который говорил о нем: «Он не ищет ничего, кроме успеха»; даже хуже, с нотой презрительной: «Он желает только успеха». Он сделал кинокарьеру, но на кино он плевать хотел, это я вам говорю, а я этого капризного мастера знал. Я в театре «Атеней» сидел и сидел в своем кресле. Он ничего мне не поручал, я не был его ассистентом. Он ничего особенного не говорил мне, у меня не было ощущения, что меня фаршируют доктринами. Что вообще он говорил мне, этот человек? Недавно я ставил спектакль про него: Брижит Жак по записям его уроков сделала пьесу «Эльвира – театральная страсть», она у нас пошла. Вот у него не было чувства, что надо куда-то уйти и где-то там заниматься театром. Или что надо создавать иную школу. Он регулярно вел свой класс в консерватории, поскольку его учитель внушил ему: вести класс необходимо. Но он не открывал школы при своей труппе, которую он со временем создал. Жуве считал, что в театре, если иметь терпение, в конце концов всему научаешься: стареть или быть молодым, независимо от возраста. – Да, научаешься.

Жуве создал свой город, который также был слегка мистическим. То была мистика подмостков, труппы, короче, мистика театра. Я помню день, когда Жуве во Флоренции ждал своих актеров на репетицию «Школы жен», которую он привез на гастроли в Италию. Актеры играли эту «Школу жен»

уж не помню сколько раз, но Жуве тем не менее хотел репетировать. Он сидел один-одинешенек, когда, опоздав на три четверти часа, актеры явились с извинениями: мы пробежались по Флоренции, мы ведь здесь в первый раз. Он тогда ответил: «Какая еще Флоренция? Рафаэль, Уффици? Вот ваша Флоренция, здесь!»

«Флоренция – это подмостки». Он замыкался в театре. Он не выходил отсюда. В этой замкнутости была своя святость. Он оставался внутри профессии. Однажды я набрался храбрости и спросил его: «Что вы думаете о политике?» Он ответил мне: «Много чего думаю». «Но вы когда-нибудь за кого-нибудь голосуете?» Думаю, он никогда не голосовал, он не был ни на чьей стороне. Он был монах, светский монах. Жизнь его монашеская, но посвященная не Богу, а театру. Все остальное – и жизнь, и любовь, – все это его не интересовало. Театр был абсолютом. К этому времени я понял, что мне чего-то недостает. Я ушел от него, – пусть себе и дальше делает очень хороший театр, очень хорошее кино, я же направился к четвертому городу.

Четвертый город принадлежит Брехту. Я встретился с ним случайно, даже не поставив еще ни одной его пьесы. Это было в Берлине. Я перед ним робел, обратился, конфузясь: «Мэтр...» «Я не мэтр, – возразил он, – я только обращаюсь с предложениями». Потом мы разговорились, и в конце концов у него со мной установились какие-то связи, каких он не имел со своими сотрудниками. Я зачастил в Берлин, чтобы ходить в его театр, побыть рядом с ним, пока он репетирует, немножко поспорить, полчасика посидеть где-нибудь. Он учил меня, как быть человеком – с Богом или без Бога, с Флоренцией или без Флоренции, с Марксом или без Маркса. Мы должны быть людьми со своими собственными мыслями, убеждениями; только тогда, говорил он, мы можем работать в театре. Если ты, «развоплощенный комедиант», как выражался Жуве, так или иначе действуешь в жизни, ты можешь подойти к Гамлету. Если ты что-то с чем-то сопоставляешь, если ты атакуешь, если ты атакован, если ты любишь, если обманываешься, короче, если ты в житейском дерьме, – значит, ты можешь понять и рассказать историю Гамлета. Понять и рассказать историю Гамлета можно, имея личный опыт. Брехт научил меня также тому, что можно придавать вещам определенный смысл и в итоге самокритики взглянуть на них иначе, отдать отчет в ошибке. Тогда я понял, что я могу репетировать с оголтелостью Жуве и в то же время ходить на выборы. Брехт открыл мне, как применять диалектику не только в театре, но и в быту. Он научил меня сомнению, научил мужеству подвергать проверке то, в чем всецело уверен. Когда я думаю о нем сегодня, мне больно видеть, как его противники представляют его человеком, который посягал на владение истиной в последней инстанции.

Когда я вошел в четвертый город, я понял, что путь моего формирования заканчивается. Все было прожито, испытано, принято, отвергнуто в сценических упражнениях, в повседневной театральной практике «Пикколо». Даже тогда, когда я на три года, с шестьдесят восьмого по семьдесят первый, уходил из «Пикколо» ради создания новой независимой труппы (группа «Театр и действие»), я продолжал жить в том направлении, которое было подсказано опытом пребывания в четвертом городе.

Я действовал в духе шестьдесят восьмого года, с той разницей, что труппу составили не молодые люди, которые хотели бы стать актерами, но профессионалы, которые в театре уже работали, которым вовсе не угрожала безработица и которые просто хотели объединиться вокруг меня с тем, чтобы

завоевать автономию. У нас было самоуправление. Нам было трудно, мы зависели от успеха, от ежевечерних сборов... Тем временем кругом орали: «Вот мы сейчас все перевернем, сделаем революцию, а они революции не сделали!» Группа актеров самоучредилась с тем, чтобы вывести художественный театр за привычный круг. Это был наш способ вступить в разногласие. Я, создавший театр, поставил себя насупротив его, против театра, против своего собственного театра. После трех лет этот опыт прекратился, – потому, во-первых, что у исторического движения ходы причудливы, а во-вторых потому, что счастье быть заодно обернулось не то чтобы озлоблением, скорее, взаимным непониманием. Изменилась общая ситуация.

Поскольку Грасси, которого пригласили руководить «Ла Скала», отказывался принять этот театр, если я не вернусь в «Пикколо», – я туда вернулся. К тому, с чего когда-то начинал, я пришел с новыми силами, вынесенными из только что пережитого приключения. Для меня было гражданским долгом – снова принять «Пикколо». Тогда один из моих ассистентов сказал мне: «Надо идти на то, чтобы растоптать тех, чьи идеи и вкусы не разделяешь». Я поразмыслил и написал ему: «Нет, не надо топтать самого скверного червя, бессмертен он или не бессмертен». Фраза немножко напоминает Чехова, она – от него, поскольку все четыре города – во мне.

Я не хотел быть учеником первого, или второго, или третьего, или четвертого. Я хотел, чтобы в «Пикколо» четверо обрели бы друг друга. За это я вел свой бой и за это держал пари. Всю жизнь.

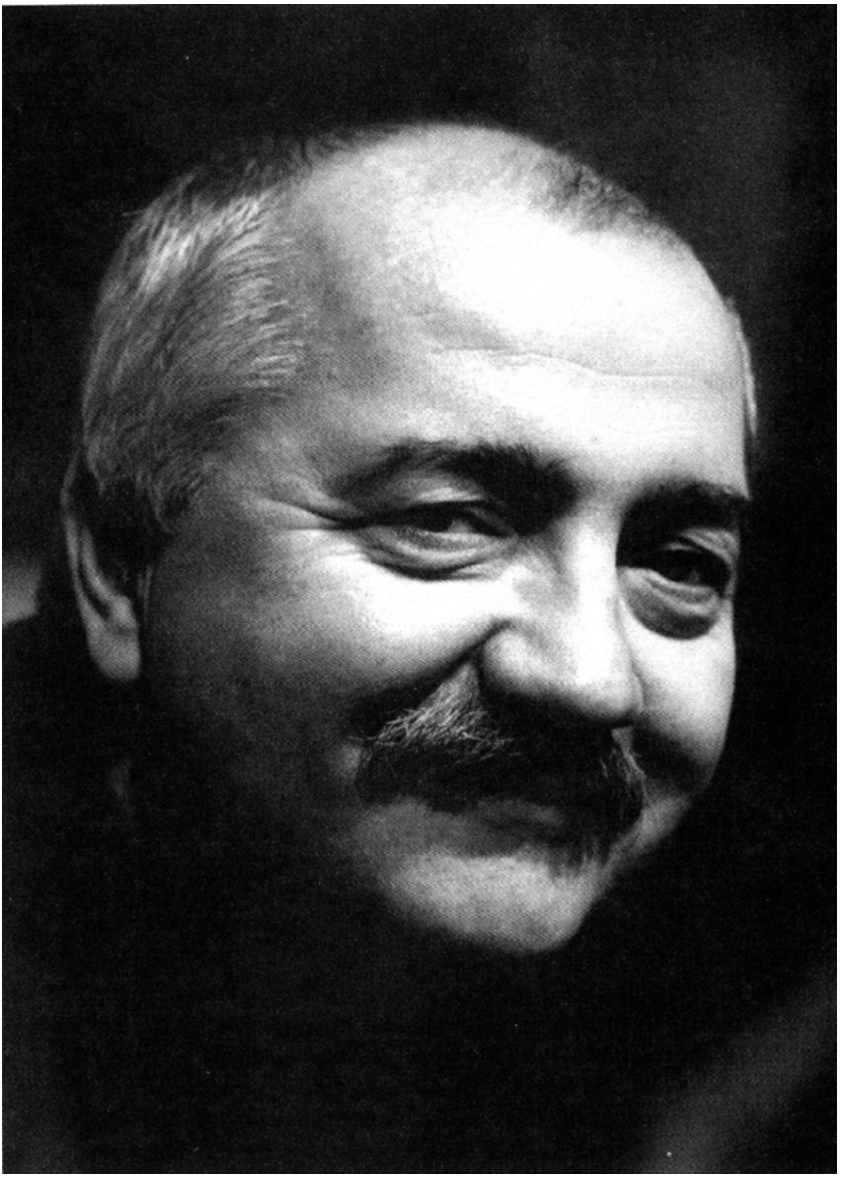
Я работал в «Пикколо», который только что отпраздновал свое пятидесятилетие. Из трехсот пятидесяти спектаклей, поставленных здесь, двести двадцать пять – за моей подписью. Я оставляю по себе большую театральную библиотеку, так сказать, наследие. Я репетировал, я сидел в театре взаперти, но я исхитрялся выкроить чуточку времени, чтобы открыть книгу и поискать там слова, которых мне не хватало, чтобы понять жизнь, чтобы иметь привязанности, ну, и немного любви. Поскольку я вошел в четвертый город, я осознал обязанность предаться жизни. Вмешиваясь в жизнь, проблематизируя ее, находясь с ней в неладах или в ладу, я смог стать человечнее и, пожалуй, смог понимать пьесы лучше. Чтобы понять, что хотел сказать Станиславскому Чехов, надо иметь собственный богатый запас. Чтобы иметь его, надо познать себя и иметь отвагу окунаться в жизнь, жить ею вполне. Я иногда говорю моим ученикам и сейчас повторяю вам, пусть вы и не мои ученики: не живите вы, сжав кулаки и прижавшись к стене, пугаясь пространства... Вам, может быть, удастся прожить так до восьмидесяти лет. Ну, проживете вы долго, а толку? Нет. Делайте, что хочется, – вы пройдете через страдания, вы растеряете иллюзии, но проживете как люди. Только жизнь, прожитая так, вообще стоит того, чтобы ее прожить. А иначе не стоит! То, о чем я говорю, относится и к художественному театру. Ведь это не просто артистическое творчество.

Меня спрашивают про моих учеников. Но, поскольку я сам не в школе сформировался, могу сказать, что в свой черед формировал каких-то людей помимо школы. Какой-то след от меня остался на каких-то актерах, режиссерах. «Отбросил на закате луч». Боб Уилсон говорит, что решил заняться театром, увидев в одном моем спектакле, как работает свет. Он – сам светоч театра! – не стал копировать мое освещение, но благодаря мне понял значение света. Всякий раз, когда ты сам что-то делаешь как следует, ты кого-то учишь.

Может ли театр изменить мир? «Меня каждый день об этом спрашивают!» – говорил Брехт. Да, может. Как и музыка или иные искусства. На мил-

лиметр. А может быть, он ничего не меняет, кроме себя самого. Для этого артист должен иметь мужество быть самим собою, защищать свои идеи и в то же время разбивать их, чтобы двигаться вперед. Отвага в признании своих ошибок, – сколько в ней благородства!

Что важнее всего? Важно не быть довольным собой, важно не останавливаться. Чтобы определить художественный театр, как я его понимаю, я воспользовался бы непереводимым фаустианским словом: «streben». Это означает – «тянуться к...», «выложиться с тем, чтобы...». «Streben» означает движение к чему-то, чего здесь нет. Такое движение требует большого усилия, но ты не можешь сказать, к чему ты тянешься, что это такое, – чувствуешь только необходимость этого, острую потребность. Когда ты прикоснешься, у тебя ощущение: еще нечто прорисовывается поодаль, – и тебя толкает дальше. Надо безостановочно двигаться к... Примерно так можно было бы описать историю театра художественного, театра, всегда подвижного, всегда надеющегося достигнуть чего-то лучшего, чем вчера, проникнуть глубже в таинства жизни, которую театр славит даже в трагедии. Именно поэтому люди могут выдержать трагический спектакль, потому что в конце мертвые на сцене подымаются и благодарят публику. Точно так, как смерть, сидящая в кресле, приподымается со своего места и говорит вам: «Спасибо».



РОБЕРТ СТУРУА

Фото Джона Хайнеса

Роберт Стуруа (р. 1938) – режиссер. В 1962 г. окончил режиссерский факультет Тбилисского театрального института (курс М.Туманишвили и Д.Алексидзе). Начал работу в Театре им. Руставели (с 1979 г. – главный режиссер, с 1980 г. – художественный руководитель). Постановки: «Перед ужином» В.Розова, «Сейлемские ведьмы» А.Миллера, «Кваркваре» П.Какабадзе, «Роль для начинающей актрисы» Т.Чиладзе, «Кавказский меловой круг» Б.Брехта, «Ричард III» и «Король Лир» У.Шекспира, «Женщина-змея» К.Гоцци, «Ламара» Г.Робакидзе и др. На сценах разных театров мира идут его постановки Шекспира, Мольера, Брехта, Софокла, Чехова. В 1998 г. поставил «Гамлета» У.Шекспира в «Сатириконе».

РОБЕРТ СТУРУА

Театр на сносях

– Существование в театре – довольно сложный способ жизни. Как вы применились к нему?

Я люблю цитировать Серго Закариадзе, говорившего, что жизнь в театре можно сравнить с положением человека, который сидит где-то в кустах и ждет белую лошадь. Он обязательно должен вскочить на эту лошадь, но сможет ли он, и пробежит ли она вообще мимо, – неизвестно.

Театр – храм искусства, но он еще и храм разрушенных надежд, иллюзий. Здесь живут достаточно несчастные люди, включая тех, которые, казалось бы, хорошо себя чувствуют. В глубине души каждый актер, режиссер или работник театра чувствует какую-то избранность. Я, например, очень четко ощущаю, что нас немножечко презирают. Всегда в мире существует некая категория людей, которая не понимает, почему кому-то надо за какие-то копейки скоморошничать. И в то же время я ощущаю зависть этих людей, они чувствуют, что мы имеем какую-то цель, нечто неопределимое, что выделяет нас из общей массы.

– Режиссура как профессия существует достаточно давно, но представление о том, что это такое, остается расплывчатым...

Подозреваю, что режиссура как профессия родилась несколько странно. Актеры, которые всегда делают замечания друг другу, однажды поняли: кого-то надо отправить в партер, пусть он со стороны говорит, как лучше встать, как лучше подать ту или иную реплику. Среди своих коллег выбрали самого бездарного и самого просвещенного и сказали: «Слушай, спустись-ка ты в зал и советуй. Ты больше знаешь нашу профессию, хоть сам не умеешь играть, ты образован, у тебя хороший вкус, мы будем тебе верить».

Если серьезно, мне кажется, режиссер должен очень хорошо знать жизнь. Это особый талант: суметь понять, что происходит меж людьми, какие проблемы возникают в жизни, и перевести все это на язык театральных форм.

Да так, чтобы это стало искусством.

И чтобы зритель мог сказать или подумать: я те же проблемы решаю в жизни, но только сейчас начал понимать, как это происходит.

Режиссура – нечто большее, чем профессия. Это то, что входит тебе в кровь. Когда я читаю любую пьесу, механически думаю, как бы я ее поставил.

Постоянно анализирую происходящее со мной и с другими.

Наверное, в какой-то момент это может показаться безнравственным. Допустим, умирает близкий мне человек, я стою на панихиде и вдруг ловлю себя на мысли о том, как бы все это выглядело на сцене. Понимаю, что я просто чудовище, краснею, потею, мне становится стыдно – у меня же горе, и очень сильное!

Подобное состояние знакомо, наверное, всем людям театра: все время наблюдаешь за собой и за другими. Мучительно, но если ставить спектакли без учета собственных наблюдений над людьми, их поведением, то этим заранее обрекаешь себя на трюкачество. Я говорю нашим молодым режиссерам: занимайтесь в первую очередь режиссурой жизни.

Режиссеру труднее самоопределиться, чем художнику, композитору – людям индивидуальной, что ли, профессии. В театре с тобой коллектив актеров, и ты, режиссер, координируешь свои замыслы с их возможностями.

Мне повезло: я сразу попал в такой коллектив, где наши желания и интересы совпали. Но все-таки «прописываться» мне пришлось лет десять. Нужно терпение, чтобы все пережить, добиться удачи. Терпение, чтобы создать вместе с актером что-то новое, неожиданное. Готовый спектакль уже в руках других людей. Примерно, как дочку ты растил, растил, а потом отдаешь другому. Но пока это с тобой – два месяца, три – это твое.

– Как вы выбираете пьесы?

Если я скажу, как выбираю, все равно не поверят. Я никогда, за редким исключением, сам не выбирал пьесы. Меня или просили поставить, или какой-нибудь умный человек советовал, или театр предлагал. Даже в тот момент, когда я должен решать, что выбрать из нескольких пьес, которые мне кажутся важными на сегодняшний день для театра, выбор все равно как-то зависит от судьбы, от удачи, от случайности.

Я сворачиваю названия этих пьес в бумажные комочки и достаю, если не из шляпки, то из ящика письменного стола. Это не значит, что я сам ничем не руковожу (так как выбираю из какого-то определенного числа), но просто я не знаю, что важнее, – и это нормальное, естественное, человеческое состояние.

Ну, например, мой один из лучших последних спектаклей – «Евангелие от Якова» – он вообще не по пьесе. Я просто взял грузинский букварь и полистал, страница за страницей, что там написано. Вдруг в одну прекрасную ночь мне пришла в голову идея. Мы сели с артистами, я им рассказывал, как я хочу поставить, и в ходе рассказа практически я и наткнулся на прием.

– Какое количество бумажек с названиями пьес вы кладете в ящик: четыре, пять?

Пять пьес – это слишком. Даже из двух, в общем, выбрать трудно. Когда в конце концов остается два варианта – это еще труднее, потому что обе пьесы хочется ставить, обе для меня необыкновенны, обе кажутся актуальными и т.д.

– А влияет наличие в труппе, скажем, актера на роль короля Лира на решение ставить «Короля Лира»?

Шекспира, к сожалению, нельзя ставить так: нет Лира, а ставишь «Лира». Это невозможно, даже если ты достал бумажку с надписью «Король Лир». Но это я учитываю еще в отборе пьес. Например, я не решился взяться за «Ревизора», хотя Константин Райкин мне предлагал этот вариант. Я к «Ре-

визору» отношусь с большим пиететом и думаю, что это пьеса, которая еще не была адекватно поставлена на русской сцене, кроме, наверное, спектакля Мейерхольда. Я думаю, что здесь тайна заключена, в общем, в водевильной ситуации. Во-первых, я никогда не видел, смешного «Ревизора», а во-вторых, мне кажется, что здесь должны играть только гениальные артисты. Или надо ставить, как Мейерхольд, – не только «Ревизора» в чистом виде, а скорее, Гоголя вообще.

– Сейчас режиссеры предпочитают классику; и иногда возникает ощущение, что на сценах театров идет бесконечная «интерпретация интерпретации интерпретации».

У меня давно ощущение, что театр вообще находится в каком-то кризисе, что нет новых идей, нет новой драматургии. Как будто мы крутимся в каком-то одном вареве и просто выдаем старые идеи за новые.

Существует множество разных театров и в России, и в Грузии, и в мире. Масса спектаклей хорошо поставленных, хорошо сыгранных, но они напоминают перелицованные костюмы: вроде новый костюм, но что-то смутно напоминает. Небольшие новации, куцые новые мысли. На эти маленькие новинки обостренно реагирует критика и пишет об открытии нового пространства, новых взглядов, о театре двадцать первого века.

Допустим, «Три сестры» Марталера – любопытный спектакль, но если уж брать Чехова и делать «авангардный спектакль», то нужно сделать поавангарднее. Я видел более смелые спектакли по Чехову. Когда ты берешь классику, это должен быть, естественно, «твой Чехов», «твой Шекспир», но ты должен быть и самим собой тоже. Есть какие-то эстетические приемы автора, и если ты их разрушаешь, то возникает мысль, почему ты берешь этого автора, когда можно выбрать другую пьесу близкой эстетики.

Я так определяю сегодняшнее положение мирового театра: мы все, затаив дыхание, ждем, чем разродится беременный театр. Театр сейчас как будто бы находится на сносях, и все как бы притихли, ждут этого момента.

– Оптимистично?

Оптимистично, потому что я не думаю, что театр может исчезнуть. Помню, как на одном из премьерных представлений «Доброго человека из Сезуана» Бертольта Брехта свет погас во всем Тбилиси. Наш директор вышел к зрителям и сказал: «Извините, спектакля не будет». Тогда люди подошли к сцене с фонариками и свечами, которые каждый Тбилисец носит с собой. За оркестр играла наша пианистка. А рабочие сцены в финале в кромешной темноте поднимали вверх люльку, в которой уносились боги. Овации были такие, что все плакали: и зрители в зале, и актеры на сцене.

– Вы работаете в Грузии, в России, за рубежом. В чем отличие актеров разных стран, и есть ли оно?

Мне часто задают этот вопрос. Так что я его успел обдумать. Грузинские актеры, да и вообще грузины, остро чувствуют, что они должны умереть. А другие обманываются, как бы не хотят верить. И поэтому грузины понимают, что пришли в этот мир на какое-то мгновение, и стараются взять от жизни по максимуму. Это иногда плохо, но для актера это необходимо – они играют с таким отчаянием, как будто через минуту умрут и потому должны успеть все выложить. Это и есть грузинский театр.

– Вам интереснее работать со знакомыми артистами или с незнакомыми?

В работе с артистами, с которыми встретился впервые, есть определенная прелесть. Это как случайный роман, в котором не думашь о будущем. Он тем и прекрасен, что эта встреча происходит один раз, и никто никому ничего не должен, и никто никого не знает, и обе стороны свободны. В дальнейшем это может перерасти в длительные отношения, а может и нет.

Но, к сожалению, все хорошие работы перерастают в роман. И тогда начинается совсем другая история. Ты уже отвечаешь за артиста. Именно это ощущение – ты решаешь судьбы актеров – не может не вызывать во мне чувство вины. Бывает, актеры какое-то время не заняты, кому-то кажется, что именно он, а не его коллега мог сыграть ту роль. Все это постоянно действует на меня, сильно давит на психику.

Потом, когда ты работаешь со своими артистами, необходима удача. Особенно, если я назначаю артиста на роль не его амплуа. Если будет неудача, – это очень тяжело и для меня, и для него. Это, конечно, не смертельно, можно пережить, в театре и не то переживаешь.

Когда мы решили ставить «Ричарда III», в театре было двенадцать претендентов на роль Ричарда. А я выбрал Рамаза Чхиквадзе, которого до этого никто не считал трагическим артистом. Я настоял, потому что я знал его и как человека, и как артиста.

– Как-то в интервью вы сказали, что предпочитаете артистов с чувством юмора...

Я думаю, все мои артисты обладают достаточным чувством юмора. Я вообще не представляю артистов без юмора. Это качество интернациональное. Несколько лет тому назад мы были в Англии, тогда еще Национальный театр не был достроен, актеры ютились в строительных вагончиках, где обычно живут строители, инженеры. Мы пришли туда и видим на полу надпись мелом через каждые несколько шагов: «Ларри приехал», «Ларри приехал». Я спросил, что это значит. Мне объяснили: «Он уезжал на две недели, и мы гуляли, не ходили на работу. Сейчас мы предупреждаем, что он приехал, чтобы с завтрашнего дня все артисты приходили вовремя». – «Он же тоже увидит эту надпись!» – «Он никогда не увидит, он ходит, задрав нос!» Я думаю, что он, конечно, ее увидел, но сделал вид, что не видит.

Потом, я вообще боюсь серьезных людей, мне кажется, что они либо меня обманывают, либо эта постоянная серьезность скрывает какую-то несостоятельность. В суперсерьезных философских или психологических текстах мне всегда чудится скрытая ирония. Кажется, что их «серьезность» рассчитана на обывателя, а сами эти создатели все-таки немножко подсмеиваются над нами.

Поэтому думаю, что ирония по отношению к миру и, главное, к самому себе – это просто обязательный момент сегодняшнего искусства, сегодняшней культуры.

– Как соотносится с этой универсальной иронией ваша работа над постановкой «Гамлета»?

В недавнем интервью я сказал, что меня сейчас не интересует результат. Конечно, мне не поверили. Но когда размениваешь шестой десяток, уже ничего никому не надо доказывать.

Мне интересна проблема, смогу ли я осуществить то, что мы задумали.

Я хочу поставить «Гамлета» как трагифарс, в чем-то смешной, но не веселый, естественно. Мне кажется, что «Гамлет» написан человеком достаточно ироничным, скептическим, я даже скажу, иногда циничным. Человеком, который абсолютно все знает и даже в романтических своих пассажах умудряется сохранить и оборотную сторону жизни.

Часто считают, что о серьезных вещах можно говорить только серьезным тоном. Но когда я говорю о серьезных вещах несерьезно, со смехом, проблема не меняется, она даже как бы более заостряется. Однако традиции живучи. Шекспира так заштамповали в Викторианскую эпоху, что до сих пор мы не можем выкарабкаться оттуда. И часто после репетиции что-то вот так подсасывает под ложечкой: это же все-таки «Гамлет»! Ну как так можно?!

Я придумал, что первая часть, до того как Гамлет узнает, что его отца убил дядя, будет такой «мистической комедией». Эта часть получилась достаточно смешной и страшной одновременно. По крайней мере, мне кажется, я могу ее довести до такой кондиции. После того как Гамлет узнает, что дядя – убийца, начинается серединная часть, которую я назвал: «Спектакль», его ставит Гамлет, начиная играть сумасшедшего, и Клавдий, играя роль неведающего. Клавдий, действительно, до конца не убежден, но чувствует, что Гамлет что-то знает, и он как бы ставит спектакли вокруг Гамлета, чтобы раскрыть его тайну.

Два режиссера на сцене, один другому устраивает спектакль, который завершается «Мышеловкой». А последнюю часть, допустим, перевести уже в такой страшноватый гиньоль. Даже в кровавой трагедии, когда на сцене шесть трупов, мне хочется, чтобы был смех. Я могу, допустим, обратиться к приему, который ненавижу, назовем его «кровоизлиянием»: они тыкают друг друга шпагами, а оттуда кровь фонтаном. Но играют при этом с полным серьезом, с истинной страстью.

Для меня идеальной является ситуация, когда сцены стыкуются не совсем логично. Моя любимая идея: одна сцена – это один мир, вторая сцена – совершенно в другой сфере.

Сказать честно, довольно большое влияние на меня оказала теория Эйзенштейна – Мейерхольда. В идеале, какая-то эклектика всегда существует в моих спектаклях. Она иногда оправданна, иногда очень плохо выходит, когда ты сталкиваешь несколько разных театральных приемов.

Но для меня идеально, когда я прихожу в театр и могу посмотреть всю гамму стилей, всю гамму возможностей.

– Выбрав пьесу, вы приходите к актерам и рассказываете свой замысел?

Рассказываю общий замысел. Они, конечно, все равно ничего не понимают и не верят, потому что режиссер в преддверии репетиций очень много рассказывает.

Я помню свое выступление в Русском театре в Тбилиси, где я ставил свой первый спектакль. Я приготовил себя к встрече с актерами, приготовил свою инаугурационную речь, выучил ее наизусть. Бледный, взволнованный пришел на первую репетицию, говорил час, в абсолютно безучастный зал. А потом жалким голосом спросил: «Есть ли вопросы?» Никто не поднял руки. И вдруг неожиданно очень красивая девушка подняла руку. Я сразу обрадовался: кто-то заинтересовался. Я говорю: «Прошу вас, говорите». И она спросила: «Как вас называть: Роберт Р*о*бертович или Роберт Роб*е*ртович?»

Я понял, что провалился.

– И после этого вы речи не готовите?

Нет, очень маленькую готовлю речь, стараясь очень просто изложить основную концепцию.

– Вы приходите на репетиции с уже готовым решением сцены, эпизода?

Меня довольно долго мучило, что я прихожу на репетиции неподготовленным. Конечно, декорации, образ спектакля, общая идея спектакля – без этого не пойдешь на репетицию. Но как сложится каждая отдельная сцена, этого я заранее не знаю. И был чрезвычайно обрадован, когда услышал от Георгия Александровича Товстоногова, что и у него все окончательно складывается на репетиции.

Из предложенных вариантов мы выбираем один, но остальные тем не менее чувствуются. Как в живописи – за основным слоем угадываются другие. Я считаю, что вместе с жесткой конструкцией должна быть свобода, эту конструкцию разрушающая. Мы добиваемся полифоничности звучания.

Собираемся с актерами, будто маленький штаб, беседуем. Тут же мы встаем, чтобы попробовать какую-то идею. Сделав несколько сцен, возвращаемся, меняем сделанное раньше. Иногда я говорю: давайте сегодня устроим прогон, я понимаю, что вы еще не готовы, но моя фантазия доиграет за вас и доделает за меня.

– Вы вначале обсуждаете замысел спектакля с актерами или с художником?

Конечно, сперва обсуждаю с художником. Я должен уже иметь общее представление. Пусть еще не готовый макет, но выработанное с художником общее представление. В основном, думаю, художник это как бы человек, который замысел режиссера воплощает в визуальной форме, хотя бы процентов на тридцать, если не больше. В пустом пространстве очень сложно начинать работу с актерами.

– То есть сначала вы создаете как бы общий образ спектакля, а потом в него вписываете актеров?

Абсолютно.

– От чего вы отталкиваетесь в создании этого общего художественного образа?

Может быть, в большей степени я отталкиваюсь от музыки. Музыка дает почувствовать именно этот мир, который ты создаешь. Она рождает не только настроение, но как бы определенную стилистику игры. И когда я ставлю какую-то сцену, я приношу какую-нибудь мелодию. Неожиданно эта мелодия вдруг становится очень важной, и артисты вдруг начинают как-то иначе играть. Иногда эту мелодию дает композитор, или же я приношу пластинки. У меня много пластинок, которые покупаю с прикидкой: будут они хорошо в театре звучать или нет.

Я самоучка, начал играть в четырнадцать лет, именно потому, что хотел играть джаз. На пианино научился сам, нотам меня научила моя тетя. А сейчас я уже читаю партитуры. Так что я для режиссера неплохо разбираюсь в музыке. Для меня это, в общем, очень важный момент. Если даже музыки нет, если просто какие-то шумы или вообще шумов нет, – все равно я чувствую, что я каким-то образом строю спектакль музыкально.

– У вас есть спектакль, о котором хочется сказать: вот как я хотел, так он и вышел?

Нет, я думаю, что это невозможно. Нас учили, что мы должны сперва поставить спектакль на бумаге, а потом его воплотить на сцене. Я так и делал первые десять лет. Это была борьба между мною, который хотел всю эту бумагу перенести на сцену, и живым материалом, который не мог подчиняться этому переносу, потому что актеры по натуре живые люди, они хотят, но не могут войти в сцены, которые предлагает режиссер. И теперь я работаю по-другому.

– Часто говорят, что театр – искусство, более других зависимое от времени...

Театр обязан попадать в точку сегодня. Умение сделать точный выбор является определяющим. На базар ходят многие, но есть человек, который покупает очень здорово. Мы можем потратить столько же денег и будем больше торговаться, но не сможем купить столь нужное для семьи, да и качество покупки будет невысоким. Версий во время работы возникает множество, и нужно выбирать. А это достаточно сложно не только в жизни, но и в театре.

Мы часто ошибаемся в выборе. Правда, последствия не так страшны на театре – можно вовремя исправить. Непоправимо, если ты не замечаешь плохого или самомнение мешает признаться в ошибке выбора, а может, ты просто недостаточно зорко видишь, и тогда твое произведение проигрывает.

– Поставив спектакль, вы внутренне отделяете его от себя?

Нет. Бывают спектакли, которые отделяются. Но в основном я продолжаю следить за спектаклем. Наблюдаю, как спектакль начинает сперва расти, а потом он начинает разрушаться. И время от времени вношу изменения, которые его обновляют. Они могут быть маленькими или большими, но они держат актеров в каком-то напряжении. Иногда я предлагаю прямо перед спектаклем: давайте, ребята, сегодня проведем маленькую репетицию. Иногда что-то приходится менять или даже сокращать.

– А вы не устаете от театра?

Еще бы. Не только устаю от театра, но моментами я его ненавижу. Как во всех видах человеческой деятельности, в театре заложено что-то отвратительное. Когда-то я очень хорошо знал математику, и математика, пожалуй, единственный предмет, который не имеет в себе вот этого качества. Она настолько абстрагирована от реальности, что как бы стерильна. Но уже с физикой по-другому.

Театр слишком человеческое искусство. В театре опасность заключена в самих артистах да и режиссерах тоже – в человеках. Они могут быть ужасными насильниками, могут с легкостью избавиться от ставшего ненужным друга. Делают такое, о чем не хочется вообще говорить. Я называю это предательством по отношению к своему делу. Предательством я называю, когда артисты за определенные выгоды или из желания получить хорошую роль делают чудовищные вещи. Хотя, с другой стороны: они прежде всего хотят быть на сцене, и делают все, чтобы быть на сцене.

– А какие черты отличают хороший спектакль от плохого?

Знаете, для меня важный критерий хорошего спектакля – возникающее ощущение совершенно иной жизни, иной, непривычной реальности. Эта сценическая реальность имеет свои четкие законы. Фальшиво прозвучат, например, слова из другой пьесы. Порядок слов не тот, интонация другая.

Допустим, как если бы в голландский натюрморт всадили яблоко Пикассо. Оно же будет там кричать. Я не могу видеть, что одна и та же реальность, один и тот же мир как бы переходит из одного спектакля в другой. Нужно чувствовать стилистику автора, ясно понимать, что, к примеру, эта реплика, эта мизансцена – невозможна. Что невозможно, например, в этой пьесе сыграть вместо Чайковского, допустим, Вагнера. В идеале даже свет должен быть именно только для этого спектакля.

Ну, а самое главное в театре – поиски своего, даже если оно расходится с мнением большинства. Мне близка мысль Рея Брэдбери: «Если тебе дают линованную бумагу, пиши поперек». Театр должен всегда идти немного в сторону, говорить иное, чем говорят все.

Беседовала Ольга Егошина 15 мая 1998 года

ТАДАШИ СУЗУКИ

Фото А.Стернина

Тадаши Сузуки (р. 1939) – режиссер. Окончил факультет политических наук токийского университета Васэда. Начинает творческий путь в университетском театре. Сотрудничает с драматургом Минору Бэцуяко. В сезоне 1966/67 г. основывает в Токио театр под названием Васэда Шогекио, который становится одним из центров театрального авангарда в Японии. Ставит «Драматические страсти» (1-я часть) и «Драматические страсти» (2-я часть), «Девочка со спичками» по мотивам сказки Г.-Х.Андерсена. В 1976 г. основывает театр в Того, префектура Тояма. Ставит в основном произведения Еврипида («Троянки», «Вакханки»), У.Шекспира («Король Лир»), А.Чехова («Три сестры», «Дядя Ваня», «Вишневый сад»), С.Беккета. С 1980 г. преподает в Калифорнийском и других университетах Америки. Автор целого ряда теоретических работ.

ТАДАШИ СУЗУКИ

Барьер как вызов

– В японском театре профессия режиссера возникла под влиянием европейского типа театра или это был результат естественного развития японского театра?

Режиссура как профессия оформилась под прямым воздействием европейского театра. В традиционном японском театре режиссер отсутствовал. По традиции лидером труппы становился один из актеров (как это было в Европе довольно долгое время), который давал указания остальным, как им играть. Существенно, что в театре «но» и «кабуки» идут традиционные пьесы с довольно стереотипными сюжетами о любви, измене, мести. Появление пьес нового типа потребовало иной структуры театра: пьесы становились все сложнее, и для того чтобы их расшифровывать, возникла необходимость в режиссере.

– Иначе говоря, появление режиссуры связано с тем типом театра, который Роберт Уилсон называет «интерпретационным театром»?

В Японию из Европы пришли пьесы, понять которые можно было, только обладая определенным уровнем знаний. Чтобы ставить европейские пьесы, необходимо хорошо знать европейскую культуру. И спектакли европейского типа ставили люди (преподаватели университетов, гуманитарии), которые хорошо в ней ориентировались. Только постепенно режиссер стал руководителем, который отвечает за весь театр, начиная от помещений и кончая комментарием и расшифровкой текстов пьес.

– Режиссеры в Японии получают специальное образование?

В Японии нет специального образования для режиссеров, поэтому режиссерами становятся либо актеры, либо, что гораздо чаще, драматурги, люди, которые пишут для сцены. Японскую режиссуру можно разделить на три ступени: на первой – человек, который ставит игру актеров; на второй – человек, который анализирует пьесы; на третьей – человек, который организовывает театральное пространство.

По этим ступеням исторически шел процесс становления режиссерской

профессии. Но и сейчас в традиционном японском театре можно обнаружить эти три типа. В театрах «но» или «кабуки» не существует режиссера-постановщика в полном смысле этого слова, то есть руководителя, который сам набирает себе труппу, воспитывает актеров, а потом ставит на различных театральных площадках те произведения, которые он хочет.

– Вы предпочитаете работать с постоянной труппой на манер европейского театра, или набирать актеров на одну постановку, как в Америке?

Я работаю вот уже тридцать лет с постоянной труппой, из тридцати актеров которой примерно треть начинала вместе со мной. Режиссер – диктатор в своем театре. Но каков смысл этой диктатуры? Режиссер создает свою программу, свою теорию. И к нему приходят люди, которые читали его книги, слушали выступления, которые разделяют его взгляды. Я никогда не возьму в труппу человека, как бы он ни был талантлив, в котором не увижу желания работать именно в моем театре. Не в театре вообще, а именно в моем типе театра. У меня, к примеру, достаточно жестко определен круг авторов. Я ставлю Еврипида, Шекспира, Чехова и Беккета. Я думаю, эти четыре автора – лучшее, что есть в мировом драматургическом наследии. Кто хочет играть пьесы других авторов, – должен искать себе другую труппу. Далее, актеры в моем театре играют на открытых сценических площадках, где собирается до пяти тысяч зрителей, и они должны уметь так двигаться и говорить, чтобы их услышали даже, к примеру, при сильном ветре. Актеру необходимо обладать сильным голосом, выразительной пластикой и мимикой, чтобы победить природу.

– То есть Чехова актеры играют на том же интенсивном звуке, что и греческую трагедию?

Это самый ясный звук из всего, что вы можете вообразить в Японии. Если играть Чехова или Беккета в привычном стиле, то даже в зале на две тысячи мест зрители ничего не услышат. Еврипид играется в стиле греческих трагедий. А для Чехова на сцене стоят реалистические декорации. Но движения актеров и подача голоса одинаково интенсивны и выразительны. Хотя тексты современных авторов произносить легче: реплики Чехова и Беккета гораздо короче фраз древнегреческой трагедии. И потом, там совсем другой строй речи, другие слова. В греческой трагедии молитвенные слова, в Японии для перевода Еврипида используются старые слова, далекие от ежедневного бытового языка. У Чехова и Беккета – повседневная речь. Но и эти обыденные слова надо произносить так же громко, хотя и другим тоном, чем в древнегреческой трагедии. Также и пластика актеров при игре в чеховских и беккетовских пьесах более приближена к повседневной.

– Вы предпочитаете работать на больших сценах? Не показался ли вам недостаточно вместительным зал Художественного театра?

У Художественного театра, действительно, маленький зал. Но вообще я очень люблю работать на камерных сценах. У меня семь разных сценических площадок. Есть площадка на четыреста человек, есть площадка на сто человек.

– Ощущается разница зрительского восприятия ваших спектаклей в Японии и в Европе или Америке?

Прежде всего японский зритель понимает язык. Потом, японский зритель ощущает специфику наших постановок и их отличие от традиционного японского театра. Для европейских зрителей мой театр – чистый образец японско-

го театра. Для японцев – это экзотичный и уникальный театр, развивающий японские театральные традиции на современный лад. Так в Японии больше никто не работает. За последнее время японский театр сильно американизировался. Помимо «но» и «кабуки» существуют театры, которые работают либо по американским образцам, либо в традициях Московского Художественного театра, по системе Станиславского.

Я изучал систему Станиславского и считаю ее образцовым трудом. Но также я уверен, что в японском театре для актера необходима совсем иная подача своего тела, своего голоса. Нельзя забывать, что японские актеры на сцене добиваются эффекта художественной законченности поз и жестов, сильно отличающейся от бытовых, повседневных движений. В Японии считается, что Станиславский учил добиваться предельной достоверности повседневной жизни на сцене. Я же в своем театре беру за образец спорт. Спортсмен, который бежит стометровку, движется достаточно неестественным способом. Но когда мы смотрим на него с трибун, он кажется абсолютно естественным в каждом движении, представляется даже более естественным, чем человек, чем-то вроде дикого зверя, – частью природы. Также и актеры на сцене: путем долгой тренировки они достигают той искусности в подаче энергии, которая кажется зрителю натуральной. Можно сказать, что в своем театре я искусственным способом достигаю впечатления естественности.

– Станиславский, чтобы добиться необходимой степени концентрации, годы занимался йогой. Существуют ли у вас специальные методы и способы актерского тренажа?

Мной разработан особый метод подготовки актеров. Центральное место в нем занимает практика специальной постановки дыхания. Я долгие годы изучал практику дыхания в классическом балете, танцах, боевых искусствах, также в йоге. Дыхание везде ставится по одним общим принципам. Существуют тренинги по движению: центр тяжести тела переносится на область чуть ниже живота. И, скажем, для меня важнее не мимика актера, но выразительность нижней части его тела: как он ходит, как двигаются его ноги, как работают мышцы. Чтобы актеру одновременно двигаться и говорить, надо найти равновесие этих сил: дыхания и силы тяжести, и мы с учениками занимаемся этим.

– Расскажите подробнее о своей педагогической деятельности. У вас ученики из разных стран, существуют школы Сузуки не только в Японии, но и в Америке. Как происходит прием? Как организован процесс обучения? Платное ли обучение? Кто дает деньги на эти школы?

Центральная школа расположена в Того, там обучается около восьмисот человек. Это специально построенная в горах деревня, куда довольно трудно добраться. Там выстроена целая театральная колония: много открытых и закрытых театральных помещений, есть своя столовая, свои общежития. Все ученики и актеры сами готовят пищу, сами работают официантами... В общем, живут коммуной.

Мне кажется, что в театре человек не должен владеть только одной профессией: актера или, скажем, администратора. Человек театра должен уметь делать все. Поэтому идет подготовка ко всем, так сказать, профессиональным сторонам этого искусства. А потом человек сам определяет, какой путь ему ближе всего, и занимается уже выбранным делом... Для того чтобы создать спектакль, необходимо проделать очень много разных работ, разных опера-

ций, поэтому человеку театра нужно все знать. Иногда из нашего коллектива мы направляем, скажем, артиста с тем, чтобы он был корреспондентом или журналистом. А человек, который занимается освещением, одновременно готовит на кухне ужин. Так что если из ученика и не получается талантливого артиста, он может найти себя где-нибудь в другом деле... Например, я сам хотел быть не постановщиком, а артистом. Но именно потому, что был плохим артистом, я решил выбрать совершенно другой путь.

Для поступления необходимо пройти экзамен. И поступившие получают стипендию. В Того приезжают не только из разных областей Японии, но со всего мира. Училась девочка из Литвы. Мне кажется, что мой метод интернационален. Существует школа в Америке. Потом выпускники этой американской школы могут играть в спектаклях вместе с японскими коллегами. Так, одна из преподавательниц школы играет в «Дионисе» Еврипида центральную женскую роль. Она играет на английском языке, остальные на японском, но движение, пластика, способ подачи голоса – одинаковы. Вообще, у меня была идея поставить три спектакля с американцами, с японцами, с русскими актерами, но не получилось.

Кроме того, не так давно открылся театральный Центр Шизиока, где учится семьдесят человек. Самые одаренные из учеников после окончания учения принимаются в труппу.

– А в каких взаимоотношениях находятся эти школы с публикой? Есть ли какая-то система регулярных показов, спектаклей?

Приезжают со всей Японии, из провинциальных городов, из столицы, хотя добираться до деревни Того не просто. Публика приезжает на машинах или на автобусах. Люди приезжают специально на спектакль и после него уезжают. Билеты не очень дорогие.

– А на какие деньги вообще это все существует?

На деньги центрального правительства и местной власти. Мы уже поняли в Японии, что надо к душе обращаться. Уже пора отойти от компьютеров и обратиться к человеческой душе. Это в Японии становится все очевиднее.

– Вы специально устроили школу вдали от города?

Безусловно. Однако это не значит, что я – противник города и городской жизни. Для театрального процесса необходима тишина и сосредоточенность. Город – это место, где продается готовая продукция. А производить ее надо совсем в другом месте. Нельзя (или, по крайней мере, очень сложно) работать на базаре.

– Павел Александрович Марков заметил, что вся система Станиславского родилась из потребности этически оправдать лицедейство. Ощущаете ли вы «греховность» театрального искусства? И в чем видите его этическую сверхзадачу?

Я не религиозный человек, как Станиславский, и поэтому проблема греховности театра – не моя проблема. Вообще же, театральное искусство – это один из немногих видов творческой деятельности, которое благодаря живой органической энергии, заключающейся в самом человеческом существе, помогает нам лучше понимать друг друга и сосуществовать на нашей Земле.

Речь и движение артистов на сцене являются продуктом этой живой органической энергии, и они заключают в себе коллективную и индивидуальную память и нашу историческую память. Именно благодаря этому история

и прошлое могут сохраняться и проявляться в нашем настоящем. Поэтому, если мы даже попытаемся создать совершенно новое произведение театрального искусства, нам придется как бы бороться с собственным прошлым, с собственной историей. Но сколько бы мы ни боролись, у нас не получится отказаться от них. В случае театрального искусства эта борьба приведет к тому, что прошлое будет сосуществовать с настоящим, проявляться в настоящем в несколько измененном виде.

Таким образом, привлекательность театрального искусства состоит в том, что даже в самых новых, самых современных произведениях мы можем видеть сосуществование прошлого и настоящего. В отличие от театрального искусства в современном мире обмен информацией происходит посредством использования так называемой неорганической, неживой энергии, примером которой является нефть или атомная энергия. Эта система обмена информацией характеризуется тенденцией создания как бы общих законов обмена информацией в ущерб нашей исторической памяти, в ущерб человеческой индивидуальности. С точки зрения политики и экономики такая система сосуществования действительно очень удобна. Однако, на мой взгляд, эта система сводит на нет наши возможности полностью и всесторонне понять человека и оценить его самобытность, его индивидуальность. По мере развития системы общения, основанной на использовании неорганической энергии, люди театра, с моей точки зрения, должны, обращая свой взор в сторону прошлого, в то же время оценивать и улучшать настоящее и посредством искусства говорить о своих надеждах на будущее.

Мне кажется, что в обществе будущего воздействие театрального искусства на человека будет постепенно ограничиваться в масштабе, но, по моему глубокому убеждению, сила воздействия на каждого отдельного человека должна становиться все сильнее. И именно в этом, мне кажется, заключается духовный смысл существования театрального искусства.

– Ольга Леонардовна Книппер-Чехова спросила в письме у Чехова: что такое жизнь? И он ответил: странный вопрос. Это все равно, что спросить: что такое морковь. Мы знаем, что это морковь, а остальное нам неизвестно. Я бы хотел узнать: как согласуется в вашей системе идеология и собственно практика?

Мне представляется, что в мире искусства созидательный процесс – преодоление собственного барьера, которое каждый осуществляет по-своему. Скажем, при решении математической задачи правильный ответ может быть только один. В жизни все сложнее. Человек должен найти свой барьер и преодолеть его. То есть воспринять барьер не как неодолимое препятствие, но как вызов. Если этого не делать – неоткуда взяться творческой энергии. Она рождается только в преодолении. Предположим, безногий борется всю жизнь, преодолевая свой дефект. Бывают не только реально существующие, но и метафизические барьеры. Поэтому первый этап моей работы с актерами – поиск их барьеров. Лучший вариант здесь – найти барьер, который человек будет преодолевать всю жизнь. Ему придется бороться с этим барьером всю жизнь, и это будет давать творческую энергию.

– Какие самые распространенные барьеры для ваших актеров?

Это широко распространенные в Японии барьеры: эгоизм, нарциссизм, боязнь общения, закрытость. Японцы – очень закрытая нация, малоконтактная. Чем дальше, тем больше слабеет сила общения. Люди думают только о

себе, но при этом думают о себе не в сравнении с другими людьми. Это болезнь очень широко распространена во всех слоях общества: среди политиков, бизнесменов, клерков, ученых и т.д.

Для начала я прошу актеров сосредоточиться на себе. Только научившись сосредоточенности, они смогут воздействовать на публику. Актеры воздействуют на публику силой своей личности, и именно актерскую личность необходимо развивать. Тут такой парадокс: режиссерское давление не разрушает, а развивает актеров. Страшно, когда актер теряет свою индивидуальность, превращаясь в марионетку. Обучение театральному делу – это не религиозное послушничество. Я не даю ученикам заповеди, я учу их работать в профессии.

– Каков ваш собственный барьер, питающий вашу творческую энергию?

Видимо, это занятие театром, занятие режиссурой. По условиям профессии я должен отвечать за свою труппу, за своих учеников. Я обязан добывать деньги, общаться с людьми, весьма далекими от театра. Заниматься организационными, архитектурными вопросами и т.д.

– В вашей книге «Об искусстве игры» говорится о физиологии актерства, национально окрашенной, выраженной. Что имеется в виду?

Ну, тут очень много вещей, уходящих в толщу веков. Скажем, один известный у нас театральный лидер, рассуждая о влиянии Московского Художественного театра на театр японский, сформулировал некое препятствие, которое изначально не давало и никогда не даст японским актерам быть убедительным в чеховских ролях... Прежде всего потому, что Бог не дал нам, японцам, европейской внешности: наши руки и ноги слишком, мол, коротки, для того, чтобы играть европейские пьесы.

– Вы согласны с этим?

Конечно, нет, хотя в японском театре, в истории нашей сцены, в том, что можно назвать физиологией культуры эти вещи имеют огромное значение. Огромное значение имеет структура языка. Скажем, в японском языке речевой поток организован понижением или повышением звука. Тон является смыслоразличителем. К тому же глагол у нас ставится на последнем месте. Человек может говорить сколько угодно долго, но смысл того, что он говорит, явится только вместе с последним словом. Разве это можно не учитывать? Или, например, искусство движения, «грамматика ног» на сцене. В классическом японском театре «но» на этом построен весь, собственно говоря, эффект. Столетиями японцы учились получать наслаждение от того, как на специально организованной сцене актеры ходят. Искусство передвижения ног достигло невиданной тонкости. Движение там построено на так называемом «шаркающем эффекте». Актер как бы тащит ноги, идет вперед и назад, поворачивается вокруг в этом же шаркающем стиле, отбивая в то же время ритм ногами, имеющими тайный союз с подмостками – землей театра. Верхняя часть тела остается практически неподвижной, даже движение рук строго ограничено. Стоит актер или он движется – весь интерес зрелища сосредоточен на его ногах, обряженных в таби (двойные белые носки). Ноги актера двигаются в пространстве, одновременно выбивая, выделывая виртуозный ритмический рисунок. И это обеспечивает самое высокое наслаждение следящей за его движениями публики. Еще раз скажу: такого рода эффект возможен только потому, что ноги актера имеют тайный союз со специально продуманной и

оборудованной сценой, с полом театра «но». И ведь это не только «но». Искусство классического балета целиком построено на тех же принципах. На тех же принципах построено более позднее, чем «но», искусство «кабуки». В последнем случае, как вы наверняка знаете, была специально изобретена «дорога цветов», то есть мост, соединяющий сцену и зал. Именно для того изобрели, чтобы искусство движения, «грамматика ног» была обозрима для каждого зрителя.

По мере движения театра к реализму, «искусство ног» стало утрачиваться. Идея жизнеподражания оказалась убийственной для актера. Иногда мне кажется, что современное актерское искусство стало вообще безногим. Вот парадокс культуры: в японском фольклоре призраки изображаются безногими, а в театре «но», где эти призраки были протагонистами, они изображались исключительно вот этой специально выработанной шаркающей походкой. В современном же театре ноги используются исключительно прагматически, просто как средство передвижения в пространстве, без всякой метафизики.

– Каким образом вы приспосабливаете ваш спектакль к иному пространству, к другой сцене, насколько важен для вас этот момент?

Очень важен. Я вообще разделяю театральное искусство на два, так сказать, разряда. Есть театр, который развивается технически, все более и более модернизируя и усложняя свою внешнюю технику. В этом смысле современный театр нельзя даже сравнить с театром прошлых веков. Отсюда же идет и архитектурная революция, которую мы имеем в новых театральных зданиях. Если вы спросите какого-нибудь современного архитектора, какова внутренняя цель в задуманном и сотворенном им пространстве, он почти наверняка скажет: я хотел, чтобы тут могли выступать разные театры, чтобы можно было быстро менять это пространство, короче говоря, я планировал многоцелевой театр. Для меня такой театр и такое пространство просто не имеют никакой цели. Потому что есть иной способ рассуждения о театре, иной способ понимания его. Рядом с техническим прогрессом существует гораздо более медленное, но, несомненно, более важное накапливание или рассеивание той внутренней физической энергии актерского искусства, которое зиждется исключительно на возможностях самого человека. Только это обеспечивает театру выживаемость. В современной Японии, которая обрела огромную экономическую силу, возгласы «Культура! Культура!» слышны все более сильно. Не жалеют денег на «культуру» и потому возводят все более просторные, все более технически оснащенные театральные здания, в которых можно хорошо провести время. Микрофоны становятся неотъемлемой частью такого комфортного пространства. Однако со времен древних греков театр держал публику не техническими средствами, но той ничем не заменимой физической энергией актеров, которая противостоит «искусственной энергии». Мне кажется, что театр сейчас стоит на развилке между этими двумя видами энергии, и могу только надеяться на то, что искусственная технологическая мощь не задушит энергию, которую может излучать только живое актерское тело.

– Несколько «организационных» вопросов. Ваша труппа состоит из тридцати человек – они получают зарплату?

Да, и довольно высокую. На уровне чиновников высокого ранга. Но надо учитывать, что в силу условий работы в нашем театре они лишены возможности подрабатывать на стороне: они не снимаются в кино, на телевидении, в рекламе. Не играют в других театральных антрепризах.

– Если, предположим, какой-либо артист перестал быть вам необходимым, вы его увольняете?

Нет, никогда. Но я перестаю его занимать в своих постановках. А когда артист понимает, что он мне не нужен, – он уходит сам.

– Сколько в среднем длится период репетиций?

Около полугода.

– Вы часто даете новые версии своих спектаклей. Зачем?

Идет время. Спектакли иногда идут по десять–пятнадцать лет.

Появляются новые идеи, новые исполнители, новые трактовки.

– Вы предпочитаете искушенных зрителей, которые могут оценить ваши приемы, способы интерпретации?

Когда человек приходит на футбол, если он не знает правил игры, он вряд ли получит удовольствие от матча. В театре также существуют правила, которые необходимо знать. Я предпочитаю зрителей, которые владеют театральным алфавитом и, более того, которые знают грамматику моих спектаклей.

– Московская публика восприняла «Диониса» преимущественно как красивое экзотическое зрелище...

И это очень печально. Это значит, что был воспринят только поверхностный уровень спектакля. Японцам греческая трагедия широко известна, она входит в школьные программы. Им близка идея рока. В древнегреческой трагедии, в пьесах Еврипида прежде всего, рассматривается проблема существования человека в ситуации, которую он не может контролировать: в политической ситуации, в религиозной ситуации, в любовной ситуации. Человек сталкивается с силами, с которыми он не может справиться. Герой пьесы Еврипида оказался в ситуации, когда он не может контролировать религиозные силы, и, естественно, он гибнет. Он оказался в центре конфликта между политическими силами и религиозными силами. Властью и религией. И в конечном итоге он становится жертвой. В греческой трагедии говорится о трагедии отдельного человека. Греческая трагедия очень проста. Чехов, к примеру, гораздо сложнее. У него говорится о сложных человеческих взаимоотношениях: мужчина–женщина, отцы–дети и т.д. Но в принципе, пока существует человеческая цивилизация, всегда будут существовать те же проблемы, которые решались Еврипидом, Шекспиром, Чеховым, Беккетом. На нашем пути тоже встречаются проблемы, которые мы не можем преодолеть своими силами: будь то любовная страсть, или религия, или политика, или война. Мы не можем взять эти ситуации под личный контроль, не можем убежать от них. Единственно, что можно сделать: спрогнозировать, что такие проблемы могут возникнуть, заранее их предчувствовать. И, предчувствуя приход такого конфликта, человек может обдумать какие-то пути его преодоления.

По моему мнению, это именно те проблемы, которым должны уделять больше внимания люди театра.

– Кто из современных режиссеров наиболее близок вам по манере работать, по мировоззрению?

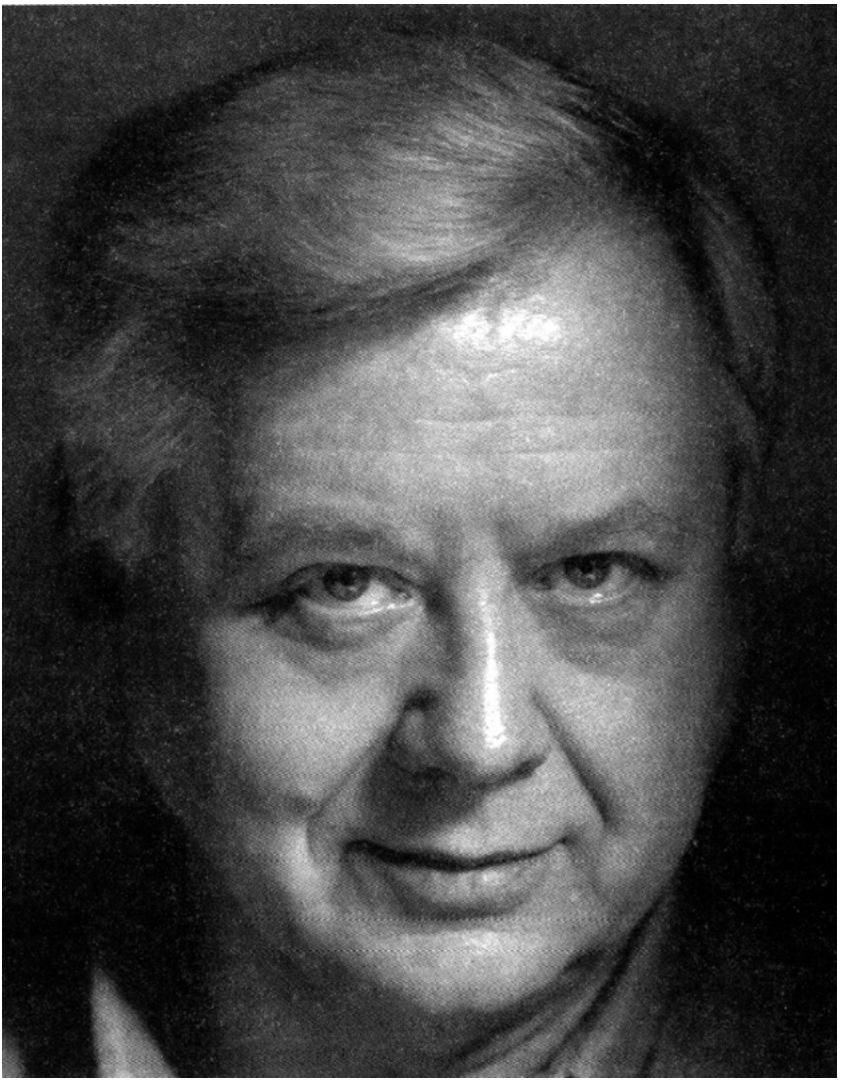
Пожалуй, Роберт Уилсон. Мне всегда интересны и его работы, и сам способ его существования в театре.

– Каковы, по-вашему, перспективы существования театра в двадцать первом веке?

Я уже говорил, что люди делятся на тех, которые используют для жизни неживотные источники энергии: электричество, нефть, газ, компьютеры и т.д., и на тех, кто использует животную энергию, непосредственный контакт друг с другом. Если лидером станет та часть, которая использует неживотные источники энергии и общается с миром только посредством компьютеров, то театральное искусство будет оттеснено на периферию. Если же лидерами в обществе станут люди, которые радуются при встрече с другим живым человеком, – они не дадут такого развития общению посредством компьютеров или другой техники. Пока идет тенденция увеличения людей первого типа. Их все больше в бизнесе, в политике, в науке. А люди искусства принадлежат к противоположному типу. Люди искусства ценят прежде всего индивидуальность частного человека.

Одна из тревожных тенденций последнего времени: коммерциализация театра. Перед нами пример спорта, про который уже можно с уверенностью сказать, что он приобрел коммерческий оттенок. И потерял что-то очень важное. Но театральный мир, будем надеяться, не сможет пользоваться такими источниками энергии. Думаю, что сегодня люди нуждаются в театре больше, чем сами об этом подозревают. Необходимо повторять многократно, много-много раз, что театральное искусство – это очень важно для человечества, и нужно уделять как можно больше внимания театральному искусству. Как в Европе, так и в Америке, сейчас много театральных деятелей, озабоченных преимущественно большими гонорарами. А в театральном искусстве коммерциализация – кризисное явление. Конечно, нельзя забывать про финансы, они очень важны. Я тоже нуждаюсь в деньгах, но еще более важно установить контакт на личном уровне, так называемый «животный» контакт, чтобы наша жизнь стала богаче. Для этого я и занимаюсь своей театральной деятельностью.

Беседовал Анатолий Смелянский 28 мая 1998 года



ОЛЕГ ТАБАКОВ

Фото А.Минчина

Олег Табаков (р. 1935) – актер, режиссер, педагог. В 1957 г. окончил Школу-студию МХАТ. Один из создателей «Современника» (роли: Миша в «Вечно живых», 1956, и Олег в «В поисках радости» В.Розова, 1957; Клавдия Ивановна в «Всегда в продаже» В.Аксенова, 1965; Адуев-младший в «Обыкновенной истории» по И.Гончарову, 1966, и др.). С 1984 г. – актер МХАТ (роли: Сальери в «Амадее» П.Шеффера; Он в «Скамейке» А.Гельмана; Фамусов в «Горе от ума» А.Грибоедова и др.). С 1986 г. – ректор Школы-студии МХАТ. С 1987 г. – руководитель Театра-студии п/р Табакова (роли: Адуев-старший в «Обыкновенной истории» по И.Гончарову; Коломийцев в «Последних» М.Горького; Иван Жуков в «Комнате смеха» по О.Богаеву, совместно с МТЮЗом, и др.). Постановки: «Жаворонок» Ж.Ануйя, «Крыша» А.Галина, «Две стрелы» А.Володина, «На всякого мудреца довольно простоты» А.Островского и др.

ОЛЕГ ТАБАКОВ

Русский театр – это актерский театр

Режиссерским делом я начал заниматься, так сказать, не от хорошей жизни. Все началось в «Современнике» в конце пятидесятых, когда Олегу Николаевичу Ефремову взбрело в голову, что каждый из членов правления должен заниматься режиссурой. Олег Николаевич тогда был не только главным режиссером, но и председателем правления «Современника», а в правление входили Галя Волчек, Игорь Кваша, Лиля Толмачева, Женя Евстигнеев и я. Каждый получил свою нагрузку. Мне досталось право (или обязанность) поставить детский спектакль. Я начал читать пьесы – одна другой хуже, и даже такие «классики» или «неоклассики», как Самуил Яковлевич Маршак со своими «Умными вещами», не только не представляли для меня никакого интереса, но казались удивительно старомодными. Будучи человеком легкомысленным и малообразованным, я подумал: чем черт не шутит, дай-ка я сам напишу. Хотя никаких способностей к сочинительству за мной не замечалось, мало того, за сочинение при поступлении в Школу-студию МХАТ я получил оценку три с двумя минусами и был лишен права на проживание в общежитии в течение первого семестра. Таким образом, меру легкомыслия можете себе представить, хотя трезвый разум меня не совсем покинул, и я подумал, что лучше мне не одному писать, а взять какого-нибудь профессионала. Я пригласил Льва Устинова, не слишком процветавшего в тот момент на жизненном и писательском поприще. Он любезно согласился помочь молодому нахалу. В результате наших двухнедельных трудов родилась пьеса «Белоснежка и семь гномов», которая приносит мне доходы по сей день.

Но конечным результатом моего, я бы сказал, легкомыслия стал мой режиссерский дебют на сцене «Современника». Олег Николаевич Ефремов помог в течение двух дней (и двух ночей) непосредственно перед выпуском. 31 декабря мы сыграли премьеру «Белоснежки», сдав, таким образом, производственную единицу за 1960 год. Вот, собственно, как состоялся дебют мой в режиссуре.

Сказать, что это мне принесло много радости, я не могу. Меня как молодого и, в общем, преуспевающего в то время актера тянуло к тому, что я

сейчас называю не очень изящным термином «правдоподобие невероятного». У нынешней молодежи на их сленге это, наверное, называется «сюром», а может быть, еще как-то. Но вот влекло это правдоподобие невероятного. В результате соединения драматургии, требующей определенной формы, и актера, совершенно иного существа, должно произойти видоизменение актера, принимающего правила этой игры и примеряющего эту форму на себя и заполняющего недостающие пустоты между собою и этой формой. Когда актер в начале репетиций влезает в «форму» роли, часто оказывается, что живота мало, а грудей много, или, наоборот, попы много, а длины ног не хватает, или, как бы сказать, глаз мало, а может, вообще, нужно третий глаз приобрести для этой роли. Вот все это и должен помогать актеру делать режиссер.

Однако первая постановка: гномы, девочка Белоснежка, страшная тетя королева, смешной егерь, который так любит Белоснежку, что никак не может ее убить, счастливый конец, необходимость петь куплеты и подтанцовывать под музыку Эдуарда Колмановского, – все это вместе взятое не вызвало у меня подъема духа и дальнейшего желания заниматься режиссурой. Но это только часть правды. Начиная с первых дней существования «Современника» я таскал с собой вырванную из хрестоматии восьмого класса пьесу Гоголя «Ревизор». Мечта об этой пьесе существовала у меня всегда. Я не знал, как ее ставить, но это не меняло дела. Я понимал, что не так, как в Малом, и не так, как во МХАТе. Я знал, как играть, и иногда показывал какие-то этюды, что было, наверно, небезынтересно. По крайней мере, в шестьдесят восьмом году я сыграл Ивана Александровича Хлестакова в пражском театре в постановке Яна Качера, или, как его звали, Гонзы Качера (впоследствии, после бархатной революции, сенатора и т.д. и т.д. и т.д.). Это был самый большой театральный успех в моей жизни. В одной из пражских газет (а в эту пору все советское принималось «в штыки») писали: «Табаков вместе с Моцартом имеют право сказать: мои пражане меня понимают!» В Чехословакии до сих пор существует легенда об этом, и люди, которых я встречаю на разных континентах, на разных широтах, с увлечением рассказывают мне эту театральную сказку.

Так вот, наверное, как всякий нормальный молодой человек, я начинал с отрицания того, что мне не нравилось в «Современнике». На мой взгляд, формой в «Современнике» владел Евгений Евстигнеев, в какой-то степени я, дальше уже сложно было. Как-то сюда можно было еще подверстать Галю Волчек, Витю Сергачева.

Свои «формальные» искания я смог осуществить в шестьдесят седьмом году, когда я, так сказать, неоднократно награжденный актер, был командирован ставить дипломный спектакль в студии «Современника». Студия была набрана как бы в системе Школы-студии МХАТ. Она была плохо набрана, плохо обучена, «покрыть грехи» образования призвали помимо меня Галю Волчек, Витю Сергачева, Милу Иванову. Я сделал с выпускниками «Женитьбу» Гоголя. По всей вероятности, есть какая-то закономерность в том, что, как всякий неудовлетворенный собственной практикой и неудовлетворенный практикой театра человек, я поставил спектакль достаточно хулиганский и достаточно протестующий против того, что делал в то время «Современник».

Вопросы художественного творчества в те поры в демократически отлаженном «Современнике» решались путем тайного голосования. Этот спектакль не только не был включен в репертуар театра, он был осужден за несоответствие стилю и методологии театра «Современник». Человек честолюбивый и довольно прочный, я взял командировку от Центрального коми-

тета комсомола и повез «Женитьбу» в Иркутскую область. Ребята играли с большим успехом этот спектакль в Театре имени Охлопкова три раза, потом в Ангарске, Братске, Усолье Сибирском. Центральные роли играли актеры Рогволд Суховерко, Сергей Сазонтьев, Павел Иванов и другие выпускники тогдашней студии.

Успех, который они снискали в Иркутске, убедил меня на то время в моей правоте, во всяком случае, в востребованности таких «развязных» и таких раскованных работ. Я не могу сказать, что там было много режиссуры, но было то, что впоследствии открыли в «Женитьбе» Анатолия Эфроса: внимание к малому человеку, некое «шинелевидное» прочтение судеб героев. Я говорю об этом первый раз, но, что делать, когда-то надо сказать. Эти вот изломанные жизнью люди были вполне понятны или понимаемы зрителями, то есть от соприкосновения с ними у зрителей оставалась боль, и они смеялись все-таки чуть-чуть сквозь слезы, хотя все начиналось и заканчивалось отчаянной инструментовкой на тему «калинка-малинка», которую сделал Борис Рычков. И вот эта разлюли-малинка и была, по сути, моей первой постановкой.

Став директором «Современника» в семидесятом году я получил много возможностей делать то, что я хочу, и брать на себя обязанности не только режиссера, а художника или еще кого-то. Тем не менее максимум на что я решился, – это по ночам вместе с Жорой Бурковым, с Пашей Ивановым, с Валерой Хлевинским, Катей Васильевой, Авангардом Леонтьевым, Константином Райкиным репетировать «Старшего сына» Александра Вампилова. Потом с уходом Жоры Буркова в Театр Станиславского, эта затея рухнула. Была попытка заниматься режиссурой на материале Вольтера (такая была у нас «ночная студия», где нынешний панславянин Николай Бурляев репетировал роль Кандида, а Авангард Леонтьев – Панглосса).

Вот так сумбурно и непоследовательно прочерчивается история моих попыток заниматься режиссурой. И, пожалуй, только с середины семидесятых начался перелом. Это время во многом связано с победами мощной авторитарной, самодостаточной режиссуры Юрия Любимова, Анатолия Эфроса (это вовсе не означает, что я ставлю знак равенства между эстетикой одного и другого). Я беру наиболее крупные вершины: почти в каждой губернии был свой мини-Эфрос и мини-Любимов, и все это вместе представляло жутковатую картину. Как всякое тиражирование таланта, оно не умножало талант, а дискредитировало оный...

Надо сказать, что я всегда брезгливо относился к политической двусмыслице, которой торговали время от времени театры. Время было тоталитарное, и многие баловались этим: фига в кармане была признаком хорошего тона. Но мне всегда казалось недостойным выращивать свои огурцы на почве, унавоженной скепсисом или сарказмом по поводу власти... Повторяю, я к этому брезгливо относился, и даже где-то в шестидесятых довольно внятно написал об этом в «Комсомольской правде». Олег Николаевич Ефремов тогда сказал: «Что ты сделал, Лелик, – это политический донос на Юру Любимова!» Ну, политическими доносами я не занимался, это можно понять, оглянувшись на мою жизнь (может быть, единственное, чем я не занимался). А вместе с этим, повторяю, желание протестовать против политической двусмыслицы было.

Как человек, успешный в своей актерской профессии, я видел, как режиссура все сужает и сужает то пятно сцены, которое прежде целиком занимал актер. И вот когда мне предлагали полемизировать с этим в средствах массовой информации, я думал: «Да идите вы, не буду я опускаться до полемики с вами, а возьму и обучу артистов, и они вам покажут кузькину мать!» Этой

идеей я увлек своих молодых товарищей: Валеру Фокина, Гарика Леонтьева, Костю Райкина, Сережу Сазонтьева, Андрюшу Дрознина, Володю Поглазова. В семьдесят четвертом году вместе с этой командой (а я в то время был еще директором «Современника») мы занялись обучением детей. Мы прослушали три с половиной тысячи претендентов, отобрали из них сорок девять. Они стали любительской студией, существовали на гонорары, которые я зарабатывал в Европе и «косил» от семьи. Сейчас это, наверное, воспринимается как некий миф, но в те поры – это все-таки был такой единственный последовательный акт неповиновения, ухода от содержания государством, жизнь, как нынче говорят в Европе, «на свободную ногу».

Во все времена и при всех властях были люди, которые мне симпатизировали и помогали. Так, был открыт, отрыт, очищен от угля и от всего прочего подвал, в котором мы и начали, собственно, играть спектакли. К этому времени наши студийцы из сорока девяти остались в количестве восьми человек – двое ушли в режиссуру, остальные были отчислены. И эти восемь человек стали основой курса, который я набрал во МХАТе. С этим курсом спектаклем Валеры Фокина по пьесе Алексея Казанцева «С весной я вернусь к тебе» начался наш театр в октябре 1978 года. Это и вынудило меня начать заниматься театральной педагогикой, а впоследствии и режиссурой. Сейчас, если оглянуться назад, то поставлено, наверно, уже больше сорока спектаклей. Я ставил спектакли в Америке, в Европе (в Англии, Венгрии, Германии, Финляндии, Дании). Всего около двадцати спектаклей. И примерно столько же я поставил в России. Можно так сказать, что человек профессионально занимается реиссурой. Только не подумайте, что я оцениваю свою работу таким образом. Впрочем, если в одном и том же театре в одной стране ты ставишь восемь, девять раз, то это означает, что люди покупают твое «ноу-хау», удовлетворяющее их.

Что же касается вот действительно занятия режиссурой, которое вмещает в себя необходимость концепции, то тут есть свои но... Помочь людям хорошо играть – вполне исчерпывает мои притязания на освоение этой профессии. Хотя это для меня вмещает в себя многое, едва ли, может быть, не главный смысл режиссерской профессии. Объединение людей в некий ансамбль, в некое сотворчество, в некую взаимозависимость, чего, кстати говоря, я часто не вижу в спектаклях режиссеров, которые обладают и концепцией, и взглядом, и нюхом, и шумным успехом. Ну, например, мне категорически не нравится спектакль Някрошюса «Маленькие трагедии». Я, будучи мазохистом, вытаскиваю из потного кулачка заработанные в Вене «драхмы» или шиллинги, и иду на его спектакль. И вижу, как стоящий на двух ножках рояль стоит вместо третьей ножки на колене согбенного Сальери. И Сальери музицирует, имея перед собой на пюпитре счеты бухгалтерские, и отсчитывает сочиненный им такт. Это за кого же меня нужно держать, чтобы таким тупым молотком по голове вбивать в меня мысль о том, что «алгеброй гармонию поверил»?! Это до такой степени отторгается мной: вот эта система знака или эта система «агрессивного предложения взгляда на...» Я беру лучший образец, потому что Някрошюсу мои жалобные наскоки никоим образом не опасны и от них ему ни жарко ни холодно. Но когда Астров, пришедший с конноспортивных занятий, кладет ногу в сапоге на плечо Елене Андреевне и долго чешет эту ногу щеткой, – я испытываю почти ощущение надругательства над собою, чтоб не сказать больше. Мне представляется эта сцена такой далекой от смысла, от нежности, от сарказма Чехова...

Вообще у меня есть такая биологическая особенность: когда на сцене показывают людей, менее хитрых, чем я, менее сложных, – я отключаюсь. Это делается самопроизвольно. Я спал на спектакле «Гамлет» на «Таганке». Вот спел Владимир Высоцкий балладу, я порадовался и отхлопал ему, потом стали играть король с королевой, я заснул. Или, скажем, накалываемый на штык билет в спектакле «Десять дней, которые потрясли мир» Юрия Любимова. Я остановился возле одного из вводящих меня в революционную атмосферу актера с гармошкой, внимательно на него посмотрел, и он не выдержал к концу первой минуты: «Олег Павлович, вы мешаете!»

Это обратно пропорционально моему взгляду на то, чем должна заниматься режиссура. Я не хочу это никак квалифицировать. И это, скажем, не мешает мне нежно и ностальгически вспоминать «Квадрат» и «Пиросмани» у Някрошюса и «Зори здесь тихие», «Обмен», «Доброго человек из Сезуана» у Любимова. Я являюсь поклонником таланта этих режиссеров, но на дух не приемлю проявления режиссерского диктата, о которых я сказал выше. Это мне представляется чем-то оскорбляющим достоинство актера. Собственно, в борьбе с этим я и начал заниматься режиссурой. Притом, надо отметить, что мне по жизни со всеми режиссерами было легко работать. Не могу сказать ни о ком ничего дурного... А радости было немало. В кино я работал с Чухраем, Швейцером, Михалковым, Балаяном, Муратовой, Машковым, Мельниковым. В театре: Олег Ефремов, Георгий Товстоногов, Галина Волчек, Анджей Вайда, Леонид Хейфец, Адольф Шапиро, Валерий Фокин. С последним мы несколько спектаклей сделали, что называется, на одном дыхании.

У меня взгляд, может быть, несколько странный: я не прихожу к режиссеру за откровениями. Откровения могут родиться в результате работы раскрученного подсознания, от сложности взаимосвязей, установленных мною как актером с несколькими объектами внешнего мира. Имеются в виду партнеры и какие-то иные объекты. Мне помогать не надо. Я – человек самодостаточный. Когда на меня слишком жали режиссеры, это приводило к плохому результату: я плохо играл. И наоборот. Галя Волчек ждала меня почти полгода после инфаркта, неосторожно схваченного мною в возрасте двадцати девяти лет. Это привело к спектаклю «Обыкновенная история», который был весьма и весьма оценен по тем временам.

Я был едва ли не самым молодым артистом драматического театра, получившим Государственную премию (это, впрочем, было в эпоху государственного инфантилизма, хотя он с трудом изживается и по сию пору). В книге Анатолия Эфроса есть посвященная мне одна строчка: он пишет, что старый актер готовился к репетиции и так далее и так далее, а вот нынешние не готовятся и не бывают готовы. Хотя, добавляет он, Табаков всегда прибегает, опаздывая, после съемки, а готов больше всех.

Режиссура никогда мне не доставляла ни особой радости, ни особого удовлетворения. Радость доставляли артисты, которые иногда хорошо играли в моих спектаклях. В последнее время они играют все лучше и лучше. Это вовсе не означает, что я стал хорошим режиссером, но это означает, что удалось воспитать, на мой взгляд, едва ли не самую сильную молодую труппу в Москве. Актеры нашего театра – это в основном мои ученики, и я ясно, как мне кажется, знаю, куда их веду. Я этим занимаюсь по должностным обязанностям. У меня обычно бывает план на два года вперед. Вот человек живет, живет, потом дорастает до потолка, надо отодвигать. Эта метафора мне не дает покоя в жизни. В Томске есть Ботанический сад, созданный при Егоре

Лигачеве, и там в застекленном дворце есть какое-то странное архитектурное излишество: стакан над стеклянным колпаком, а потом над этим стаканом еще стакан, а потом над тем стаканом еще стакан. Оказалось, там тропическая пальма, которая прорастала допустимые пределы, и приходилось ей давать место для жизни. Вот, собственно, этим я пытаюсь заниматься: обеспечивать своим актерам возможности роста.

Вот это вот и есть тот коэффициент полезного действия моих занятий режиссурой. И думаю, что воспитание актеров – главное. То самое сохранение тайны и веры, завещанной отцами-основателями МХАТа. Станиславский был режиссером, создающим новую реальность. Он дал театру двадцатого века первотолчок, или первый импульс. Иногда я думаю, что своей системой Станиславский защищался от актерской пошлости, от актерской грубости... Нагромождения, которые делали из него чудаковатую и нелепую фигуру, язвительно описанную Михаилом Афанасьевичем Булгаковым, – именно по этой причине. Он, видимо, испытывал несколько раз такую боль, что волей-неволей между собой и актерами возводил некие преграды. Но в его спектаклях: в «Горячем сердце», в «Женитьбе Фигаро», в «Тартюфе» – создавалась та самая «виртуальная реальность». Он был режиссером, как никто другой, на мой взгляд. Я ведь последователь мхатовской школы в театре, для меня система Станиславского – это не способ добывания денег, а это моя вера. Вот и все. Это тот золотой запас, который перейдет и в век двадцать первый, до той поры, пока человек будет иметь потребность ходить в театр. А, на мой взгляд, он ходит в театр, чтобы соотносить свой жизненный и эмоциональный опыт с жизненным и эмоциональным опытом сцены. Я бы сказал, что пророчу этому театру вечность бытия.

Вообще я должен сказать, что спектакль рождает зритель. Я придерживаюсь старого казацкого взгляда на вещи. У меня самого роль рождается, когда в зал приходят зрители. И, наоборот, бывает, что у меня роль гибнет от успеха, она штампами покрывается. Тогда я сажаю, скажем, в зал любимую женщину или уважаемого мною человека и устраиваю себе такой «садо-мазохистский» спектакль. Вдруг отказываюсь от всех успешных штампов, которые приносят мне аплодисменты и восторг зрителей, и играю неуспешно спектакль. И вот мука, которой я, так сказать, живу после этого сутки или двое, она и служит тем кислотным очистителем...

У нас часто относятся к «зрительским» пьесам как к чему-то второсортному, чуть ли не стыдному. А вот в книжке в хрестоматии по русскому театру кроме описания исполнения Михаилом Семеновичем Щепкиным роли городничего в пьесе Гоголя «Ревизор» есть еще полстраницы об исполнении им роли Матроса в водевиле «Матрос». Эти роли в «средних», «коммерческих» пьесах очень важны для полноценного и страдающего комплексом полноценности актера: в них ты заполняешь собою недостающие глубины, не открытые автором душевные движения, незамеченные перепады... Для меня низких жанров нет.

У меня есть некоторые соображения относительно зрительской аудитории. Я не приемлю брюзжания и социальной вульгарности при толковании, как делить нашего зрителя: вот это новые русские, а вот это старые русские, которые не имеют возможности покупать билеты в театр, ибо они больны и бедны. Но по утверждению отцов-основателей, в театр не ходят бедные и больные, в театр ходят здоровые и богатые. Так вот я ориентируюсь на здоровых и богатых людей. Это вовсе не означает, что я не думаю о том, как об-

легчить доступ в театр (к нам довольно трудно попасть), скажем, малоимущей студенческой молодежи. Мы даем спектакли специально для студентов. Мы делаем это последовательно и несуетливо. Однако билеты в наш театр стоят дорого, и я настаиваю на этом, так как мне кажется оскорбительной практика ценообразования театральных билетов, которые на протяжении всей моей жизни стоили примерно столько, сколько стоила четвертинка водки. Мне в этом всегда виделось оскорбление. Вот жители Сургута платят двести или двести пятьдесят тысяч за билет, и в течение восьми дней, которые мы там играли, – аншлаги. Это, может быть, едва ли не первые гастроли, которые экономически оказались рентабельными.

Часто театр, сохраняя дешевые цены на билеты, не собирает и половины зрительного зала. Я не хочу никого обижать, но это, к сожалению, практика. И это не есть доказательство того, что театры действительно заботятся, чтобы интеллигенция попала в театры. Интеллигенция, если она чего-то захочет, – она сделает. Моя мама, работавшая с половины девятого до половины девятого на двух врачебных ставках (она была врачом рентгенологом и работала так много, потому что у отца была новая семья; ей надо было поднимать мою сводную сестру Миру и меня). Но когда приезжал Дмитрий Журавлев, или Святослав Рихтер, или Александр Вертинский, она во время ужина, когда мы снова ели борщ, говорила: «Детки, у нас денег очень мало осталось, но, может быть, вы позволите мне пойти». А по тем временам эти билеты стоили дорого, в денежном эквиваленте столько, сколько стоят сейчас дорогие билеты в наш театр. Так что интеллигенция, если она мечтает послушать симфонию Шнитке, или Женю Кисина, или Юру Башмета, или увидеть актера, которого действительно любит... обязательно придет.

Кончается век, и мне представляется, что русский театр возвращается к своим традициям. Русский театр – актерский театр. И те рецидивы волюнтаристской, или тоталитарной, или авторитарной режиссуры, которые случаются, они подчеркивают, я бы сказал, неизбежность этого процесса, чему я способствовал в меру своих слабых сил.

Записала Ольга Егошина 20 октября 1998 года

РОБЕРТ УИЛСОН

Фото Ральфа Бринкхоффа

Роберт Уилсон (р. 1941) – режиссер, драматург. По образованию художник и архитектор. Как режиссер начинал спектаклями с детьми с нарушениями мозговой деятельности, для которых вместе с К.Ноулюсом писал пьесы (постановки: «Письма королевы Виктории», 1974, и «Эйнштейн на пляже», 1976). Создавал многочасовые и многодневные действа в разных странах мира. С начала 80-х гг. в основном работает в Европе. Постановки: «Алкеста» Еврипида (1986, Американский репертуарный театр), «Лес» Х.Мюллера (1988, «Фольксбюне», Берлин), «Черный всадник» по Т.Куинси (1990, театр «Талия», Гамбург), «Парсифаль» Р.Вагнера (1991, Государственная опера, Гамбург), «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини (1996, Городской театр, Болонья), «Женщина с моря» Г.Ибсена (1998, Городской театр, Феррара), «Лоэнгрин» Р.Вагнера (1998, Метрополитен-опера) и др.

РОБЕРТ УИЛСОН

Слушать телом и говорить телом

– Вы выпускаете иногда по четырнадцать премьер в год. Вы вообще когда-нибудь отдыхаете?

Я никогда не отделял жизнь от работы. Это одно и то же для меня. Вернее сказать, работа – это способ жизни.

– Как у вас получается делать несколько спектаклей сразу? И одновременно придумывать следующую «порцию»?

Это похоже на собирание мозаики. Форма одной детали диктует форму соседней. Невозможно собрать узор, если не имеешь перед глазами все детали. Одна работа определяет другую, одна вырастает из другой. Следующий проект вырастает из предыдущего. Я ничего не начинаю и ничего не заканчиваю. Однажды мне предложили выступить с лекцией в каком-то большом помещении, кажется, в театральном институте. Я долго рассказывал о своем в*и*дении театра и понимал, что ничего не могу объяснить. Сейчас я покажу вам свой театр, – сказал я. Скомкал лист бумаги, взял его в руку, вытянул ее в сторону, сделал паузу и тихо выпустил комок из кулака. По-моему, они все поняли.

– Многие считают, что вы ставите один и тот же спектакль в разных вариациях. Вас это не обижает?

Ни в коей мере. Я знаю и чувствую, что мой метод работы меняется. Но в известном смысле я, разумеется, всю жизнь делаю одно и то же. Биография художника вырастает из одного-единственного источника. Это правило действует для всех, и каждый это чувствует. Пруст говорил, что он всю жизнь пишет один и тот же роман. Сезанн говорил, что всю жизнь пишет одну и ту же картину.

– Есть ли город, в котором вам хотелось бы жить и работать, никуда не уезжая?

Когда я в Париже, мне кажется, что больше всех городов люблю Париж. В Берлине кажется, что это и есть идеальный город для меня. Но мой центр жизни находится все-таки в Нью-Йорке. Там, на Лонг-Айленде, я основал

Уотермил-центр, куда приезжают люди со всего мира, молодые студенты, и где мы пытаемся работать вместе, открывая какие-то новые способы работы. Там удается собрать людей, которые сами по себе вместе бы никогда не собрались. Мы работаем очень свободно, потому что каждый из нас готов признать, что ничего не понимает в творчестве. Я вообще сомневаюсь, что в нашем деле кого-то чему-то можно научить. Моя аудитория нуждается, во-первых, в поддержке, во-вторых, в поддержке и, в-третьих, – в поддержке.

– Среди тех, с кем вы работали в Америке, были и инвалиды, и рабочие... Чем они вас привлекают?

Ставя свой первый спектакль, я занимался с ребенком, который не слышал и не мог сказать ни слова. Но он был очень чувствителен к сигналам тела, он видел многое из того, чего я видеть не мог, потому что я слишком полагался на свой слух. В сущности, то же самое можно сказать о непрофессионалах. Поэтому меня так привлекает работа со студентами, с которыми я провожу треть своего времени. Они очень тонко чувствуют свое физическое естество. А традиционные театральные институты сами лишают себя возможностей развития.

– Вы меняете театры и труппы, работаете с незнакомыми людьми. Есть ли что-то, что вы обязательно говорите всем им в начале совместной работы?

Я говорю: то, что верно для меня, не обязательно станет верным для вас. Я не стремлюсь к тому, чтобы существовал стиль актерской игры под названием «Роберт Уилсон». Но всем, с кем мне приходится работать, я говорю: ваше тело – это источник всего. Тот, кто осознает свое тело, может взаимодействовать с другими людьми и вести диалог со зрителями, что важно в театре. Чем больше вы знаете о своем теле, тем больше вы знаете о себе, тем легче вам играть. Но познать это можно только на практике. Человек учится ходить, только если начинает ходить. Можно прослушать сколько угодно лекций о ходьбе, но это не значит, что вы сможете после них встать и пойти, если никогда не ходили раньше. Я как-то раз спросил Рудольфа Нуриева о чем-то, что он делал в «Спящей красавице». Он сказал: «Я знаю это только в тот момент, когда делаю».

– Какой из ваших спектаклей вы посоветовали бы посмотреть, чтобы сразу получить наиболее точное представление о вашей работе?

Я вспоминаю, как архитектор Марсель Брейер однажды сказал: «В одном стуле, который я нарисую, можно увидеть всю мою эстетику, весь мой стиль, тот же, в котором я построю огромное здание или даже целый город». Достаточно увидеть один мой спектакль, даже пять минут из него, чтобы понять мой стиль. Иногда я думаю, что достаточно всего одного жеста, чтобы понять меня. Во всяком случае, я стремлюсь к этому. Несколько лет назад я встретил в Нью-Йорке свою сестру, которую не видел много лет. В тот вечер шел мой спектакль, и я пригласил ее. После окончания, когда мы встретились, она рассказывала мне, как ей понравилось представление. Я спросил: если бы ты не знала, кто поставил этот спектакль, ты могла бы представить себе, что это сделал твой брат? «Конечно, Боб, – сказала она, – ведь там все так медленно происходит».

– В «Персефоне» играют артисты из нескольких стран. Как вы собираете свои труппы?

Это зависит от конкретной работы. Иногда выбираешь артиста, потому что он тебе не нравится. Кроме того, очень опасно иметь дело с труппой, в которой все друг с другом согласны. В такой компании работать неинтересно.

– На что вы обращаете внимание в первую очередь, когда смотрите, как артисты играют?

Когда я начинаю работать со студентами, то в первую очередь пытаюсь им показать именно то, что человек может думать телом: разум – это мускул. И мозг, и память – это тоже мускулы. Поэтому самое сложное и важное на сцене то, как человек стоит, идет, сидит. Как снимает и надевает очки. Как шевелит пальцем. Мне кажется, что в театре все элементы имеют равное значение и все – а не только актеры – играют. То, что показывают в театре, может помочь публике слушать. Вообще, самое важное в театре – уметь слушать. Я не имею в виду слова, литературный текст. Люди ведь слышат не только ушами, но и глазами, руками, ступнями – всем телом. Каждый раз, когда приходится об этом напоминать, я привожу в качестве примера кошку, которая охотится за птицей. Если в этот момент внимательно следить за кошкой, то понятно, что она прислушивается всем телом. Слушать телом и говорить телом – вот исходные, из которых я делаю театр.

– Вы сами ставите пластику в своих спектаклях?

Иногда я прибегаю к услугам профессиональных хореографов, но общую партитуру показываю сам. Конечно, это выглядит несколько смешно, когда я демонстрирую актерам, как они должны двигаться. Я ставил балет в Парижской опере, где работали хорошие профессиональные танцовщики. Иногда приходилось останавливать музыку, подниматься на сцену и показывать им движения. Они хохотали надо мной до упаду. Потом я просил их повторить показанное. Тогда уже хохотал я.

– Вы поставили показ мод Дома Армани. Вам не хватает сцены для реализации своих театральных идей?

Меня отговаривали. Убеждали, что ко мне перестанут серьезно относиться. Особенно усердствовали мои немецкие друзья, у них слишком развита интеллектуальная ответственность. Но я сделал это, потому что мне было интересно и потому что я встретился совсем с другой публикой. Несколько лет назад я делал спектакль для «Галереи Лафайет», когда у них был юбилей. То есть я делал спектакль в магазине. Ну и что? Зато пришли люди, которые не только никогда не видели моих работ, но, может быть, вообще никогда не ходят в театр. Что касается Армани, то я считаю его выдающимся творцом, потому что он умеет делать простые вещи и потому что он прекрасный колорист. А театр роднит с дефиле одно важное обстоятельство: по-моему, едва ли не самое сложное в театре – это просто пройтись по сцене. Удивительно, как много актеров не умеют просто ходить по сцене. Это действительно невероятно трудно.

– Что еще кажется вам столь же трудным на сцене?

Еще очень трудно соединить лицо и голос актера.

– Вы помогаете актерам преодолеть эту трудность?

Я никогда не говорю им, что они должны чувствовать и о чем думать. Я только даю им форму, а им предоставляю ее заполнить своими идеями и ощущениями. Сама по себе форма скучна, как любые рамки, как все, что на-

всегда установлено. Интересно, как человек чувствует эту форму. Тысячи танцовщиц во всем мире много лет исполняют партию Жизели в одной и той же хореографии, но у одних получается гениально, а другие лишь воспроизводят выученные движения.

– Вы делитесь с артистами общим замыслом постановки или ставите перед ними частные задачи?

Я никогда не пытаюсь ничего интерпретировать. Я никогда не фиксирую никаких смыслов. Это не моя задача. Окончательно спектакль проявляется только в голове зрителя, поэтому найти интерпретацию я предоставляю ему самому. Я даю зрителю лишь акустический и визуальный материал для самостоятельной работы его собственных эмоций. Актерам бывает трудно со мной, потому что они привыкли иметь дело с текстом, который несет в себе конкретное содержание, и больше ни с чем. Особенно – европейским актерам.

– Это неудивительно: весь европейский театр двадцатого века занимается только интерпретациями...

Да, в Европе стремятся зафиксировать какое-нибудь значение. Дело в том, что в основу европейской системы мышления положена все-таки античная философия, несмотря на поздние напластования. А в Америке, на мой взгляд, в последние сто лет больше ориентировались на восточную философию. В Европе очень любят во всем искать смысл.

Я однажды ставил оперу с Джесси Норман. Там в конце была сцена, где она медленно наливала из кувшина воду в стакан. Вода переливалась через края, растекалась по столу и потом по сцене. На следующий день после премьеры один журналист требовал, чтобы я объяснил ему, зачем она это делала. Бог мой! Да ни зачем, хотя, по-моему, этот жест был очень значителен.

– В чем, по-вашему, главная проблема современного театра?

Современный театр часто кажется мне слишком сложным. Он крутится вокруг тысяч разных мелких проблем, а над всем этим стоит актер и старательно изображает, что обдумывает, как разрешить все эти проблемы. Ужасное чувство приходит зрителю в таком театре: почему они все выглядят как приложение к собственной голове? О чем и зачем они все время думают? Я не знаю, зачем делается в театре то или иное, я не думаю о смысле.

– Наверное, это идет оттого, что театр слишком часто и неудачно пытается подражать жизни.

Я ненавижу натурализм! Он убивает театр. Считать, что на сцене все должно быть естественным, – значит лгать себе. В театре все искусственное. Но чем более искусственным становится театр, тем ближе он, как ни странно, становится к природе, к естеству.

– Традицию психологического театра вы включаете в ненавидимый вами натуралистический театр?

Мне неинтересен психологический театр. Его беда в том, что он очень скоро становится слишком умственным. Но мне он кажется гораздо более близким к природе, чем, скажем, театр Теннесси Уильямса или Эдварда Олби. Или Ибсена. Эти драматурги все время стремятся объяснить, что они, собственно говоря, имели в виду. Как плохие школьные учителя. Чехов мне кажется гораздо интереснее, он необъясним, он загадочен, он ничего не проясняет, но вместе с тем очень многозначен.

– Не собираетесь поставить Чехова?

Это было бы интересно. Только не так, как Петер Штайн. Все эти слезы и страдания совершенно невыносимы, хотя он большой мастер. Я, кстати, однажды уже ставил Чехова, «Лебединую песню». Короткая пьеса минут на двадцать. У меня она шла три часа.

– Что означает для вас время?

У времени нет концепции. Если актер очень медленно двигается, это может быть ужасно скучно. А может быть захватывающе интересно. Время может становиться чем угодно. Потому что время – это всего лишь энергия. Оно может быть медленным, быстрым, светлым, тихим, темным, холодным, громким или жарким. С другой стороны, нет ни одного жеста, который был бы не зависим от времени, любой жест наполнен им.

– Но жестами наполнено пространство. Как вы соотносите для себя время и пространство в театре?

Театрально пространство я ощущаю как горизонталь, а время чувствую как нечто вертикальное. Время выходит из центра Земли и уходит вверх, в небо. Поэтому каждый актер, выходящий на сцену, попадает в пересечение времени и пространства, в крест. Мне важно, как сценические движения продолжают одно другое. Вообще для меня в мире не существует никаких начал и остановок, я их не чувствую, все вытекает из одного вечного, всеобщего движения.

*– Центральная сцена «Персефоны» происходит в аду. У вас было какое-то в**и**дение того, как выглядит ад?*

Нет. Просто я понимал, что в этой сцене все должно быть по-другому, и другая тональность, и другая пластика. Но как выглядит настоящий ад, я не знаю. Иногда я боюсь смерти. Иногда. И конечно, многое в моих работах навеяно мыслями о ней. Я думаю, что на любом произведении искусства лежит отблеск смерти.

– В «Персефоне» актеры заключены в очень жесткие рамки вашей режиссерской партитуры. Но при этом выглядят очень свободными. Как вы этого добиваетесь?

В театре все должно быть механическим. Когда актер доводит свою игру до автоматизма, он становится свободен. Только механика дает свободу. Форма не так важна сама по себе, она лишь средство, чтобы привести человека в определенное состояние.

– В начале этого года вы работали в театре «Берлинер ансамбль», театре, который последовательно ориентируется на эстетику Брехта. Вы когда-нибудь занимались драматургией и философией Брехта всерьез?

Нет, я довольно плохо знаком с наследием Брехта. Но в начале семидесятых годов я увидел Елену Вайгель в Париже, на гастролях «Берлинер ансамбля», и был восхищен простотой и красотой ее игры. Через некоторое время я приехал в Берлин, чтобы еще раз увидеть ее. Когда я спросил у привратника, можно ли пройти к госпоже Вайгель, он ответил: «Она вчера умерла». Я был в шоке. Через много лет, когда мы работали вместе с Хайнером Мюллером над театральным циклом «Гражданские войны», он спросил меня, читал ли я Брехта. Я вынужден был сознаться, что не читал. Мюллер говорил, что, хотя в целом мой театр очень отличается от Брехта, в некоторых важных позициях мы с Брехтом очень близки. Что можно было ему ответить, толком не пони-

мая, о чем идет речь?

– Кто из теоретиков прошлого вам близок?

Я не слишком подкован в этих вещах. У меня вообще много трудностей с теоретической подготовкой. Я предпочитаю работать спонтанно. Начинать, а потом уже пробовать чувствовать и понимать, что из этого изображения или этой ситуации может развиться. Я не хочу ничего знать заранее, я хочу видеть, как спектакль появляется непосредственно во время работы над ним. Если я пробую уже вначале выдумать финал, результат, то это блокирует меня самого и тогда ничего нового сделать не удается.

– Когда вы чувствуете себя счастливым: во время работы или когда она уже закончена?

О, про счастье я ничего не понимаю.

Беседовал Роман Должанский 23 мая 1998 года

ВАЛЕРИЙ ФОКИН

Фото Н.Самойлова

Валерий Фокин (р. 1946) – режиссер. В 1971 г. окончил режиссерское отделение Театрального училища им. Щукина. Начал работать в «Современнике», где оставался до 1985 г. (постановки: «Валентин и Валентина» М.Рощина; «Ревизор» Н.Гоголя, «Провинциальные анекдоты» А.Вампилова, «Кто боится Вирджинии Вулф» Э.Олби и др.). В 1985–1991 гг. – главный режиссер Театра им. Ермоловой (постановки: «Говори!» по В.Овечкину, «Спортивные сцены 1981 года» Э.Радзинского и др.). С 1991 г. – художественный руководитель и генеральный директор Творческого центра Мейерхольда («Нумер в гостинице города N» по «Мертвым душам» Н.Гоголя, 1993). В других театрах поставил: «Превращение» по Ф.Кафке (1995, «Сатирикон»), «Карамазовы и ад» по Ф.Достоевскому (1996, «Современник»), «Татьяна Репина» по А.Чехову (1998, МТЮЗ) и др.

ВАЛЕРИЙ ФОКИН

Забег на длинную дистанцию

– Почему вы выбрали эту достаточно странную профессию – режиссер?

Понимаете в чем дело, сейчас я могу сформулировать какие-то причины и закономерности, но в момент выбора я ничего сформулировать не мог. Это было чистое стечение обстоятельств. Я учился в художественном училище, не закончив, бросил, потом некоторое время болтался, не зная, куда себя деть. В результате я в девятнадцать лет поступил в театральный институт и был самым молодым на курсе среди режиссеров. Почему меня взяли, я, честно говоря, даже сейчас не могу понять: там действительно сидели очень умные, важные люди с дипломами технических вузов и толстыми томами экспликаций. Правда, я их довольно быстро обогнал и в двадцать два года уже поставил первый спектакль. В общем, в институте все складывалось удачно, но опять же неосознанно. Например, меня усиленно тащили в артисты, и это не произошло, слава Богу, только из-за моей плохой дикции. Позже я понял, что режиссура дает уникальную возможность жить в сочиненном мире. И это меня больше всего в ней привлекает. Потому что режиссура – это, конечно, сочинение другой действительности. Для меня важно ощущение творца, ощущение, что ты можешь не просто сочинить что-то в голове, но как бы материализовать сны, какие-то понятия, вещи, фантазии. Это для меня необыкновенно манко. В какой-то степени такой дар может быть даже опасен. Сознание собственного могущества начинает тебя разрушать.

Не буду проводить банальных параллелей, но я воспринимаю режиссуру как авторскую профессию. Существует множество людей, которые ставят спектакли более или менее успешно, но я не считаю их режиссерами. У нас нет точных оценок, критериев, чтобы очертить границы данной профессии, поэтому и кажется, что любой театральный человек в состоянии поставить спектакль. Но поставить спектакль, даже такой, который принимается зрителями и пользуется успехом, – еще не значит быть режиссером. Режиссер – человек, который создает свой мир.

– Вы ищете пьесы, близкие вам, или приспосабливаете автора к ваше-

му миру?

По-разному. У меня довольно широкий круг авторов. Скажем, если прослеживать какую-то линию последних нескольких лет, то это и Гоголь, и Кафка, и Достоевский, и Радзинский. Хотя в пьесе Радзинского мне был интересен скорее повод, ситуация палачей и жертв, находящихся в таком постоянном, вечном российском цирке... Я мог бы вообще отказаться от пьесы и, наверное, так и следовало сделать. Просто мои давние отношения с драматургом не позволили сказать ему: продайте мне ситуацию, а больше мне ничего не надо! Что меня действительно сейчас интересует в пьесах? Меня интересует граница между реальным и нереальным. Состояние сознания, которое трудно сформулировать в словах. Это не сонное состояние, и не наркотическое. Меня интересует вот эта середина, когда сон еще не закончился, а уже наступает рассвет...

– Иначе говоря, пограничные состояния сознания?

Да.

– Выбрав пьесу, вы начинаете читать литературу «вокруг»?

Я очень люблю период, когда идет постепенное накопление знаний, не только литературных, а и эмоциональных. Здесь меня интересует все, начиная от сведений об авторе и до параллельных произведений этого времени, от записных книжек до библиографии. Мне интересен любой материал, хотя впоследствии он может и не пригодиться. Но вообще я так устроен, что одновременно у меня в голове зреет пять-шесть спектаклей: какой-то в большей степени, какой-то в меньшей степени. Потом в зависимости от времени, от обстоятельств, от коллектива выбирается тот единственный, которым занимаешься плотно. Вообще самый любимый период: момент «беременности замыслом», до встречи с артистом. Мне нравится сочинять спектакль в голове, видеть его, придумывать, рисовать. Играть в эту игру, когда ты один, очень интересно. Ты начинаешь играть, проживать и проигрывать роли. Иногда их проживаешь и проигрываешь, так сказать, за себя, внутри себя, пытаясь нащупать, каким способом тот или иной персонаж будет развиваться.

Если же ты знаешь, кто будет занят в будущем спектакле, тогда можно себе представить, как будет играть тот или иной артист. Более того, можно представить (если ты хорошо знаешь этого артиста), что если он пойдет в этом направлении, то натолкнется на свои штампы, а лучше его повести в другую сторону. Так как иногда нужно идти поперек роли, поперек штампа... Я всегда подробно готовлюсь, придумываю, у меня иногда бывает так, что в моем дневнике или в тетрадях разрисован весь спектакль от начала до конца. Но я всегда внутренне для себя оставляю люфт, понимая, что все это может измениться. То есть основа останется обязательно, но все может измениться на репетиции: когда ты придешь в зал и встретишься лицом к лицу с артистами. К сожалению, я последнее время живу в таком жестком режиме, что когда я заканчиваю одну работу, то буквально через несколько дней начинаю другую.

– Что для вас обычно является толчком к постановке спектакля: образ, который вы видите, или музыка, прочитанная пьеса, или актер?

В разные годы по-разному. В последнее время это все-таки некое ощущение или чувство. Скажем, «Ван Гога» мне захотелось поставить просто потому, что я наблюдал в больнице за одним человеком, который меня потряс. Он лежал на кровати, закрыв лицо подушкой. И так он вцепился в эту подушку,

закрывающую лицо, и его руки... И еле-еле заметное шевеление пальцев. Я понимал, что он не просто лежит, он не просто бытово существует, но в нем идет какой-то невероятно интенсивный внутренний процесс. Минут тридцать я за ним наблюдал. И когда потом он подушку убрал, я увидел его глаза. Если эти глаза снять крупным планом – это был бы шок. Потому что это были глаза человека, который видел нечто. Мне захотелось вот эту его галлюцинацию, эту фантазию воспроизвести.

Существует некое устойчивое желание, скажем, «залезть» в Чичикова, в его нутро, в его желания, или, например, в героев Достоевского. У меня есть это стремление к анализу подсознания, к тому, чтобы попытаться воспроизвести некую чувственную атмосферу, но связанную все-таки с человеком, с его психологией. Бывает так, что пьеса или обрывок, или даже какая-то фраза, или, скажем, ситуация начинают рождать во мне некое видение. Вообще, без того чтобы увидеть спектакль в пространстве, я не могу работать. Для меня очень важно увидеть пусть даже фрагмент, какую-то часть. Иногда я вдруг вижу финал или начало. Только когда я говорю вижу, то это не значит, что я вижу точно мизансцену, кто куда ходит. А просто возникает чувство «первого взгляда». Что для меня очень важно. Потому что пространство для меня – не просто некое место, где можно сыграть то или это, а существенная часть спектакля. Собственно, спектакль определяется пространством. Я убежден, что, в идеале, в каждом отдельном случае пространство должно быть разным. Я не люблю традиционного театра, этой итальянской коробки, в которой сегодня играют Шекспира, завтра Гоголя, послезавтра еще кого-то, меняя, скажем, задник, кулисы или конструкцию. Я этого не понимаю. Пространство влияет на спектакль, как, к примеру, условия жизни или среда, город, страна на человека.

Правда, все это верно только по отношению к спектаклю, который рождается. Потому что многие спектакли, к сожалению, играются, но они мертвые. И в этом большая опасность для театра. Мне уже приходилось говорить, что театр, действительно, умеет в отличие от человека притворяться живым, понимаете? Человек умер, и мы можем это проверить. Понять, что физически он мертв. А театр может долгое время притворяться и обманывать: ходят люди, приносят цветы, аплодируют, какие-то известные актеры выходят на сцену, есть некое такое ощущение радости, даже удовлетворения. На самом деле мы все знаем, что этот театр мертв. И таких примеров очень много.

– Как вы отличаете живой театр от мертвого?

Я это чувствую сразу. Дело не в том, что мы можем сказать: московский академический театр N мертв, но в том, что это видно. Потому что живой театр – это театр, в котором не просто есть соотношение с сегодняшним днем, в нем есть, прежде всего, попытка себя опрокинуть, себя изменить. В живом нет стереотипа. А мертвый театр – тот, который изо дня в день себя тиражирует и воспроизводит. Это банальная истина, но так и есть. Мы научились открывать театры, но еще мы не научились их закрывать. Я понимаю, что затрагиваю больную проблему, она чудовищная, но она – реальная проблема. Когда-то мы не могли открыть театр. Я помню, все стенали и говорили: что же мы не можем, где же обновление? Сейчас у нас, пожалуйста, открывайте. Теперь закрывать надо научиться. А то у нас такая устойчивая тенденция, что, если мы куда-то зашли, то мы оттуда не выходим, будь это кресло или помещение.

– Возвращаясь к пространству: вы подбираете зал под будущий спек-

такль или вписываете спектакль в конкретный зал?

Бывает по-разному. Недавно я делал спектакль в Польше, во Вроцлаве. Мне предложили сцену, которая была переделана из бывшего железнодорожного вокзала. Такой вокзальный зал ожидания с выходом на платформы, перроны. Мне очень понравилось. И там я, кстати, видел первый раз спектакль Кристиана Люпы «Иммануил Кант». И считаю, что именно там, где этот спектакль рождался, он и должен идти. Все переносы, с моей точки зрения, – только портят. Мне очень захотелось там сделать спектакль. Я понимал, что это пространство диктует совершенно другую трактовку, другую интерпретацию, все другое. Невозможно, если у тебя есть ощущение от пьесы, взять и подогнать пространство под свои видения. Ты должен не просто обжить пространство, ты должен заново почувствовать то живое, что в нем есть, – его душу, его метафизику, ауру этого конкретного места. Тогда может родиться спектакль.

– То есть необычность пространства, непривычность условий будят фантазию?

Конечно. Оно диктует условия, которые надо решать обязательно. Во Вроцлаве я согласился работать главным образом из-за этой сцены. Когда же мне предложили поставить пьесу для Авиньонского фестиваля, я вспомнил церковь, которая мне очень нравилась. И тогда я в ответ предложил «Татьяну Репину», потому что понимал, что ее надо играть именно в церкви, именно в таком зале. А бывало, что я просто хотел поставить конкретную вещь, например, сделать «Превращение» Кафки. Дальше уже рождалась идея конструкции и т.д. и т.д. Бывает и так и так.

– Но при таком внимании к пространству у вас, наверное, особые взаимоотношения с театральными художниками?

Ну, как сказать. Они особые, может быть, в том плане, что я всегда в главном вижу спектакль. Это не те отношения, когда мы вместе сидим и придумываем что-то. Иногда я просто рисую, как должно быть, мне помогает мое образование. Если я четко в чем-то уверен, то я рисую и говорю: вот это должно быть так. Так было с Гоголем – с «Нумером», так было с Кафкой. В «Превращении» я знал, что мне нужно две комнаты, одна у меня будет опускаться, другая оставаться на одном уровне. И, в общем, все спектакли я должен сначала нарисовать, увидеть, а потом уже приходит художник. Поэтому некоторые работы я делаю сам как сценограф. Это для меня нормально. Но я очень люблю, когда, скажем, Заводзинский, польский сценограф, с которым я работаю, начинает развивать мной рассказанное и показанное. И развивая, он начинает добавлять то, что, как правило, я принимаю. Потому что это не поперек меня, и это еще больше, чем я. Так мы работали с Александром Боровским над «Ван Гогом». Когда такое совпадение происходит, это замечательно. Отношения у меня с художниками достаточно свободные, просто в силу того, что я умею рисовать. Но это нормально для режиссера. Если бы я еще умел писать музыку, – было бы лучше.

– С композитором работать сложнее? Вы ему не можете четко сказать, что надо?

Я могу сказать четко, что мне надо, но я, все-таки, не могу написать музыку сам. Я нотной грамоте не обучен. У меня есть музыкальная интуиция, как мне кажется. Я люблю музыку, но вот так свободно взять и что-то написать, – не могу. С композиторами, скажем, с Бакши, с которым я уже много лет

работаю, мы работаем как бы не по правилам, не так, как это принято. Обычно, когда режиссер встречается с композитором, он рассказывает, что он хочет, а композитор ему потом играет темы, которые сочинил, и они договариваются о чем-то. С Бакши идет, в общем, рождение совместное. Для меня важно увидеть сцену и услышать ее. Для меня спектакль строится прежде всего по музыкальным законам. Для меня очень важен этот принцип, мейерхольдовский принцип, который как бы классичен. Я в это верю, и мне кажется, лучшие спектакли именно так решены. А с какого-то этапа я вообще не могу репетировать или сочинять сцену, пока не услышу, как она существует музыкально.

– Но вот увидели и услышали спектакль. А на каком этапе вы туда вписываете фигуры актеров?

С самого начала, потому что все, что происходит – визуально, звуково или пространственно, – все должно идти через артиста и от него. Для меня вот это очень важный момент, поэтому я не люблю слово «визуально». Я вообще считаю, что сегодня, в конце века, говорить о каком-то идеале театра можно, когда все компоненты на одном уровне, причем на высоком уровне.

Но я не понимаю, когда говорят: артисты замечательно играют, режиссура плохая. Или режиссер хороший, а артисты что-то играют неважно. О чем идет разговор?! Как могут артисты плохо играть у хорошего режиссера?! Я не понимаю этого. В этом смысле школа «Современника» во мне, конечно, сидит. Но я ушел от этой школы, потому что театр этого типа, мне кажется, застрял уже давно на одном месте. Однако если артист пустой, холодный, неглубокий, если он просто присутствует на сцене как еще одна визуальная функция, – такой театр я не принимаю. Мне неинтересен такой театр.

– Вы работаете в разных театрах и, видимо, не всегда встречаете единомышленников. Вам удобнее работать со знакомыми артистами, незнакомыми, в своей компании или на «противостоянии»?

С профессиональной точки зрения я не боюсь любых артистов. Я работал в таких обстоятельствах, когда ансамбль был «против меня». Спектакль был в результате поставлен, то есть в принципе работать на противостоянии я могу. Это входит в профессию. Режиссер должен быть похож на капитана, который обязан привести корабль в гавань в любых условиях. Режиссер должен быть педагогом и дипломатом, то есть уметь в определенных обстоятельствах проявлять жесткость и властность. Но такая работа «на преодоление» не приносит удовлетворения. Мне кажется, правильнее работать с той компанией, которая тебе нравится, которая тебя понимает, разговаривает на одном языке. Когда совпадают группа крови, дыхание, мировосприятие, – результат будет глубже и интереснее.

– Вы придумали свой спектакль, выносили его, а потом приходите к артистам, которых надо увлечь вашим замыслом, которые абсолютно вне и пьесы, и вашего мира...

Абсолютно вне. Я, когда был молодым режиссером, то сразу начинал на них выливать все, что у меня накопилось. Я приносил макет в первый же репетиционный день, начинал показывать: вот будет так и так. Они на меня смотрели, как на сумасшедшего. И постепенно я стал понимать, что это бессмысленно: они не понимают, о чем ты говоришь. И не должны понимать. И я это все прекратил. И ничего не показываю, ничего не рассказываю. Я пытаюсь как бы постепенно их обхитрить. Я их пытаюсь заманить. Я начинаю рас-

сказывать что-то вокруг, постепенно подводя. Для меня очень важно, чтобы они загорелись. Мы читаем, говорим вокруг. Я их начинаю тоже постепенно втягивать. Если я «беременный», то теперь мне нужно, чтобы они «забеременели». То есть вначале надо их подтаскивать, и вот наступает момент, когда они уже готовы... Появляется какой-то блеск в глазах, и вот тут я начинаю подбрасывать актерам уже смысловые вещи: замысел, пространство, звуки, решения той или иной сцены. Иногда я точно знаю, как я буду решать сцену, но сначала делаю этюд. Я артиста подвожу по внутренней линии к температуре сцены – через этюды. Например, мы с Авангардом Леонтьевым делали очень много этюдов, когда искали характер Чичикова. Чичиков, который пришел после неудачной встречи или после удачной встречи, Чичиков – трезвый, пьяный. Чичиков мечтает о том, как он разбогатеет и что с ним будет. Чичиков анализирует сделку. Чичиков испуганный, боится, что за ним придут, и т.д. и т.д. Мне было важно, чтобы он был свободен в этом образе. Впоследствии большинство из этих этюдов не пригодились. Я знал, что мне нужен будет этюд бритья, условно говоря, а остальное будет не нужно. Но я не мог ему сказать: знаешь, вот мы с тобой сейчас будем репетировать, как он бреется. Кто он? Как он думает? На что направлен его темперамент? Какой ход его мысли? Эта внутренняя линия для меня очень важна. А дальше я могу это все отрезать. Но я должен чувствовать и понимать, что артист уже «в зерне». А если этого нет, если артист «голый», визуальный, внешний, – мне это неинтересно.

Вот так я начинаю их обрабатывать, постепенно подтаскивать к своему замыслу. Но бывает, что иногда я понимаю: то, что я придумал, противоречит индивидуальности актера. И он предлагает мне какие-то иные ходы и решения. И тогда я смело и легко отказываюсь от того, что было. Более того, когда я натыкаюсь на тетрадь и вижу, что там нарисовано, – мне это уже не нравится. Я ее куда-то запихиваю, выбрасываю, чтобы больше не видеть. Я очень люблю потом вновь взять совершенно чистый экземпляр, на котором ничего не написано, ничего не нарисовано, как бы свежий лист, и с ним уже жить до конца.

– Придумав сцену до репетиции, вы внутренне всякий раз готовы к тому, чтобы ее трансформировать?

Абсолютно. С актерами вместе и через них. Поэтому это новый кайф, когда они тебя корректируют, поправляют, с тобой спорят. Это очень интересно.

– Когда вы понимаете, что спектакль готов?

Как правило, это понимаешь только после премьеры. А потом, что значит готов? Просто начался некий другой этап. Раньше я чрезвычайно не любил смотреть свои спектакли после премьеры, потому что они меня раздражали количеством недостатков. Вообще, режиссеры редко умеют смотреть свои спектакли. Это понятно. Но с какого-то момента я стал понимать, что делать это необходимо. Нужно следить за своими спектаклями и держать их в форме. Потому что если ты этого не делаешь, то спектакль все равно неминуемо разваливается, причем изнутри. Внешне он может вроде держать форму, а изнутри он разваливается. Все-таки очень мало актеров, которые могут не просто держать внешний рисунок, а как бы развивать его изнутри. Это очень трудно. Например, «Ван Гог» шел без меня на фестивале два раза. Это была мука...

Теперь я думаю, что это – непрофессионально, если ты сделал спектакль и про него забыл. Даже если он не получился, надо иметь мужество либо с

ним попрощаться, потому что это, если и не живое существо, то все-таки нечто одушевленное. Я даже стал получать некое профессиональное удовлетворение от того, что я возвращаюсь к спектаклю, его репетирую, смотрю, делаю замечания. Немирович-Данченко, даже когда уходил из театра, оставлял пальто на вешалке, как бы в знак того, что в театре присутствует руководитель. Очень важно, когда спектакль вышел, чтобы он развивался. Очень важно, чтобы он не уперся в стенку, не остановился. Например, сегодня мне кажется, что спектакль «Превращение» в «Сатириконе» уперся в какую-то стенку и дальше не двигается. Спектакль идет уже три года и многим нравится. Но я вижу, что он не развивается, не развивают его ребята дальше. А ведь когда берешь планку высоты, – это замечательно, но надо постоянно помнить, что есть же и выше. Я, конечно, предъявляю повышенные требования, но иначе, зачем заниматься этой профессией?

Я театром занимаюсь только потому, что мне, во-первых, интересно воспроизводить новую действительность, – это мой способ жизни, а во-вторых, я очень серьезно отношусь к театру. Я не воспринимаю театр как беспечное, веселое занятие. Не потому, что я человек мрачный, но я не люблю, когда о театре так легко, беспечно говорят, когда он существуют в некой интриганской, мещанской, полукапустнической среде. Я это не люблю. Я воспринимаю театр все-таки как тяжелую и серьезную работу.

– Иногда ваши спектакли обвиняют в излишней мрачности...

Я считаю, что когда спектакль о внутреннем мире человека, о людских страхах, о комплексах даже, – он не бывает просветленным. Другой вопрос, что и страхи, и комплексы присущи любому нормальному человеку. Только у идиота нет комплексов. Но если спектакль заражает людей, его смотрящих, то в какой-то степени он их и лечит. Тут не прямой эффект: «о, я лишился комплексов! Я пошел бодрый домой!» Тут опосредованное воздействие через сопереживание, через потрясение, которое пусть редко, но бывает. Человек лечится хотя бы потому, что понимает, что происходящее с ним, – это нормально. Что не надо стыдиться. Что он не один такой. Какая-то психотерапия происходит. Другое дело – кого-то затрагивает больше, кого-то меньше, кого-то вообще не затрагивает. Существуют же люди, которые вообще Достоевского не воспринимают. И я знаю таких людей, образованных, интеллигентных, но Достоевский для них чужой писатель, нудный, истеричный. Мне один академик говорил: «Ну что его читать, какая-то истерика...» Что я мог сказать в ответ: я же вижу, что это другая группа крови.

Я никогда не работаю специально «на зрителя», но не могу его не учитывать. Я все-таки сочиняю не только для себя, – зритель все же приходит, смотрит мою работу...

– А вы себе представляете своего идеального зрителя?

Я не только его представляю, я его видел несколько раз, этого своего идеального зрителя. Я не задумывался об этом долгие годы, а так получилось, что несколько лет назад я стал этим интересоваться. И открыл, что у меня есть зрители, которые ходят на все мои спектакли, по несколько раз даже. Это в основном гуманитарии, конечно, но не только. Много, как ни странно, научно-технических работников, как раньше говорили, из разных КБ, или НИИ. Много людей такого толка, которые просто хорошо знают мои работы и которые, я бы так сказал, с трудом потом смотрят какие-то другие спектакли. После Гоголя или Кафки им неинтересны спектакли больших сцен. Они не

подключаются к «большим спектаклям» так эмоционально, как к этим камерным работам. Так что у меня есть свой зритель. И за границей есть. Когда мои спектакли там играются, или когда я там работаю, я вижу, что кто-то это воспринимает, кто-то остается равнодушным. Я ничего такого особого не делаю, чтобы быть элитарным или непонятным. Мне кажется, я достаточно просто работаю, без сложностей.

– А вы сами хороший зритель?

Я стараюсь не смотреть много чужих спектаклей. А вообще режиссура, несмотря на всю свою внешнюю публичность, – профессия одинокая. Поэтому мы как бы с трудом контактируем друг с другом, я имею в виду режиссер с режиссером. Поэтому дружбы режиссера с режиссером почти никогда не бывает.

Потом, я не люблю смотреть плохой театр, а его много. Мне хочется смотреть то, что действительно хорошо. Были в моей жизни несколько моментов, когда я забывался в театре. Это очень странно, потому что, как правило, режиссеры всегда достаточно холодны, и отстранено смотрят работы коллег, но вот на спектаклях Кристиана Люпы, я вдруг с удивлением обнаруживал, что наступил антракт. Мне не интересен театр, который меня не завораживает неким чувственным шаманством. Потому что одни слова меня не убеждают – мне это скучно. В спектакле должен прежде всего присутствовать театральный сюжет, должен присутствовать внутренний процесс в актерах, который непредсказуем. В театре для меня важно ожидание, что вот-вот может произойти нечто неожиданное. Это трудно формулируемое чувство, оно связано с эмоциональным полем спектакля, которое может организовать только режиссер. А когда вижу нечто упрощенное, пусть сыгранное хорошими артистами, когда отгадываю, что произойдет через пять минут, – на этом театр для меня заканчивается. Театр без тайны мне не интересен. Театр – нечто таинственное, обжигающее, происходящее здесь и теперь, на твоих глазах. Этому я учился у Ежи Гротовского и считаю, что он прав. Такие спектакли – и есть театр.

– Вам не кажется, что в последнее время в театре изменяется соотношение визуального и вербального уровней?

Я, честно говоря, не очень люблю это слово «визуальный», оно как бы не из моего лексикона. Но изменение соотношений разных уровней – одна из закономерностей театрального процесса. Тем не менее для меня театр сегодня складывается в большей степени из наличия *всех* компонентов, *всех* составляющих. Скажем, спектакли Боба Уилсона. В них составная визуального театра представлена подробно, плотно, хорошо и т.д. Но для меня это только одна составная. Потому что для меня театр-то складывается из нескольких частей, и среди них «визуальная» часть, которая крайне важна.

Я считаю и не раз повторял, что в театре прежде всего важно не слово, а некая атмосфера, куда должно входить и все, что касается звука, и все, что касается движения, и все, что касается видеоряда, визуального ряда, и все, что касается, конечно же, психологического способа существования актера. Подчеркиваю – не бытового существования, и я абсолютно убежден, что сейчас такой период, когда бытовой психологический театр закончился. Кстати, в этом я вижу причину, по которой, скажем, бытовая драматургия сегодня неинтересна. Это не значит, что через какое-то время театр опять к этому не вернется. Однако для меня сегодня только совокупность – артист, дыхание, слово, движение, шаги, звук, подсознание, видеоряд – составляет театр. Этот

театр мне интересен сегодня, в эту дверь я пытаюсь «толкаться».

– Что такое для вас состоявшийся спектакль? Часто ли ощущение получившейся постановки?

Чаще я бываю недоволен тем, что делаю. Что такое «получился»? На сцене ты видишь то, что максимально может приблизиться к замыслу. Сократить разрыв между сочинением и тем, что получилось, – и есть приблизиться к результату. Тут все влияет, поскольку режиссер работает с живыми людьми. И тут нет мелочей: сегодня не тот грим или не та деталь, не так играют, значит, нет и нужного результата. В идеале все должно быть законченно и совершенно. С другой стороны, для меня принципиально важно, чтобы я смог в каждом спектакле сделать что-то новое для себя, чтобы это было событие в моей творческой судьбе.

– Существуют в сегодняшнем театре или в истории театра фигуры, которые для вас остались идеальным образцом режиссера? Люди, которые на вас наиболее сильно повлияли, у которых вы учились?

Я, вообще, учился у разных людей, и под словом «учился» можно подразумевать разные вещи. Это мог быть спектакль, который на меня повлиял, или короткая встреча, разговор или фильм. В режиссуре получают импульс от многих вещей: от впечатлений, от жизни. Идеальный режиссер для меня – Мейерхольд, с которым я никогда не встречался. Но я давно начал им серьезно заниматься: читал, изучал записи его репетиций, записные книжки, рассматривал его подготовительные работы: огромные папки по подготовке к репетициям «Дамы с камелиями» – с фотографиями, с репродукциями, с записями. Я был потрясен, как он готовился к репетициям, он – гений... Как он изучал материалы, как он «обнюхивал», буквально, пьесу со всех сторон, по какому пути шла его фантазия, как он мыслил музыкально и одновременно пространственно, в эпохе или не в эпохе, как он при этом точно выстраивал для себя этот мостик к сегодняшнему дню... Уникальная совершенно интуиция: поставить мелодраму в тридцать четвертом году, в советское время, когда «вместо сердца пламенный мотор», и все, так сказать, вообще не допускают возможность слезы... В этот момент он ставит мелодраму, и все сталинские орлы-герои сидят и плачут в зале над судьбой французской женщины легкого поведения. Я не думаю, что он специально это задумывал, но вот нюх на то, что люди бодрые, закованные, улыбающиеся, которые ходят на эти физкультурные парады, – а сердцем при этом тоскуют. Он это чувствовал.

Мейерхольд для меня – не просто тип режиссера, а, наверное, все-таки отец режиссуры как профессии. Станиславский начал историю режиссуры, и его роль в обобщении, теоретическом осмыслении театра, профессии режиссера огромна. Но Мейерхольд первый смог реализовать в своих спектаклях сформулированные законы этой профессии. Именно ему принадлежит формула режиссуры как искусства композиции. А искусство композиции – своеобразная партитура, которая, интерпретируя автора, раскрывает смысл его сочинения. Не случайно в его статьях есть сравнение режиссера с дирижером. Мейерхольд доказал, что спектакль сочиняется по законам музыкальной композиции. Открытие Мейерхольда – что спектакль имеет свой сюжет, чувственный, который связан не только с драматургическим сочинением, но может идти параллельно словам или вообще без слов. Он открыл, что, ставя пьесу, можно поставить всего автора – как было сделано при постановке «Ревизора» Гоголя. Мейерхольд осознанно относился к профессии. Это тип режиссера,

который представил некие закономерности и некие правила профессии.

Ну, естественно, по жизни я встречался с замечательными людьми и профессионалами. Я встречался с Эфросом и долгое время жил под впечатлением встреч и работ этого человека. Я думаю, что и сегодня где-то подсознательно это впечатление во мне живет, хотя я занимаюсь совершенно другими вещами.

Определяющими были и встречи, скажем, с Гротовским, со Свинарским. Не случайно ведь Гротовский называл своим учителем Станиславского и Мейерхольда тоже. Вообще, он называл своими учителями Арто, Станиславского, Мейерхольда и Брехта, которые не просто на него повлияли, а от которых он, так сказать, воспринял свой способ театра и свою теорию, и свою практику. Я не очень понимал тогда, как он ставит в один ряд Станиславского и Мейерхольда. Я этого не понимал, потому что тогда учили разделять одного от другого железной стеной. Один из моих педагогов в училище, Леонид Викторович Варпаховский, был учеником Мейерхольда, и, конечно, мы все были за Мейерхольда. Это ясно. Станиславский был для нас стариком, который всем надоел, тем более что плохие ученики сделали из него все, что могли.

Теперь-то я понимаю Гротовского: почему он называл их вместе. От Станиславского он брал все, что связано с духом, с внутренней жизнью, а от Мейерхольда он брал искусство композиции, партитуру, соединение, музыкальность. Потому что спектакли Гротовского «Апокалипсис» или «Стойкий принц» – чрезвычайно музыкальные спектакли. Они музыкальны по строению. «Апокалипсис» сделан просто абсолютно как такая музыкальная партитура, где все задействовано. Даже само физическое присутствие артиста, его дыхание – уже не просто дыхание, а некая краска в общей атмосфере. Это, конечно, от Мейерхольда, но и от Арто тоже.

Я помню фразу Арто, которая очень нравилась Гротовскому: «актеры, как мученики, сжигаемые на кострах, только звуки должны быть хорошо артикулированы». Такая добавка, сноска на возможность плохой дикции. Поскольку театр должен быть артикулирован. Заметьте, что в самой фразе есть музыкальность: сжигают, мученики... Не знаю, как вас, а меня она чувственно очень заводит. Я чувствую в ней звуки какие-то, какую-то симфонию даже.

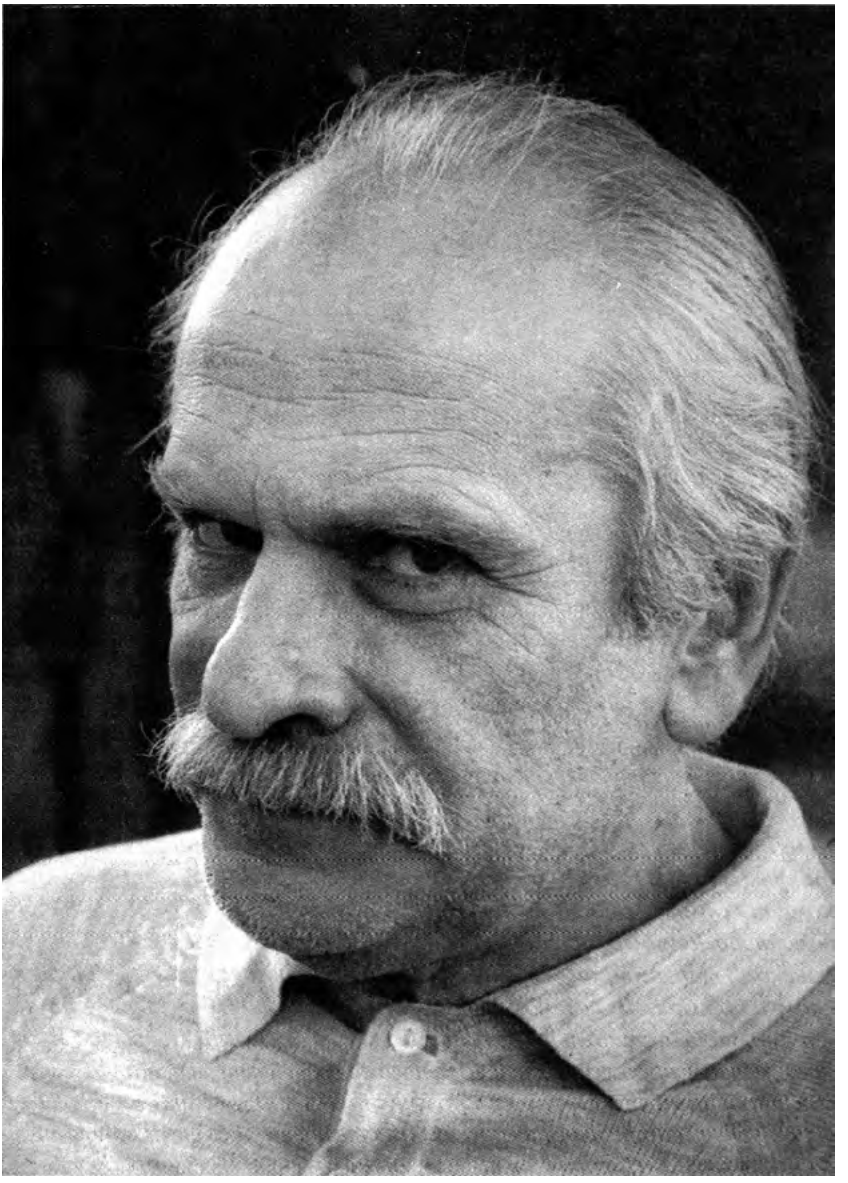
– Валерий Владимирович, вы называете Гротовского, Мейерхольда.... Но они строили свой театр, воспитывали своих актеров. А ваш способ существования в профессии абсолютно иной: вы много работаете в разных театрах, с разными актерами... Это ваша принципиальная позиция?

Сначала это было обусловлено моей позицией, потому что после своего опыта работы в Государственном театре имени Ермоловой я четко для себя понял, что я больше этого ада не перенесу и не хочу. Я стал работать за границей и в России в разных городах, в разных театрах, с разными артистами... Я попробовал, в общем, все. Я работал в больших театрах, в маленьких, в государственных, в негосударственных, в антрепризных, со звездами и не со звездами, в Японии, в Америке. Но на сегодняшний день, я думаю, я уже вполне созрел к тому, чтобы иметь свою группу артистов, тем более что она реально существует, разбросанная по разным театрам. Однако чтобы собрать артистов, нужна какая-то база, нужно помещение и т.д. Другое дело, что труппа должна быть небольшая, человек двенадцать – тринадцать, а не семьдесят пять, как было в Ермоловском театре. Но группа все-таки должна быть. Потому что все-таки нужно проживать жизнь с кем-то, кто тебя понимает уже на уровне «птичьего языка», – это очень важно. Я могу, в общем, поставить

спектакль в любом театре: в том, в этом. Но мне стало неинтересно.

Наверное, в идеале своих актеров нужно воспитывать с первого курса. Мне такие предложения поступают, и раньше меня они никогда не интересовали, потому что я всегда считал, что педагогика – профессия особая. Сейчас я думаю, что я взял бы курс и попробовал воспитать кого-то для себя. Но это ответственно очень: мне позволят набрать детей, кто-то мне обязательно понравится, хотя бы человек пять-шесть... А потом куда их девать? Пока не определюсь с местом, с тем, где можно дальше жить и работать, я такое позволить себе не могу. Может быть, в будущем...

Беседовала Ольга Егошина 18 мая 1998 года



ПЕТР ФОМЕНКО

Фото В.Баженова

Петр Фоменко (р. 1932) – режиссер. В 1961 г. окончил режиссерский факультет ГИТИСа. С 1963 г. работал в Московском театре драмы и комедии («Микрорайон» по повести Л.Карелина и др.). В 1971–1981 гг. – возглавлял Ленинградский театр «Комедия» (постановки: «Лес» А.Островского; «Мизантроп» Мольера; «Теркин-Теркин» по поэме А.Твардовского и др.). Ставил во многих отечественных и зарубежных театрах: «Этот милый старый дом» А.Арбузова (1973, Театр Польский, Вроцлав), «Плоды просвещения» Л.Толстого (1985, Театр им. Маяковского), «Великолепный рогоносец» Ф.Кроммелинка (1993, «Сатирикон») и др. С 1989 г. – в Театре им. Вахтангова (постановки: «Без вины виноватые» А.Островского, «Пиковая дама» А.Пушкина и др.). С 1983 г. преподает на режиссерском факультете ГИТИСа. С 1992 г. – художественный руководитель театра «Мастерская П.Фоменко» (постановки: «Волки и овцы» А.Островского, «Чичиков. Мертвые души, т. II» Н.Гоголя и др).

ПЕТР ФОМЕНКО

Держать удар

– Почему вы выбрали своей профессией режиссуру?

Меня выгнали из Школы-студии МХАТ, когда я учился на актера. Правда, после я работал актером периодически, или, вернее, спорадически: то тут, то там, то в кино, то в театре. Может быть, если бы меня не выгнали, я бы так и остался актером. Желание до сих пор не изжито. Мои артисты иногда так и говорят: сейчас Фома наиграется и начнет работать. Грубо говоря, у меня как раз тот случай, который относится к категории сомнительных: ушел в режиссуру, потому что нигде ничего не сложилось.

Но это и не совсем так, конечно. Хотя по дороге к режиссуре у меня было много всякого: и тяжелого, и интересного, и странного. Одной из вех жизни стал Педагогический институт. Туда сходились люди, которых или вышибли из других учебных заведений, или не взяли по тем или иным причинам. Я встретился там с самыми интересными и дорогими мне людьми, которые, как и я, были, в общем-то, нескладехами в своей судьбе. В этом Педагогическом институте мы встретились с Юлием Кимом, с Юрой Визбором, с Юрой Рябшенцевым, с Юрием Ковалем, замечательным, ныне покойным писателем. Вот так из безвременья, из «нескладухи» возникла моя режиссерская жизнь в театре. Меня не брали никуда много лет в театр вообще, а на режиссуру тем более. В ГИТИС, где теперь преподаю, я поступал много раз. Приходил туда каждое лето. Не брали по многим причинам: то по одной, то по другой.

У меня ударов было много в начале пути, еще со школы. С коллективной жизнью как-то не складывалось. Это я говорю себе не в заслугу и не в укор. Но жизнь складывалась тяжело, если бы не мама, я бы не выдержал. Я режиссуру пережил, выжил, дожил – и другие однокорневые слова. Я уже не молодой пришел в режиссуру, мне было почти тридцать лет, когда я закончил ГИТИС. Это поздно. Я слишком долго шел. Но есть древняя поговорка: «Если хочешь стариком быть долго, становись стариком рано». Хотя рано становиться стариком в театре нельзя...

– А что было самым сложным в профессии?

Я не называю режиссуру – профессией. Это, в общем-то, какая-то такая работа. Не дай Бог называть творчеством все это. Только надутый индюк может сказать: «я в своем творчестве!» Все, святых выноси.... Все сложно, и все не сложно. Просто полагается терпеть, терпеть, и вот сейчас я чувствую, что у меня жизнь была хорошая – в смысле движения. Особенно удачными могу назвать последние пятнадцать–двадцать лет, когда я вернулся в Москву из Петербурга. Этот город для себя я называю: «тайная недоброжелательность»... В «Пиковой даме» в Вахтанговском театре есть такой придуманный мной для спектакля персонаж – «Тайная недоброжелательность», ее играла Юлия Рутберг, которая эту роль пыталась сочинить из ничего, из того, что существует у Пушкина между строк. Мы возили этот спектакль в Петербург, город для московского театра не очень легкий. Я могу это сказать, потому что сейчас приехал с гастролей из Франции. Насколько у нас сложнее, труднее, противоречивее, непредсказуемее жизнь спектакля, его рождение, его приятие (или, скорее, неприятие) у зрителя, чем во многих театральных местах мира. Я был очень рад, что «Пиковая дама» была сыграна в Питере. Это мои личные домашние радости: показать «Тайную недоброжелательность», которая есть не только у Германа, но у всех тех, кто бывает в Петербурге.

Вернувшись пятнадцать лет назад в Москву, я начал опять почти сначала. Мне помогла преподавательская работа. Это трудное счастье – преподавание. Я сам учился у великих учителей. Я надеюсь, что я их не предавал, но сказать, что я им был верен всегда, тоже не могу. Да и нельзя этого требовать от учеников. Мне помогает, что я стараюсь не забывать, каким я сам был тяжелым, трудным учеником и студентом...

Мне помог ГИТИС – дом, который оказался странноприимным и родным. Вернувшись из Питера, совершенно в клочья разорванный изнутри и снаружи, я здесь опять обрел возможность работы. Андрей Александрович Гончаров, у которого я работал, учился, мне предложил место в институте. До этого я работал в ГИТИСе год сразу по окончании института, когда еще Мария Осиповна Кнебель вела кафедру. Потом ушел – с уверенностью, что никогда не вернусь в ГИТИС, не переступлю его порог. Я вернулся не от хорошей жизни, а оказалось, что хорошая жизнь очень часто бывает «не от хорошей жизни». Если бы не пережить всех этих периодов «намордника» – я имею в виду отлучение от работы и проклятий официальных и т.д., – то, может быть, ничего бы и не было.

– После закрытия спектакля «Смерть Тарелкина» вы попали в черный список: были закрыты следующие несколько спектаклей... Вы думаете, тяжелый жизненный опыт продуктивен для художика?

Строительный материал режиссера – его переживания, его судьба, его беды, это его потаенные какие-то вещи... Когда говорят: забудь о том, что ты делал «до», как ты жил «до», сейчас начнется новый отсчет жизни, – это неправда. Вся жизнь, прожитая до прихода в МХАТ ли, в ГИТИС ли, в любой театр или в любую школу, учебное заведение, – продолжение всего, что было до того. Новая любовь все равно не может умертвить память, – душевную, чувственную, – прежней любви. Забыть невозможно. Да и не нужно.

В молодости я увлекался режиссерским театром, сейчас пришел к мысли, что концептуальный режиссерский театр интересен только тогда, когда концепция входит в плоть и кровь артиста. Вообще режиссура – профессия, в

которой надо жить долго, переболеть всеми положенными «режиссерскими» заболеваниями. Обо мне молодом говорили, что для достижения своих постановочных задач я «хожу в театре по трупам». Наверное, в чем-то это было справедливо. С годами понимаешь, что надо беречь друг друга.

– Вы тяжелый режиссер на репетиции?

Когда как. Бывают счастливые репетиции, когда мы с актерами идем друг за другом и возникает ощущение рождения нашего спектакля-ребенка не в муках, а в счастье. Это очень физиологический процесс, поэтому иногда работается легко, иногда тяжело.

– Как вы пьесу выбираете для постановки?

Я не выбираю. Возникает ситуация, и я беру из того, что у меня в жизни есть. Тем более я сейчас читать стал очень мало. Это ужасно, что мало читаю. Мне присылают с десяток пьес каждый месяц, но... Сейчас появляются интересные молодые драматурги. Так что современная наша драматургия возрождается, да и не умирала она никогда, хотя долго была преимущественно женской. Я все-таки предпочитаю классику. Не только потому, что я так уж стремлюсь к классическим текстам, но и потому, что я просто уже немножко не чувствую современного языка, стиля жизни. И уже то хорошо, что отдаю себе в этом отчет. Потому что маразм, если ты его чувствуешь, еще не совсем маразм. Только не надо очень серьезно к себе относиться.

У меня проблема выбора пьесы не возникает даже тогда, когда необходимо учитывать ситуацию в театре. Например, мне захотелось что-нибудь противопоставить тому, что было выбрано для стариков Вахтанговского театра. Они хотели делать спектакль «Крестный отец» о сицилийской мафии с Юрием Яковлевым в роли дона Корлеоне. Я не сдержался и сказал, что это чушь, абсурд, что это вторично, что это убожество, что это полное к себе недоверие. Они говорят: а что вы предлагаете? Я ляпнул буквально с потолка: взяли бы прекрасную мелодраму Островского о театре – «Без вины виноватые». А кто ставить будет? Вы же не возьметесь? Я сказал: почему? Возьмусь! В ужасе шел домой, потому что вспоминал Тарасову с ее фальшью, и вообще многое, что связано с «Без вины виноватые», с Кручининой, которая выла... Вдруг понял, что это такая трогательная, смешная, сентиментальная, беспощадная, горькая пьеса, в которой можно объясниться и в любви, и в ненависти к театру. Вот так сложился этот спектакль. Из чего этот выбор состоял? Из того, что я возмутился против «Крестного отца»?

– А когда вы предлагали «Без вины виноватые», вы представляли актеров – кто будет играть?

Я видел тех актеров, для которых «Крестного отца» хотели взять в театр: Яковлев, Юлия Константиновна Борисова, вся их гвардия основоположников, дай им Бог здоровья. Я сейчас ушел из Вахтанговского театра с тем, что могу прийти и поставить, если пригласят. Странная и прекрасная ситуация: работать в институте с современными молодыми людьми, которые, я надеюсь, будут принадлежать театру начала следующего тысячелетия, и работать с артистами, которые, безусловно, были светом в окне уходящего столетия. А вообще в Вахтанговском театре мне работать было бы невозможно, если бы не было ГИТИСа. Потому что я бы не смог найти равнодействующую, не было бы контрапункта, без которого невозможно было бы выжить. Существуют суровые законы, особенно неписаные: вахтанговский – не вахтанговский,

мхатовский – не мхатовский. Это психологический театр, а это театр представления – чушь собачья, мы заблудились уже в противопоставлениях. Эта демагогия постепенно утихает, но еще немножко существует. У них есть свой клановый подход к формированию труппы: никто извне, кроме Щукинского училища, в Вахтанговский театр не вошел.

– Кто для вас из режиссеров по методам работы или по подходу к театру наиболее близок?

Каждый период как-то по-разному. Скорее, я не столько шел «за» кем-то, сколько «вопреки» кому-то. Сейчас я узнаю себя в тех, кто приходит к нам поступать на режиссерский курс. Как вы хотите ставить эту пьесу? И ответ: не знаю как, но не так, как было до сих пор. А как было до сих пор? Я не знаю, как до сих пор, но все равно не так. Это и поза, и правда.

– Ну, тогда от кого вы отталкивались в профессии?

Сказать, что я отталкивался от Андрея Александровича Гончарова или от Николая Михайловича Горчакова, который на репетициях самого Константина Сергеевича что-то записывал, – я не могу. Слишком тяжелая, зависимая или, во всяком случае, иногда безнадежная жизнь была у меня в театре. Я говорю о тех годах, которые связаны с молодым или зрелым возрастом. И мне было не до того, чтобы отталкиваться или работать вопреки, или конфликтовать, хотя я и конфликтовал, и отталкивался, и работал вопреки. Я работал у Николая Павловича Охлопкова в Театре Маяковского и помню его. Я ставил у него «Смерть Тарелкина», один из моих ранних спектаклей. И я учился у Горчакова, Охлопкова. Считаю Андрея Гончарова своим учителем, человеком, который учил меня добиваться своего. Гончаров умел добиваться. Я помню его молодым, яростным, прекрасным, может быть, иногда чуть прямолинейным...

Учился я также у Николая Васильевича Петрова, режиссера и человека совершенно другого склада, который, казалось бы, пропорхал жизнь, – он учил нас, тех, кто был способен научиться, удивительному качеству: не обижаться на удары судьбы. Режиссер обязан уметь «держать удар» не хуже боксера и не обижаться. Не обижаться на отечество, на страну и т.д. Ему доставалось, но он не обижался. Так же не обижался, как, допустим, Светлов, который, будучи комсомольским поэтом, получал такие удары по своей еврейской голове, но он не обиделся на социалистическое отечество. Я его знал и могу сказать, что это тоже учеба. Но вообще, мне кажется, что учиться профессии, учиться выбору пути в жизни, – это не столько учеба, сколько судьба.

А собственно образцов в профессии... Я боготворил раннего Брука, с которым встретился недавно в Париже. Я смотрел на него и чувствовал какую-то оторопь, – я встретился с человеком, который для меня был Бог. Я помню его приезды с «Гамлетом», которого играл Пол Скофилд, с «Королем Лиром»...

– Молодые режиссеры часто говорят, что в те времена, когда вы входили в профессию, театр занимал исключительное положение, театральные премьеры становились общественными событиями...

Мы входили в профессию в тяжелые времена. Театр второй половины сороковых и до конца шестидесятых годов – это полоса такого идеологического убожества! Что ставили наши учителя и наши предшественники! Что мы сами ставили! Столько ужаса, столько безобразия и мерзости! И ведь научились пристойно ставить эти убогие фальшивые пьесы. Ставили их достаточно профессионально, оборачивали все это в режиссерские какие-то упаковки. При-

чем всякая попытка вырваться: будь то Эфрос, будь то Захаров с «Доходным местом», будь то Хейфец, – все это было опасно для жизни в театре, каждая работа могла быть последней. Это была эпоха вульгарной образности. Образность – великая категория, которая так тонка, так неуловима, потому что образ, в общем-то, это какой-то потаенный, душевный склад спектакля. А тут возникает, допустим, у замечательного артиста и мастера Охлопкова образ в спектакле «Гроза» – березка на очень высоком обрыве волжского берега...

Сейчас с нас снят, по выражению Сухово-Кобылина, «пожизненный намордник». Легче стало работать или тяжелее – не знаю. По крайней мере, мне стало понятнее жить.

– Как преподавательская работа совмещается с собственно режиссерской работой в театре?

Преподавательская работа и работа в театре как-то друг друга поддерживают, уравновешивают. Это две арки, которые, собственно, поддерживают мое существование в театре.

– Вы считаете, что режиссеру надо вырастить своего актера?

Это идея, которая существует, потому что не всем режиссерам удается «выращивать». Это слово «выращивание» было моим, но сейчас от слишком частого употребления стерлось. Можно сказать, что учитель помогает ученику открыться.

– Вы говорите, что не все удается, а какие качества необходимы, скажем, режиссеру-педагогу?

Это требует огромного вложения сил, энергии и все-таки ощущения радости бытия. При всех мраках и мрачностях все равно без ощущения радости бытия приходить к ученикам невозможно.

– Петр Наумович, сейчас очень часто про ваших учеников говорят: «фоменковские» актеры, или просто «фоменки». А у вас есть облик «своего актера»?

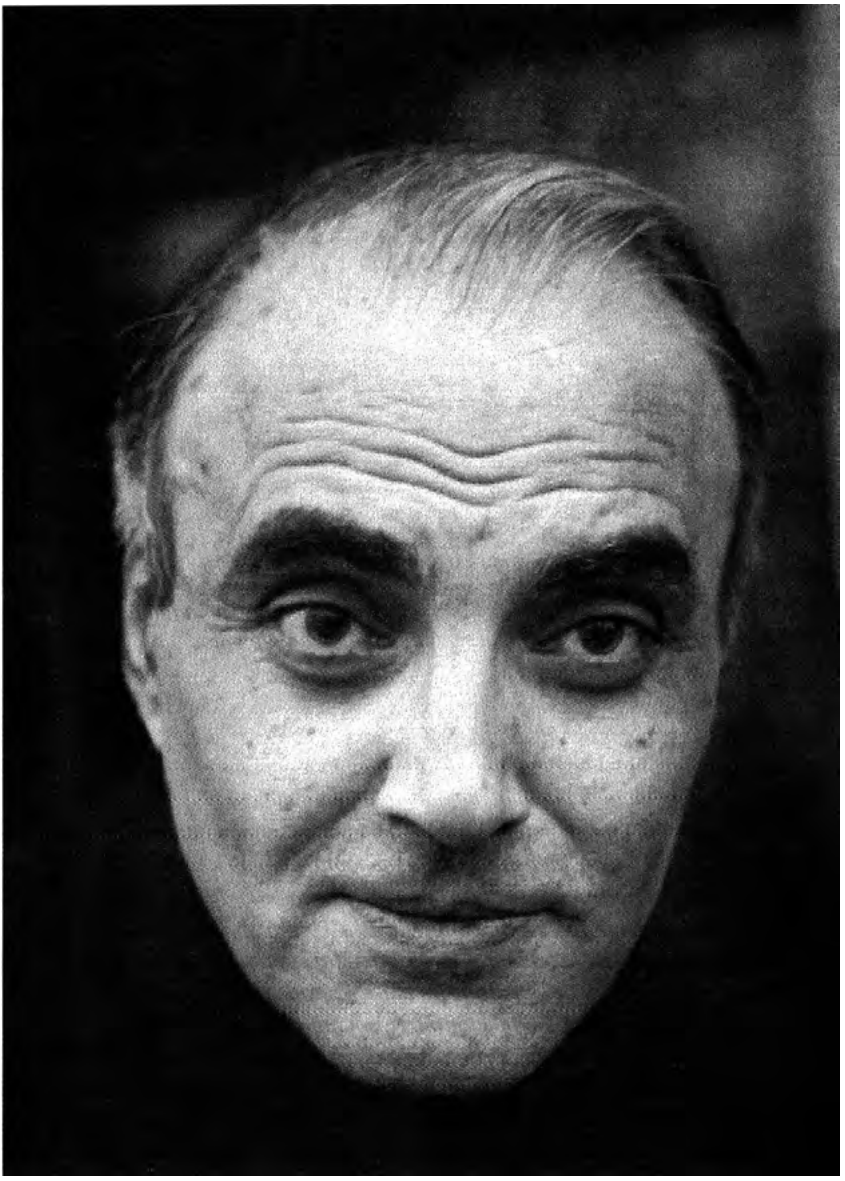
Мне очень дорого, что их называют «фоменки». Мне так нравится это слово. У меня нет детей, которые носят нашу с мамой фамилию, и я рад, что так называют моих студентов. Не знаю, правда, надолго ли хватит этого названия, и не знаю по заслугам ли оно вообще. А что касается облика и какого-то склада артиста-«фоменка» или артистки-«фоменки», – они разные. Мне кажется, самое главное то, что они не очень похожи на меня. Сам я долго подражал своим учителям. Я знал музыкантов, в игре которых слышна «школа» их профессора. Выращивание музыканта и выращивание артиста очень близки. Артист тоже играет на своем инструменте, а сюда входит и судьба, и рождение, и гены, и то, что, слава Богу, не поддается формулировке и определению. Это не магия, это просто физиология. Это божество или дьявольщина – все вместе. Бог и черт скованы вместе в каждом человеке, а тем более в актере.

Но сам я боюсь говорить: «учитель» или «ученик». Это опасно очень говорить: «мой ученик». Особенно, когда оба живы. Предать ничего не стоит – бессознательно или сознательно. У ученика часто возникает потребность «перешагнуть» учителя. Предательства, к сожалению, в театре часты. Ну а потом, они столько же мои ученики, сколько и других педагогов, которые ведут нашу мастерскую.

Сейчас у нас замечательный второй курс, который практически ведут Евгений Каменькович, Сергей Женовач, Ольга Фирсова. Я предлагаю только

темы на каждый период, каждый семестр, скажем. То был гоголевский семестр, сейчас Островский, будет, может быть, Пушкин. Об обучении студентов я могу говорить сутками. Потому что мне кажется, что учеба и профессия связаны намертво. И как только кончается учеба, так профессия переходит даже не в ремесло (потому что настоящее ремесло – это очень серьезно), но начинается умирание. К сожалению, с какого-то момента русские артисты учиться не хотят, зная, что у них есть загадочная душа. А это все очень опасно. И все равно, я считаю, что русские актеры – это сказочное явление: опасное, ужасное, отвратительное и в то же время уникальное. У меня сейчас тот период жизни, когда я уже могу смело сказать студентам: «не знаю», «не слышал», «не читал». Мы решаем пробовать Островского, и они приносят пьесы, которые я не помню: «Трудовой хлеб» или «Невольницы». Это приятно. Прожив жизнь, как-то по-особому слышишь слова Сократа: «Я знаю, что ничего не знаю». В молодости эти слова – стимул узнавать, догонять, двигаться. Сейчас первый раз в жизни я не знаю, что мне делать дальше и надо ли что-то делать.

Беседовала Ольга Егошина 23 ноября 1998 года



ТЕМУР ЧХЕИДЗЕ

Фото В.Плотникова

Темур Чхеидзе (р. 1943) – режиссер. В 1965 г. окончил режиссерский факультет Тбилисского театрального института (класс Д.Алексидзе). Начал работу в Зугдидском театре (постановки: «Корпус № 5. Комната 55» Д.Мониава и др.). Потом перешел в Тбилисский ТЮЗ (постановки: «Дивизия № 16» В.Дарасели, «Невзгоды Дариспана Беда» Д.Клдиашвили и др.). В 1970–1980 гг. – в Театре им. Руставели (постановки: «Мачеха Саманишвили» по Д.Клдиашвили, вместе с Робертом Стуруа; «Дом Бернарды Альбы» Ф.Гарсиа Лорки; «Судьба женщины» по М.Джавахишвили и др). С 1981 по 1987 г. – художественный руководитель Театра им. Марджанишвили («Отелло» У.Шекспира, «Вечный муж» по Ф.Достоевскому и др.). С конца 80-х гг. много работает в Петербурге. Постановки: в БДТ – «Коварство и любовь» Ф.Шиллера (1990), «Макбет» У.Шекспира (1995), «Антигона» Ж.Ануйя (1996), «Борис Годунов» А.Пушкина (1998) и др.; в Мариинском театре – «Игрок» С.Прокофьева (1991), «Дон Карлос» Дж. Верди (1992) и др.

ТЕМУР ЧХЕИДЗЕ

Основные вещи знаешь заранее

– Работу над спектаклем вы начинаете с выбора пьесы?

Сначала поставить спектакль, а потом выбрать пьесу как-то у меня не получается. Если серьезно, пьесы обычно откладываются годами. Они где-то присутствуют в подсознании, и я даже не собираюсь ставить. Но возникает ситуация, или настроение, или появляется актер, или какое-то неожиданное решение. В каждом конкретном случае по-разному. Общее только то, что материал обычно долго вынашивается в голове, а потом работаю я быстро. Когда размышляю о будущем спектакле, я не о постановке думаю. Я думаю о людях, с которыми произошла эта история. Что с ними происходит? В какой они оказались ситуации? Ставишь себя на их место. И только потом: как это будет на сцене?

Я выбираю пьесу, где меня цепляет история. Иногда режиссерам (особенно молодым) кажется, что сюжет дойдет сам собой. Это иллюзия. Всякий раз мы должны донести этот сюжет. Тем более что каждый режиссер что-то «вчитывает» в сюжет. Я вам что-то рассказываю свое вместе с сюжетом Шекспира. О «Макбете» Някрошюс расскажет совсем другую историю. Гинкас – третью.

– Вы чаще выбираете классику для постановки. Почему?

Она просто лучше. Хотя я понимаю нашего директора, который считает, что театр без современной пьесы в репертуаре (хотя бы одной в сезоне), все равно, что семья без ребенка. Мне приходилось ставить современные пьесы. Лет двадцать назад была мощная «волна» в драматургии, сильно повлиявшая на театр. Сейчас современных пьес как-то мало появляется. Думаю, это временно. Слишком сильные перемены произошли в жизни.

– Вы представляете в роли сразу конкретного актера или, может, разных исполнителей?

У меня всегда есть варианты, но вслух я их не произношу. Бывают вари-

анты совершенно взаимоисключающие. Иногда понимаешь, что одна и та же история могла произойти с абсолютно непохожими людьми. И это заставляет моделировать ситуацию по-другому. Но, подчеркиваю, все это происходит в моей голове, а не в театре, не с актерами. Это увлекательный процесс, напоминающий собирание мозаики из кусочков, и чем неожиданнее варианты, тем интереснее. Я могу отказаться от актера, если слишком хорошо знаю, как он это сыграет. Если я заранее знаю его интонации и приемы, – это невыносимо скучно. Я знаю результат, и становится неинтересно. Я не могу работать без внутренней убежденности, что нужен именно этот артист. И когда я делаю окончательный выбор, – значит, появилась убежденность и ее уже ничем не сломать. Даже если получится не тот результат, к которому стремились. Значит, что-то осталось недодуманным, недоработанным. Я в чем-то ошибся в процессе, что-то упустил. Значительно реже (за все годы работы было один-два раза) выясняется, что мы с актером мечтали о разном. Выяснялось, что мне-то казалось, будто я увлек актера своим замыслом, а он мечтал о другом, что после иллюзии совместного пути мы очутились на разных полюсах и долго не признавались в этом друг другу.

– После того как вы принесли пьесу в театр и назначили исполнителей, начинается застольный период – «разбор» пьесы на труппе?

Нет, мы никогда не начинаем, усевшись за стол. В начале работы я не рассуждаю о замысле будущего спектакля. Мы начинаем с «ходу» пробовать, начинаем действенный разбор, идя подряд по сценам пьесы. Десять–двенадцать дней мы читаем и прикидываем разные решения сцен. И после этого я, подытоживая сделанную работу, рассказываю, о чем будет спектакль. И тогда актеры, уже пройдя по пьесе (пусть поверхностно), воспринимают мой замысел совсем иначе. Не как люди со стороны, которые могут только вежливо поддакивать или внутренне сопротивляться (или то и другое одновременно), а как соучастники, прошедшие вместе со мной пьесу от начала и до конца и на себе опробовавшие какие-то ходы и решения. А потом начинается самый длительный у меня период – «комнатный». Здесь репетиции идут очень поразному: иногда мы сидим за столом, пьем кофе и обсуждаем, иногда пробуем что-то, пробуем сделать, сыграть. Тут нет ограничений и заранее определенного распорядка. Тут в одной комнате и стол, и выгородка. Сам я предпочитаю для этих репетиций вечерние часы, но в основном приходится работать утром. Я где-то читал, что человеческий мозг может продуктивно работать не больше трех–четырех часов в день. Их мы и тратим на репетицию, как бы иногда ни хотелось задержаться подольше.

– На репетицию вы приходите с четким решением намеченной на сегодня сцены?

Я прихожу, имея четкую цель, которую я хочу достичь за сегодняшнюю репетицию, я точно представляю, какое место занимает эта конкретная сцена в «цепи сцен», в том, что Станиславский называет «событийным рядом». Это необходимо мне и, думаю, артистам тоже. Но искать пути к этой цели мы будем вместе с артистами. Иначе говоря, когда определено «событие сцены», артист может придумать такие вещи, на которые режиссер не способен. Я не объясняю, что артист должен делать, а говорю: с тобой (то есть твоим персонажем), по-моему, происходит вот это. А как выразить это происходящее, придумываем мы уже вместе. Когда артист понимает, о чем ты хочешь строить сцену, он начинает творить в предложенных обстоятельствах. В начальном периоде репетиций я никогда не навязываю актеру форму выражения чувств

и эмоций. Мы начинаем «делать спектакль», «делать зрелище» уже на сцене, до этого мы «делаем жизнь».

Когда мы начинаем «делать зрелище» я говорю: на эту реплику подойди сюда или на эту стань туда. На этом этапе я, если хотите, «рисую спектакль». Алиса Фрейндлих меня так и называет – «рисовальщик». Я действительно люблю, чтобы все было выверено композиционно. Это должно быть совершенно незаметно, не надо, чтобы «композиционный балет» бросался в глаза, но все должно быть абсолютно выверено. Поэтому я терпеть не могу «отсебятин», которые выдают за импровизации. Это актерское «вдруг меня потянуло туда»... А если тебя домой потянет? Импровизировать надо во время репетиций. А во время спектакля только в пределах заданного рисунка.

– Говорят, что вы не пускаете посторонних на репетиции. Для вас это закрытый процесс?

Не закрытый, но интимный процесс. Я знаю, что бывает групповой секс, но мне неинтересно этим заниматься. А на репетицию я пускаю с одним условием: чтобы человек прошел с нами весь репетиционный период от начала и до конца. А если сегодня пришел, завтра пропустил, то он остается посторонним, а, значит, мешает. Надо, чтобы к нему привыкли, чтобы он стал «нашим». Тогда – пожалуйста.

– Вы сейчас работаете в Петербурге и в Тбилиси. Какое, на ваш взгляд, основное отличие грузинских и русских актеров?

Знаете, чем неправдоподобнее ситуация, тем лучше себя в ней чувствует грузинский артист. Чем труднее поверить в предлагаемые обстоятельства, тем ему легче в них войти. Его надо, скорее, удерживать, чтобы совсем от правды не оторвался. Грузинского артиста не надо убеждать, что это может быть потому-то и потому-то. Верит сразу, априори. А русского артиста надо «подводить». Русский артист к «неправдоподобию» поднимается очень постепенно. Он строит свою роль по «кирпичикам», но это получается основательная, надежная постройка. Грузинского артиста надо сдерживать, русского тянуть.

– Вам интереснее работать с новыми для себя актерами или уже знакомыми?

Интереснее всего со знакомым актером, когда роль ставит перед ним непривычную задачу, когда он вынужден делать то, что никогда раньше не пробовал. Предположим, Богачев – Макбет. Кому-то он нравится в этой роли, кто-то его категорически не принимает. Но и те, и другие согласны, что это цельный образ и что Богачев никогда раньше не играл роли такого плана, в такой манере, не говоря о том, что он вообще не играл Шекспира. И выбор именно Богачева был для меня принципиальным. Я не хотел традиционно ожидаемого «актера-трагика» на эту роль. Богачев переиграл к тому моменту множество характерных ролей, многие сыграл блестяще, и было действительно самому любопытно, каким окажется его Макбет.

Или Алиса Фрейндлих – леди Макбет. Она сначала говорила: я не могу играть эту роль. Это не моя роль. Я такого никогда не играла. Я тогда ей сказал: давайте отложим этот разговор на месяц. Если через месяц вы по-прежнему захотите отказаться от роли, – отпущу. Через месяц разговора не было. Оказалось, что это «ее роль», что она нашла какие-то свои «болевые точки» в леди Макбет, личностно «вжилась» в ситуацию и сыграла опять же не бесспорный, но собственный законченный вариант шекспировской героини.

– Вы считаете, что актер должен личностно прожить предложенную драматургом ситуацию?

Я отнюдь не имею в виду, что актер подставляет свою биографию, ищет аналоги в личном опыте. Но актер должен примерить рассказанную в пьесе историю на себя. Я перед «Вечным мужем» сказал актерам: с Богом! Об одном прошу: бросьте этих Трусоцких, Вельчаниновых, играйте о себе. Но это не значит: «играйте себя». Это значит, что артист рассказывает о чужой боли, как о своей. Это довольно трудно объяснить. Давайте приведу пример. На роль Яго выбран артист Мгалоблишвили. По человеческому типу абсолютно противоположный Яго. В нем не то что элемента злодейства, просто отрицательных примесей не найти. Этот человек моментально располагает к себе, в нем ощутим внутренний свет, необыкновенно притягательный. Сразу становилось очевидным, почему Отелло верит именно Яго (а не Кассио, не Дездемоне). Такому Яго просто нельзя не верить. Как Мгалоблишвили было ввести в ситуацию Яго? Приблизить ее к актеру? Мы начали с очевидного: Яго очень давно рядом с Отелло. Они вместе не раз сражались. Может быть, Яго прикрывал его телом от врагов. И тут лейтенантом назначается молокосос, еще не нюхавший пороха... Представь, сказал я Мгалоблишвили, мы много лет работаем вместе. И вот сейчас я получаю другой, новый театр и тебя не зову. А приглашаю мальчишку, вчерашнего студента... Неужели тебя это не заденет? Другое дело, что ты уйдешь домой, а Яго остается и мстит. Но что им руководит, его обида – понятна?

Вот это и значит – играть «о себе». Я никого не убивал и жену не ревную. Но ставлю «Отелло». Значит, эта история что-то во мне задевает. И вот когда точно найдена эта «болевая точка», абсолютно непохожий персонаж становится близким.

– Режиссер помогает в этом артисту?

Да, именно в этом главная задача режиссера. Надо все время помнить, что актер преодолевает двойную преграду. Есть персонаж со своими болями, есть я со своими. Актеру все это надо преодолеть и еще найти свои «кнопки», ведь в конечном итоге именно он выходит на сцену.

– Вы смотрите свои спектакли?

Есть у меня эта дурная привычка. Иначе можно выпустить процесс из рук. Есть режиссеры, очень хорошие режиссеры, которые не любят смотреть свои спектакли, объясняя, что на репетициях все было по-другому, а теперь выскальзывает из рук. Это правильно. И к этому надо быть готовым. Встречать этот процесс во всеоружии. То в одной сцене, то в целом ряде сцен что-то теряется. Актеры добросовестно держат рисунок, помнят, что они делают. А вот во имя чего это делается – уходит. Тогда я предлагаю: ну, поменяйте мизансцену – чихать я на нее хотел. Но нельзя терять «во имя чего». Поэтому и приходится быть начеку. Спектакль накатывается, актеры играют даже «глаже», чем на премьере, но с этим приобретенным «автоматизмом» уходит что-то главное. И тогда надо сесть и поговорить. Как ни странно, разговоры, именно «действенные разговоры» очень помогают. Я спрашиваю: куда ушла эта линия, почему перестали этого добиваться. Давайте попробуем то-то и то-то. Иногда достаточно просто освежить задачи. Недавно мы разговаривали с исполнителями «Коварства и любви». Я им сказал: вам уже не столько лет, сколько было на премьере. Не надо изображать молодых людей. Ищите собственную тональность, созвучную вам сегодняшним.

– Сейчас сильно изменилась ситуация в обществе, в стране, в культуре. Эта ломка коснулась и театра?

Естественно. Изменилось многое. Театр уже не занимает прежнего места в жизни общества, что жаль. Да и литература не занимает прежнего места. Я верю, что это вернется, что все накопленное не может бесследно исчезнуть. Может, это романтический взгляд на вещи. Любопытно, что сейчас нас называют последними романтиками. А когда мы только пришли в профессию, писали: «Эти уже не романтики». Это ностальгический вздох в сторону. Театр действительно стремительно меняется. И это не хорошо, и не плохо. Это происходит. Но хотя я люблю всякие формы театра, самому хочется заниматься своим театром, даже если он кажется несовременным. Быть немодным тоже надо уметь. Нет и не будет больше такого места, где бы человек выходил, становился рядом и начинал заниматься «стриптизом души». И не надо прикрывать этот стриптиз кунштюками. Другим я заниматься не хочу. Кому интересно – приходит смотреть. Если этих интересующихся не останется: мое время уйдет. Однако и здесь важно не впадать в крайности. Придерживаясь принципов, нельзя становиться чересчур старомодным – нафталин не оправдан.

И знаете, при том, что многое изменилось – репетиции остались прежними. Даже в самые тяжелые моменты в жизни Тбилиси – в голод, в холод – актеры приходили на репетицию вовремя. У них бывали голодные обмороки, но они работали. Здание не отапливалось. Мы щадили зрителей и спектакли зимой не играли. Но репетиции шли. Были актеры разных политических убеждений, но это не мешало. Зарплата была чисто символическая, но люди работали. Актер все переносит, пока есть работа.

– Сейчас в театре работает много очень сильных и разных художников. Как складываются ваши отношения со сценографами?

Ярких и мощных художников действительно много. Но «высший пилотаж» в этой профессии – чувство, во имя чего существуют их декорации. Мне близок художник, которому спектакль как целое дороже собственного художественного оформления, придуманных деталей. Один из моих любимых художников – Георгий Месхишвили. Он обладает эти качеством в высшей мере. Для «Коварства и любви» он придумал пятиметровый (!) витраж. В мастерской БДТ его сделали безукоризненно. Он получился безумно, фантастически красивым, бросающимся в глаза. Месхишвили посмотрел прогоны спектакля и говорит: «Темур, твоему спектаклю этот витраж абсолютно не нужен. Давай выкинем». Я предложил подумать, подождать. Но он настаивал: «Чего думать. Они его так красиво сделали, он так эффектен, что отвлекает внимание зрителей. Зачем это нужно?!» И мы его убрали.

– Вы приходите к художнику, уже имея четкое представление, какое оформление вам нужно, или только какие-то первоначальные догадки?

Смотря с кем работаешь. С Месхишвили я встречаюсь задолго до артистов. Я прихожу к нему в мастерскую. Мы пьем кофе, болтаем, иногда он занимается какими-то своими делами. Из разговора записывает одну-две фразы. Потом теряет эту бумажку... Но что-то откладывается. Через неделю подсовывает мне какую-нибудь книгу: посмотри. Или рассказывает, что он прочитал, нашел. Так из сутолоки встреч постепенно возникает общее решение: а что если вот так. Сейчас мы вместе пошли на огромный риск: ставим в БДТ пуш-

кинского «Бориса Годунова». Грузин (!) в БДТ (!!) ставит Пушкина (!!!). Есть в этом некоторое нахальство. Мы решили: не увлекаться историзмом, всеми этими киками, шубами, бородами, кубками – штампованными приметами «боярской Москвы». Ставить не быт времен царя Бориса, а трагедию Пушкина. Может быть, вообще сделать всю эту визуальную сторону легко, акварельно, чтобы появилось ощущение миражности этого мира. Это решение вовсе не обязательно будет окончательным, но сейчас такая задумка помогает в работе.

– Вы видели «Бориса Годунова» во МХАТе?

К сожалению, нет, но художник видел. На него сильное впечатление произвел Ефремов – Борис. Смертельно уставший человек тянет царскую лямку на своих плечах. И история Бориса становится близкой. Тебе понятен этот человек, его тревоги, его боль. Это запоминается и задевает.

– Вообще вы часто смотрите чужие спектакли?

Максимально часто, сколько успеваю. И в Грузии, и в Петербурге. Пожалуй, чаще других хожу к Додину, в Мариинку. Смотрю все спектакли, которые привозят на «Балтийский дом». В Москву, к сожалению, приезжаю редко, и это всегда очень загруженные дни. Когда привозишь показывать свой спектакль, – тут уже не до других. Дай Бог успеть кофе выпить.

– Ваши спектакли не подходят под распространенный тип «гастрольных» спектаклей (компактных, легко монтирующихся на разных площадках). Их обычно довольно трудно вывозить.

Обычно стонут директора: что вы делаете? Как мы это будем вывозить? Я традиционно отвечаю: когда будем вывозить, тогда и подумаем. А сейчас давайте выпустим спектакль здесь. Ну, с вывозом потом действительно бывают проблемы. В «Макбете», например, многое строится на игре с тремя частями пола. Такой сценический пол – редкость. Пришлось делать «гастрольный вариант» для пола, где ничего не опускается. Придумывать, куда должен деваться Лавров после убийства.

Но вообще я уверен, что спектакль надо ставить для того помещения, где ставишь. Он должен быть «вписан» в конкретный зал. А рассчитывать, что он будет или не будет «фестивальным», я не мог, не могу и не смогу.

– Ну, кто знает...

Я знаю. На самом деле – знаю. Это не кокетство. Жизнь почти прошла, и только сейчас понимаешь, как, в сущности, мало вещей, которые ты знаешь. Сколь многое из того, что ты ощущаешь, чувствуешь, – ты не знаешь. Как там у Сент-Экзюпери: «Самое главное знаешь не умом». Любовь к женщине. Почему? Попробуй объясни. Я объясняю актерам логику поведения. Но в любом спектакле, роли бывают моменты, когда логика не работает. Они выбиваются за пределы логики и следуют чему-то более крупному. Какие-то основные вещи в спектакле знаешь заранее. Иначе ставить невозможно. И эти вещи часто с точки зрения разума необъяснимы. Это видение – когда Макбет в последнем бою сражается с мертвым телом жены на спине. Четыре руки, четыре ноги – два тела сплелись в одно... Это не объяснимо обыденным рассудком. Так не выходят в бой. Но для меня это может быть только так. Когда в эти минуты меня начинают останавливать, опускать на землю – я уже «неопускаем». Я уже не поддаюсь. И на вопрос: разве так бывает? Отвечаю: меня это не интересует! Будет так!

– Вас часто называют режиссерам для избранной публики. Это сознательный выбор?

Вообще, мои спектакли не очень любит публика. Скажу сугубо по секрету: я – не популярный режиссер. Ну, бывают аншлаги. Однако такой уж суперпопулярности... И это, видимо, пожизненно. Когда мне было около тридцати, меня вызвали «наверх» и попросили организовать какое-то массовое празднество к очередной партийной дате. Я пришел в театр, объяснил ситуацию. И тут мой друг актер как всплеснет руками: «Катастрофа! Мы погибли! Народу не будет! Если ты ставишь, – никто не придет! И демонстрация провалится...» Я долго размышлял, почему это так. И не нашел удовлетворительного ответа. Когда неудачный спектакль, – все ясно. Когда спектакль неплохой, – странно. Полупустой зал может быть вызван чем угодно, но почему-то всегда связываешь его с собой. И это давит на психику.

– Как складываются ваши отношения с театральной критикой?

У меня есть друзья-критики, по-настоящему близкие люди, уже это говорит о моем отношении к профессии. Но, не обижайтесь, иногда читаешь рецензию, и хочется автору просто дать пощечину. Походя, свысока, не снисходя до объяснений, не приводя аргументов, обижают актеров, режиссеров, художников. Все время хочется сказать: вы требуете от нас чуткости, тонкости, интеллектуальных изысков и т.д., – попробуйте это потребовать от себя любимых. Читаю про себя: «Коварство и любовь» Чхеидзе поставил во время духовного кризиса, иначе, чем объяснить, что он поставил такой бездарный спектакль». Ну, напиши, что я поставил бездарный спектакль, – кризис при чем. О моем духовном кризисе не может говорить даже жена, самый близкий мне человек. А этого рецензента я вообще не знаю. И если он врет в первой половине фразы, как я могу поверить остальному?

Или о «Вечном муже» написали, что я «увлекаюсь модными гомосексуальными мотивами»... А я этого просто не понимаю. Прихожу в театр, актеры смеются: «Вы проверьте, а вдруг мы это играем?»

Покойная Дина Морисовна Шварц в свое время меня убеждала: «Тема, не читай ты рецензий. Товстоногов их никогда не читал. Он просто не кланялся их авторам»... А почему не кланялся? Интуиция?

Ведь страшно вспомнить, что писали о нем, создавшем Театр с большой буквы. Я знаю много замечательных режиссеров, и кто-то из них, может быть, талантливее Товстоногова, но он создал свой Театр. А ему, старику, при жизни говорили: «Ваш театр умер»... Я недавно сказал одному известному критику: «Родная моя, у тебя такая хорошая профессия. Не надо могильщиком работать. Если театр похоронить, – критиков не останется!»

– Вы говорили, что актер все переносит, когда есть работа. А режиссер?

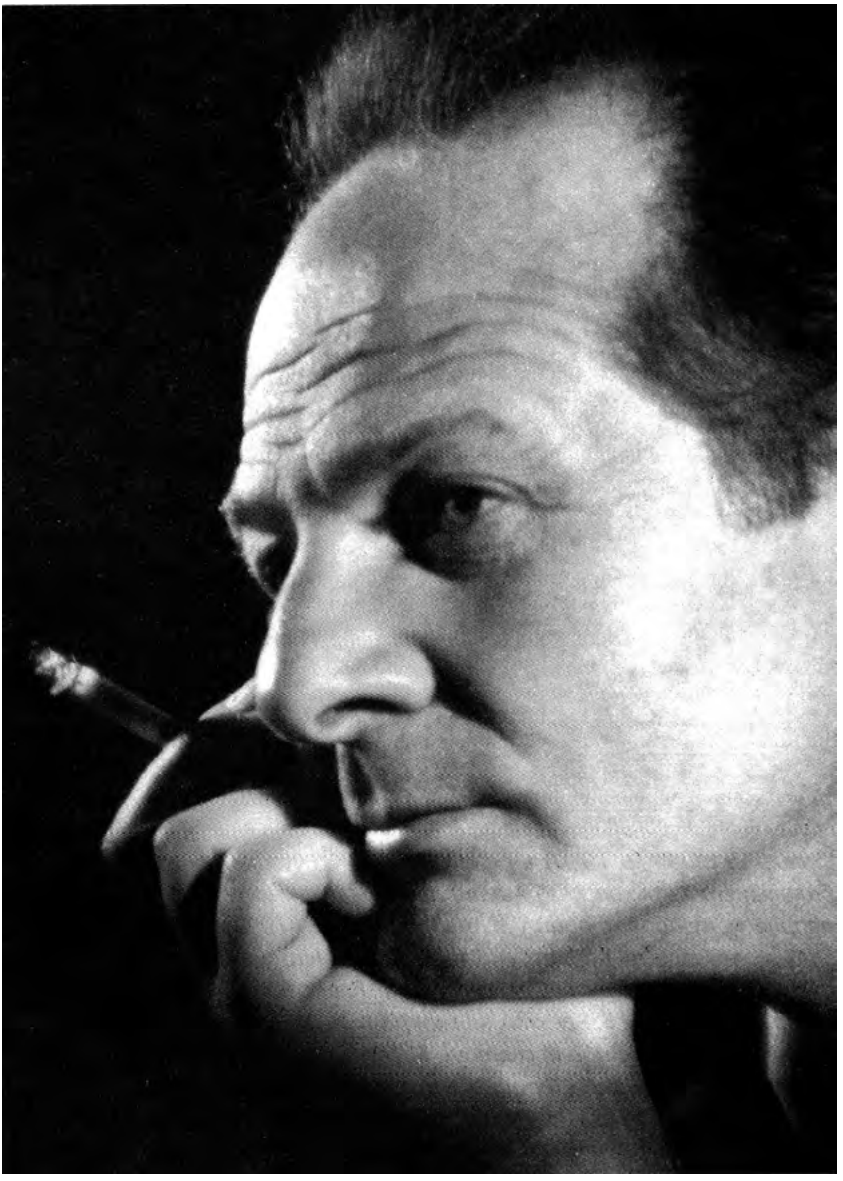
Тоже. Конечно, грустно просыпаться утром и думать: мне пятьдесят пять лет. Когда они пролетели? Не понимаю. Работа, работа, работа... Но еще страшнее мысль, что настанет момент, когда перестанут звать. Когда придут молодые и спросят: чего этот кретин приперся. Этот момент надо угадать. Это входит в законы профессии. Актеры должны приходить ко мне. Не «Гамлета» репетировать, а встретиться со мной. И тогда можно и «Гамлета» ставить. И «Розенкранц и Гильденстерн мертвы»... А если это кончается, – крах.

– Вся ваша жизнь с самого детства связана с театром (театральная

семья, учеба, работа)... Вам никогда не хотелось уйти из театра?

Нет, никогда. Устал от руководства и после одиннадцатилетнего пребывания на посту главного режиссера, ушел с этого поста. Сейчас у нас в Театре Марджанишвили молодой главный режиссер. Можно уйти из конкретного театра... Но из театра вообще... Это же не профессия. Это болезнь, способ существования. С таким же успехом можно спросить: вам никогда не хотелось уйти из жизни? Придется, но пока не хочу.

Беседовала Ольга Егошина 1 мая 1998 года



АДОЛЬФ ШАПИРО

Фото Г.Бинде

Адольф Шапиро (р. 1939) – режиссер. В 1962 г. закончил режиссерский факультет Харьковского театрального института, затем учился в творческой лаборатории у М.Кнебель. В 1962–1992 гг. возглавлял Рижский молодежный театр (постановки: «Иванов» А.Чехова, «Золотой конь» Я.Райниса, «Принц Гомбургский» Г.Клейста, «Страх и отчаяние в Третьей империи» Б.Брехта, «Демократия» И.Бродского и др.). Постановки – в Москве: «Кабала святош» М.Булгакова (МХАТ им. Чехова); «Милый лжец» Дж. Килти (Театр им. Вахтангова), «Последние» М.Горького (Театр-студия п/р О.Табакова); в Таллине: «Живой труп» Л.Толстого (Национальный театр), «Трехгрошовая опера» Б.Брехта (Таллинский городской театр); в Венесуэле: «Ревизор» Н.Гоголя (театр Терезы Карреньи, Каракас); в Никарагуа: «Вишневый сад» А.Чехова (Национальный театр, Манагуа), в Польше: «Датская история» по Г.-Х.Андерсену (театр «Охота», Варшава) и др.

АДОЛЬФ ШАПИРО

Театр – искусство для зрячих

– Что вы бы назвали самым счастливым событием в своей профессии? Возможно, какую-нибудь постановку? Встречу с каким-нибудь театром? Человеком?

Во многом, что со мной случалось, я нахожу следы везения.

Чем еще объяснить, что мои первые учителя были из театра «Березиль»? Все, что связано с Лесем Курбасом – экспрессивный реализм, мимодрама, ритмизованная пантомима, театр акцентированного внимания, – бесконечно интересно, даже когда не до конца понятно. Он предвидел, какого эффекта можно достичь, если эмоциональной природе славянского театра придать достижения европейского. Поэтому такую роль отводил форме и технологии. Благодаря знакомству с воззрениями Курбаса я познакомился с той дерзкой порой театра, которая кончилась с гибелью Мейерхольда, Терентьева и самого Курбаса.

Николай Акимов, у которого я был на практике в Ленинграде (еще везение!), числил Курбаса выше Мейерхольда. Акимов был прирожденный полемист. Так же, как акимовская декорация заставляла видеть мир то сверху, то снизу, мерить сцену не только вдоль и поперек, но и вкривь и вкось, – так и в его теоретических выкладках проблемы представали в ранее не мыслимых ракурсах.

Фантазии Акимова были математически выверены. Инженерная расчетливость придавала его причудливым построениям некоторую холодность. И в то же время удивительно вписывала их в Невский проспект.

Как-то спросил его о «Гамлете» у вахтанговцев. Акимов таинственно позвал в кабинет, ключом открыл нижний ящик стола, достал какую-то папку: «Здесь весь «Гамлет». В продолговатых кармашках были разной величины цветные бумажки. Продолжительность эпизодов, их чередование, перестановки, кульминации актов, музыкальные номера – точная кардиограмма спектакля.

При этом он мечтал поставить на сцене стул, от которого зал зарыдал бы.

У Акимова я понял: театр – искусство для зрячих.

Николай Павлович предлагал мне остаться у него, но там все, от афиши до сцены, было акимовское. Мой отказ – мое везение. Иначе могло случиться так, что я бы не встретил Марию Осиповну Кнебель.

Акимов был ярый антиимпрессионист. Полутонам и размытости предпочитал жесткую определенность. Нежному утру и смутному закату – полуденный зной и пряность ночи. Его фасады домов и интерьеры казались увеличенными макетами. Их будто не коснулось дыхание людей. Мир был ему подвластен.

Искусство психологического театра, которое исповедовала Кнебель, – всегда в состоянии удивления перед миром. Оно как бы ощущает тщетность намерения постичь его до конца. Блаженство возникает от самой возможности сделать еще один шаг на пути к тайнам. В этом его дух, можно сказать – религия.

Я двинулся от ясности к тайне. Хотелось узнать секреты психологического театра, метод, который Кнебель получила от основателей МХАТа. Признаюсь, я не был его поклонником. Шел к Кнебель как лазутчик, выведать тайны противника. А в результате, неожиданно для себя, очутился в пожизненном плену.

Стало ясно, что стремление поймать единственность и неповторимость проживаемого на сцене жизненного момента и «Девочка с персиками» Серова – этапы движения одной и той же художественной мысли. Мария Осиповна как бы соединила то, что меня увлекало в живописной стороне театра, со способом существования актера на сцене. Раскрыла природу актерского творчества. Встреча с Кнебель была, несомненно, моим главным режиссерским везением.

Она дала мне то, что навсегда отложилось и устоялось. И еще что-то, от чего позже можно было отказаться. А это важно – иметь от чего отказаться.

– Скажите, а ваша работа в Прибалтике была сознательным выбором или так сложились обстоятельства?

Линия закономерности состоит из точек случайностей. Трудно оценить, что выбираешь сам, а что выбрано за тебя. Но с учетом всех обстоятельств (СССР – время – я), стоило работать в Риге.

Там у меня была возможность реализовать некоторые замыслы. Мне дали театр и терпели мое своеволие. Конечно, не было такого мощного энергетического напряжения, как в Москве, но зато можно было работать, не суетясь.

К тому же в академическом театре-монстре я бы загнулся (или меня загнули). В Риге был театр для юных. Как лодки, в отличие от крейсеров, сразу чувствуют колебания волны, так и эти театры, небольшие и подвижные, быстро реагировали на все. Не случайно в них нашли приют Додин, Гинкас, Виктюк. Здесь, на окраине театральной империи, спасались те, кого выталкивал центр.

Режиссеры знают, как коварен центр сцены. В нем любая муровина обретает важность председателя за столом президиума. Сбоку, подальше – предпочтительнее. Лучше, чтобы смысловой центр обитал на периферии пространства.

Фаина Раневская считала, что «не провинциальна только Библия». Это точно. Все остальное... Когда в столице боролись с абстракционизмом, в Риге выставлялись замечательные картины, звучал Малер и преследуемая поп-

музыка, шли пьесы, которые не пускали на сцены метрополии. Где бы еще я мог тогда поставить Клейста, Бенелли и «Страх и отчаяние в Третьей империи»?

Разумеется, прошлое существует в ограниченном пространстве нашего взгляда на него. Выйти за эти рамки невозможно, но, на мой взгляд, многое в Прибалтике говорило о возможности частной жизни и творчества на заре тоталитарной системы. Поэтому она влекла к себе художественных и свободомыслящих людей со всей страны.

В нашем театре была столичная публика. Если под этим понимать не близость жилья от главных административных зданий страны, а широту мышления.

– Как вам кажется, отразилось ли политическое размежевание на художественной жизни России и Латвии?

Наверное, речь идет о государственном размежевании? Политические процессы схожи. Ортодоксы прикрылись национальными флагами, и тем, для кого «права личности» не пустой звук, вновь несладко.

Следует признать, что мы занимались мифотворчеством, наделив любимые края исключительными особенностями. Нам навязывали одни мифы, в противовес мы творили свои. В поисках веры воспринимали то хорошее, с чем сталкивались в Латвии или Грузии, как некую постоянную величину, данность, нечто непреложно присущее этой части земли и ее народу.

Чего стоил миф о том, что грузины не могут жить не на своей земле? А сказки об их необыкновенном единстве? Или легенда об исключительности прибалтийских интеллектуалов?

Когда пришел момент истины, в Грузии стали издеваться над философом, изгонять соплеменников, а латышские борцы за равенство сделали вид, что ничего не слышали о «нашей и вашей свободе». А в России? Макашов на коне.

Время разъединяет людей сильнее, чем государственное размежевание.

Сейчас каждый расположился на острове своих забот. А психология островитян отлична от материковой.

Что же касается новых границ, по-моему, они не повлияли на художественную жизнь России. В Латвии давно не был. Не знаю. Но приезжавший недавно один латышский поэт сказал мне: «Понимаешь, оказывается, мы привыкли жить в большой стране». Наверное, за этим что-то стоит?

– Великие произведения часто возникают на стыке культур...

Похоже, что так. Во всяком случае, то, что я наблюдал на примере своего театра, где была латышская и русская труппа, свидетельствовало о благотворности близкого соседства. Методическая оснащенность русской театральной школы и отменная творческая организация латышского театра лучшим образом сказывались на актерах той и другой труппы.

В этом смысле показателен опыт Вольдемара Пансо. Знание немецкого театра, открытий Станиславского, к которым его приобщила Кнебель, традиций эстонского народного театра позволили ему создать театральную школу, отличающуюся подлинным своеобразием.

Русские уроки не прошли незаметно для режиссеров разных стран, входивших в наше бывшее государство, в свою очередь, их опыты динамизировали театральную жизнь, делали ее красочней и влияли на русских режиссеров.

Радостно было репетировать, ощущая себя участником театрального диалога. Соотносить свой театр с тем, какие чудеса творят Стуруа и Чхеидзе в Тбилиси или Эймунтас Някрошюс в Вильнюсе.

– Однако у вас, Стуруа, Чхеидзе, Някрошюса, Пансо была общая театральная школа. Сейчас начинает работать другое поколение режиссеров. Будет ли по-прежнему возможен этот диалог?

Разумеется. Им же надо будет чем-то восхищаться, с чем-то спорить, что-то опровергать. В конце концов независимо от намерений создателей в диалог между собой вступают их спектакли.

– Вы работали с актерами разных стран... Как вы считаете, действительно есть такое понятие «национальная специфичность актера», или это все-таки люди, скажем, одной группы крови по всему миру?

Подобный вопрос мне когда-то задал искусствовед, защитивший докторскую диссертацию «Национальное в творчестве актера» (нечто в этом роде). И спрашивал с подтекстом: мол, мы свои люди, сидим за столом, скажи правду!

Воспользуюсь конструкцией Толстого. Все плохие актеры плохи одинаково, все хорошие замечательны каждый по-своему.

Необходим, конечно, поправочный коэффициент на особенности темперамента, традиций, этикета в конце концов. Но он существен, скорее, для человеческого контакта во время работы, чем для профессионального общения. Репетируя с актерами разных стран, не приходилось перестраиваться, подлаживаться или ломать себя. Работал, как привык. Не избегая конфликтов, которые и со своими случаются.

Показать бы искусствоведам Смоктуновского в роли Мышкина, и спросить: кто играет? Английский артист? Русский? Американский? И с Габеном не разобрались бы, и со Скофилдом.

Великий актер – это актер, само пребывание которого на сцене становится фактом искусства. Смысл в том, как он ходит, смотрит, сидит в кресле, поигрывает тростью. Его поведение отмечено особой притягательной грацией.

Оно свидетельствует о неповторимости его художественной природы.

– Часто говорят, что талантливые артисты капризны в работе...

Бездарные капризны. Не могут выполнить задания и прячут свое неумение, строя важные мины и теоретизируя. Им всегда что-то мешает, всегда неудобно. От этого удобно-неудобно хочется бежать из театра. Режиссер делает удобно актеру, художник режиссеру, партнеры друг другу – не театр, а бюро добрых услуг. Цепная реакция взаимообеднения. Творчество – сплошное неудобство. Преодолевая эти неудобства, ты получаешь возможность подняться на высоту, ранее не предполагаемую.

С талантливыми интересно. Они стимулируют режиссера, реактивно откликаясь на предложения. Предоставляют нам единственную возможность проверить правильность своих гипотез. Такие артисты как бы дают четкое изображение режиссерских видений, воочию обнажая их достоинства и недостатки.

Их капризы часто рождены требовательностью к себе. Оттого простительны.

Хорошо было с Ефремовым и Табаковым, с Борисовой, с Ольгой Яковлевой (в «Последних»), с Ярветом и Филиппенко. Со Смоктуновским было замечательно.

– То есть вам легко было с этим актером?

Не легко, а замечательно. Легко – отдыхать. А Смоктуновскому надо было все время что-то предлагать, иначе заскучает. Суть в другом. Обычно, когда предлагаешь репетиционное задание, между этим моментом и пробой успеваешь уловить актерское отношение к твоему предложению (распущенные актеры его даже демонстрируют). Иннокентий Михайлович незамедлительно откликался на подсказку, предпочитая проверить ее в действии. Поэтому я утром шел на репетицию с ним, как на его творческий вечер.

– Как вы выбираете пьесу для постановки?

Мой помощник по литературной части в Риге (неловко говорить «помощник» о филологе с мировым именем), ныне профессор Иерусалимского университета Роман Тименчик часто говорил: «Хорошая пьеса, но не ставить же?!»

Выбираю пьесу, которая таит в себе загадки. Когда при чтении возникает удивление от непостижимости характеров, непредсказуемости душевных движений героев, неосязаемой переливчатости атмосферы. Пьеса должна дарить радость непонимания. Иначе не возникает желания анализировать ее. Зачем заниматься изначально ясным? Пьеса должна провоцировать на спектакль.

И еще – очень важно не знать, как ее надо ставить.

Роман с пьесой начинается с увлечения ее статью. Но в общении с ней необходима дистанция, при которой близость не сбивает фокуса. Фотографы-профессионалы часто снимают объект, сменяя объективы. И режиссер должен иметь в запасе разные объективы. Пьеса выбрана правильно, если между тобой и ею возникают сложные отношения. Это любовь-ненависть, преклонение и спор, желание во всем следовать за ней и все сделать по-своему.

– А на каком этапе вы привлекаете к работе художника?

Знаете это странное состояние, когда приснится сон и ходишь сам не свой? Что-то помнишь ясно, с подробностями, в цвете, а что-то расплывчато, контуры. Чтобы обрести покой, пристаешь к окружающим за разгадкой.

Вот когда пьеса обрастает видениями и навязанные ею образы липучи и навязчивы, пора идти к художнику – отгадывателю режиссерских снов.

Он выслушает и не высмеет, что-то уточнит, а при следующей встрече покажет рисуночки. Не это ли тебе мерещилось? – Нет! – Тогда, может быть, это? – Тоже нет? – Но наверняка не это? – Подожди-ка! Нет, но вот эта часть как будто... Дальше, как в детской игре, – холодно, жарко, тепло, холодно, теплее...

Макет готов, и, кажется, что все развивалось по законам логики, а на самом деле...

Поиски формы – самый бесформенный процесс. Он увлекателен своей несообразностью, непредсказуемостью. Поэтому иногда готов бежать к художнику, едва дочитав пьесу, а иногда месяц репетируешь, избегая встречи с ним.

– Часто режиссеры говорят, что самое важное – первая репетиция...

Не то чтобы самое важное, но... как бы это выразить? Она бросает свет на всю последующую работу. Даже на премьере так не волнуюсь, как при первой встрече с актерами. И чувствую себя скованным, как никогда. Это ритуал, в котором надо принять участие.

Работа начинается со второй репетиции, но запоминается – первая, с су-

мятицей чувств, которой она отмечена. По ее ходу режиссер примеряет разные маски. Для своей книги, в назиданье себе и коллегам, я набросал самые характерные варианты режиссерского поведения:

Первое. Человечество в опасности. Спасти его можем только мы своим спектаклем. Тотальная мобилизация. Отдать все силы! Все вместе похоже на отправку эшелона на фронт.

Второе. Игра в судьбу. Никто не знает, что нас ждет. И нечего задавать каверзные вопросы. Основное – дисциплина. Надо работать – там видно будет.

Третье. Актер – главное в театре. Все зависит только от ВАС. Только с ВАШЕЙ помощью... Как правило, актеры не реагируют по причине искушенности.

Четвертое. Знайте, с кем имеете дело! Окружающие должны ощутить исключительность режиссерской личности. Тут важна эрудиция и обилие зарубежных впечатлений.

Пятое. Таинственность. Режиссер мало говорит, но дает понять, что знает много. Действует безотказно, если по ходу читки делать пометки в блокноте.

Хитрости прозрачные. Однако попробуйте поведать другим то, что сами еще не до конца осознали. Живописец и композитор от этой муки избавлены, а режиссер должен предстать перед актерами в состоянии готовности в момент, когда спектакль брезжит в сознании как предчувствие, как смутная и не дающая покоя догадка.

– Но, наверное, с опытом приходят необходимые общие профессиональные навыки, дающие уверенность в любых ситуациях...

Уверенность ко мне пришла тогда, когда понял: нет общих критериев профессионализма. Что профессионально для одного, любительщина для другого.

В молодости я переживал, что начинал репетировать будто ощупью. Сколько бы ни готовился к постановке, оказывалось, что по-настоящему постигаю пьесу только с актерами. Все «домашние заготовки» бледнели рядом с найденным на репетиции. Потом перестал мучиться и стал репетировать так, как для меня естественно, а не как правильно.

Истинная свобода приходит тогда, когда пользуешься правом на своевольное выражение того, что диктует чувство. Нет ничего нелепее, чем скованный собственными схемами режиссер, требующий от артистов вольной импровизации. Я стал искать свой репетиционный стиль как кратчайший путь к себе.

В результате у меня с моими актерами возник особый уровень художественной откровенности. Им стало интересно вместе со мной выбираться из лабиринта вариантов, заключенных в пьесе.

Профессионализм есть умение реализовать открытые в себе возможности.

– Вы употребили выражение «мои актеры». Как определяется «свой» актер?

Прежде всего это актеры, которые тебе близки эстетически, что ли. Вот набираешь студентов, и перед последним туром остается по нескольку кандидатов на одно место. Бессмысленно подсчитывать их достоинства и недостатки. У этого рост лучше, у того руки выразительнее, а третий поет хорошо. В последнюю минуту задаешь себе вопрос: с кем из них тебе было бы интересно проводить в театре часы, дни, годы? И все становится ясно.

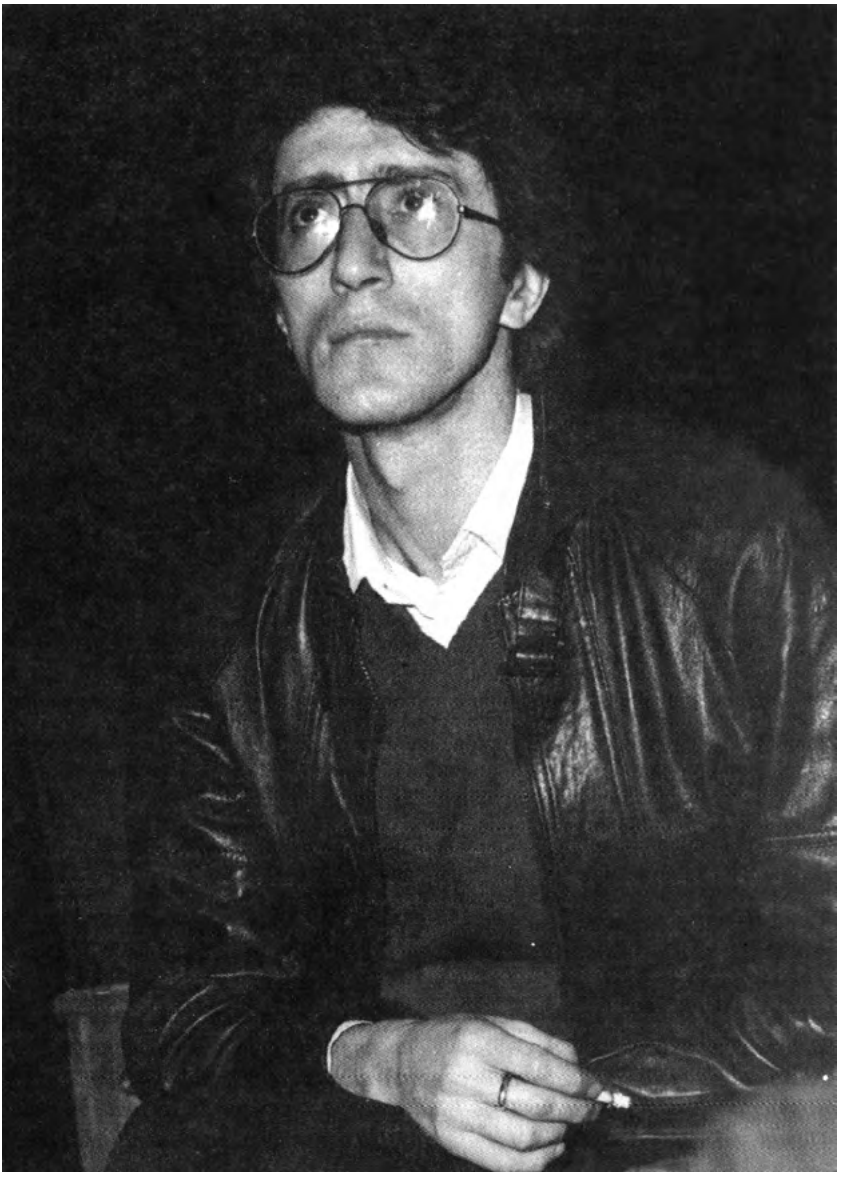
Потом, в совместной работе, выявляется предрасположенность к тому способу репетиционного процесса, который для тебя является профессиональным. Эта предрасположенность сказывается во вкусе к импровизации, в мгновенной реакции на изменяющиеся обстоятельства, в гибкой приспособляемости к партнеру, умении отыскать нестандартные ходы, в живости ума и фантазии.

Словом, в тех качествах, которые необходимы для передачи на сцене динамического состояния души. И, конечно, во вкусе к поиску, к риску...

Вот тогда возникает контакт. Слитность, доходящая до анекдотичности. В БДТ знаменитый артист как-то спросил: «Ну, вам нравится, как мы репетируем?» Я не понял – почему в разгар работы надо говорить о нравится – не нравится? Актер пояснил. Товстоногов, с которым он работал, когда ему что-то нравилось, сопел, и по этому сопению он понимал, в правильную сторону движется или нет. Это не смешно, скорее, драматично. Артист потерял своего режиссера.

Моих артистов события раскидали по разным городам и странам. Я часто вспоминаю их, когда иные актеры спрашивают у меня на первых репетициях: садиться на скамейку или нет? в какую сторону повернуться? куда положить шляпу? У них своя правота, свой профессионализм. Меня они заставляют задумываться о том, что такое игра режиссера на чужом поле. В результате прихожу к выводу – на чужом поле надо играть, как на своем.

Беседовала Ольга Егошина 5 октября 1998 года



ОЛЕГ ШЕЙНЦИС

Олег Шейнцис (р. 1949) – художник. В 1977 г. окончил постановочный факультет Школы-студии МХАТ (курс В.Шверубовича). С 1977 г. – главный художник Первого Московского областного драматического театра. С 1980 г. – главный художник Театра им. Ленинского комсомола. Вместе с М.Захаровым создал спектакли: «Юнона» и «Авось» А.Вознесенского и А.Рыбникова; «Три девушки в голубом» Л.Петрушевской; «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского; «Мудрец» А.Островского; «Поминальная молитва» Г.Горина по Шолом-Алейхему; «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше, «Чайка» А.Чехова; «Варвар и еретик» по роману «Игрок» Ф.Достоевского и др. Оформлял спектакли в других театрах Москвы, а также в Лондоне и Тель-Авиве. С 1979 г. преподает на постановочном факультете Школы-студии МХАТ.

ОЛЕГ ШЕЙНЦИС

Зачем нужен художник

При жгучем желании выложить на стол всю правду, – все равно, как правило, выкладываешь максимум тридцать процентов. Потому что многие вещи остаются тайной для тебя самого, и когда корреспонденты задают вопросы, отвечая на них, ты заведомо врешь, потому что не знаешь и знать не можешь подлинного ответа. Это происходит помимо твоей воли, помимо сознания, помимо тебя вообще. Какая-то мощная сила руководит этим процессом, выстраивает комбинации, и ты там элемент, которым она вертит, ставит, куда ей надо, подсказывает, что говорить. Как в Библии: «Аарон будет твоим голосом, а я буду говорить, что говорить».

Мы живем в системе легенд, которые выстраиваются помимо нашей воли. Мы не видим, не можем видеть, как устроен театральный мир, вообще – мир искусства. Мы часто не видим человека из этого мира, мы видим театр-легенду и человека-легенду. Придумываем людей. Если я о ком-то рассказываю, это всего лишь моя легенда о нем. Эти легенды невозможно развенчать, потому что как бы человек ни противился, легенда сильнее его.

Искусство, театр, – субстанции божественные, в смысле – чрезвычайно непонятные. Настолько загадочные, настолько таинственные, настолько мистические, что когда некто пытается всех уверить, что он-то как раз все хорошо понимает, все знает и может языком, нашим лживым языком, все поведать, можно только улыбаться этой самонадеянности человеческой. Человек же всегда убежден, что может объяснить любые процессы. Я преподаю. И знаю точно, что обучить творчеству – невозможно. Как научить художника быть художником? Это нереально. Для себя, чтобы не врать (хотя все равно есть процент лжи – непроизвольной), я четко очертил: я не могу научить быть художником, я не могу научить творчеству, я не могу научить, как рожать детей. В лучшем случае, я могу научить ремеслу: некоторым профессиональным приемам, которые помогут сделать то, чему я не могу научить.

Слушать интервью артистов и других деятелей театра, это очень забавно. Публике всегда хочется знать, над чем все мы ломаем голову, над чем ломали голову до нас и после нас ломать голову будут тоже: что такое театр? что такое искусство? и зачем мы в нем сидим и что там делаем? Сознаться в том, что

ты этого не знаешь и знать не можешь, довольно трудно. Нет, начинается вымысел-легенда: «Знаете, когда я работал над этой ролью, я думал о том-то и о сем-то». Я же «в кухне», я изнутри могу наблюдать процессы, которые происходят, положим, с актерами. Как они потом их объясняют! Все оказывается так просто, так понятно. Такое впечатление, будто я сижу на круглой планете, а они на квадратной, и у них там по-другому солнце встает. В действительности актер абсолютно не понимает, что с ним происходит. Он и не должен знать, каким образом все вдруг выливается в монолог, диалог, выход, финал. Распространенное выражение: «раствориться в актере». Но, если нечто «растворилось» в актере, откуда же ему знать, что именно и каким образом? Когда я ем пищу, я же не могу знать, как полезные и вредные субстанции распределяются в моем организме. Так что попытка понять театр методом опроса, доверясь только одной информации, нереальна.

Театр – это множественность людей, множественность талантов, множественность эмоций, точек зрения. Откуда актер видит весь процесс? Из коробки сцены. В то время как взгляд режиссера направлен из зала в каменную коробку сцены. Это разные точки, разный взгляд. Художник и режиссер наблюдают из зала. Но у художника есть еще дополнительное преимущество: он бегает из зала на сцену и обратно. Это важно: иметь возможность захватить максимум театрального пространства. Быть одновременно и в зале, и в закулисье. Видеть лицевую часть сцены и тыльную одновременно. Все время менять ракурс. Впервые я ощутил, что такое закулисье, когда в молодости делал спектакль в Школе-студии МХАТ. Шла премьера, я стоял за декорациями, волновался. Вдруг почувствовал, что нервное напряжение разряжается в веселое состояние: вся тыльная сторона декорации была оклеена портретами Олега Ефремова. Миллион голов Ефремова. Декорации обычно оклеиваются сзади бумагой, которая уже ни на что не годится. Был творческий вечер Ефремова, после которого остались афиши с его изображением. Ими и оклеили декорацию. Вот тут я прочувствовал, в каком состоянии актер выходит на сцену; когда он, видя перед собой эту дурную множественность Ефремовых, пробираясь сквозь Ефремовых, должен потом «перевоплощаться в предлагаемых обстоятельствах» и проживать «жизнь человеческого духа», в то время как в нем этот комизм сидит, даже если он его удачно сдерживает

Почему я стал театральным художником? Неизвестно. Такое впечатление, что я ничего и не решал, все было за меня решено. И все же всегда хочется докопаться. Самому интересно ответить на вопрос – почему?

По советским понятиям я делал просто отличную карьеру. В двадцать один год я получил возможность разрабатывать авторские проекты в Крыму – санатории, микрорайоны, пионерлагеря... Тогда ведь была большая редкость – авторские проекты, только типовые... Я же получал авторские. Тем не менее в один прекрасный день, неожиданно для себя все бросив, я пошел скульптором в Одесский театр оперы и балета. Этот рывок поверг всех, кто меня знал, в шок: «Такие возможности, такие перспективы – бросить все вдруг! Ты что, елд?» (В Одессе так называли ненормальных людей, совершающих ненормальные поступки, лишенные какой-либо мотивации – в общем, придурков). Большинство в городе принимало меня за такового. Я же, совершая это резкое движение в сторону «театрального поприща», не планировал его заранее и нисколько не размышлял о последствиях.

Такая ситуация повторялась в моей жизни неоднократно. Часто происходило что-либо как бы само собой, без моего участия. Я только элемент этой

круговерти, во всем от нее зависимый. Причем от веры в мистику я далек. Ничего необычного в этом нет. Нострадамус в заключение пишет, что на предсказателя можно смотреть, по сути, так же, как на хозяйку, варящую суп. Ничего необычного, если ты знаешь, как это делать. И наоборот. Такое простое разъяснение. Предсказание, взгляд в будущее, ощущение незримых сил – это и есть методология творчества. В чистом ее виде!

Работа с несуществующим, как с реальным. В*и*дение несуществующего в мельчайших подробностях, в цвете, свете, в движении. Режиссер и художник могут переругаться вдрызг на тему предмета, которого не существует в природе. Его нет! Кто никогда не работал в театре, может подумать, что перед ним сумасшедшие. Эти люди могут дойти до того, что: «Я с тобой больше никогда разговаривать не буду!» Почему? Этой вещи нет в природе, но для них-то она есть! У нас был с Марком Захаровым недельный разлад в наших взаимоотношениях, когда спор дошел до высокого градуса. Мы не могли договориться, как именно в фильме «Убить дракона» должен упасть дракон. Чем занимались два, в общем, неглупых человека? Каждый видел процесс падения по-своему. Хотя этого процесса еще не было. Ему только еще предстояло быть. Но Захаров и Шейнцис были убеждены в правильности своего в*и*дения настолько, что могли разругаться.

Представление, что художник должен творить все в соответствии с в*и*дением режиссера, с его слов, – тоже легенда. Такое бывает. Но не у режиссеров, а у актеров, которые притворяются режиссерами. Или, допустим, в учебных заведениях, когда педагог делает дипломный спектакль и берет молодого художника. Педагог не знает, как работать, но знает легенду про то, как должен работать режиссер и художник. И начинает играть в театр, вести себя, как полагается в театре, вернее, как он думает, что полагается в театре. Начинает имитировать творческий процесс. Настоящий режиссер нуждается в совместном творчестве. Зачем нужны декорации, никто в театре хорошенько не понимает. Режиссеры тоже. Но их делают, хотя в наше время из-за декораций приходится терять время и деньги, затрачивать дополнительные усилия, переносить сроки.

Тем не менее режиссеры продолжают звать художников. И даже если режиссер не понимает, зачем нужен художник, скажи ему: «Делайте спектакль без художника», – он моментально впадет в истерику. Он запричитает: «Вы что, сдурели? Да о чем вы говорите?!!» Это невозможно. Это будет не спектакль. Театр – что бы мы ни говорили – коллективное творчество. И один человек в нем сделать ничего не может. Как бы он ни был амбициозен. Без художника невозможно сделать спектакль. А точнее, спектакль невозможно сделать без режиссера, художника, актера, композитора, реквизитора, рабочего сцены. Поэтому каждый работник театра уверен, что он сделал спектакль, а режиссер и художник только мешали. Без них все было бы легче, быстрее и дешевле.

Но если говорить серьезно, то я считаю, что делает спектакль, без всякого сомнения, режиссер. Он лидер, он собирает вокруг себя команду. В этой команде есть и художник, и балетмейстер, и композитор, и какие-либо еще специалисты, которые могут понадобиться, – аранжировщик, педагог по сцендвижению, педагог по сценречи или даже крупный инженер-электронщик, что тоже возможно. И вот эта команда начинает работать. Коллективно. А в коллективной системе никогда не разберешь, кто есть кто и кто что породил, кто под чем поставил свой «лейбл», свое авторство. Тем более что наша

мысль, наша нервная система так устроены, что нам достаточно, допустим, какого-то звука, произнесенного другим человеком, чтобы это породило в нас какую-то идею. Мы ее высказываем, другой человек ее тут же опровергает, мы в протесте с этим опровержением рождаем вторую идею – и так этот клубочек начинает кувыркаться. Не будь того возражения, не было бы нашей идеи. Вариантов тысячи, абсолютно непредсказуемых, но, так или иначе, идея рождается в контакте с людьми, с которыми можно разговаривать, есть о чем разговаривать, между которыми есть, что называется, близость, – человеческая близость, творческая близость и просто симпатия, доверие друг к другу. В такой коллективной ситуации возможна странная вещь: одновременно коллективное творчество и тоталитарное мышление.

Марк Захаров авторитарный человек, но без команды он не может, и он очень хорошо работает в команде. Я авторитарный человек, тем не менее без команды я не могу, и мне очень нравится существование в команде. Вокруг меня, в моей команде, тоже должны быть авторитарные люди. Как ни странно, коллективное творчество может рождаться только в команде ярких индивидуальностей, которые умеют в итоге ладить между собой. В этом случае нет начальственного органа, который мог бы потребовать, приказать, не принять, диктовать. Отправная точка – пьеса. Притом что и она не случайно возникла: ее написал драматург, а выбрал режиссер. Пьеса интересна, режиссер вызывает доверие. И вот тогда собирается команда, имеющая личностное отношение к миру, к человеку, к Богу, вообще к процессам на этой земле. Со стороны кажется, будто все эти люди просто бездельничают, непонятно, чем занимаются, и непонятно, о чем говорят. Разговор в чистом виде крайне редок, так как уже давно потерял смысл. Я всегда рад форме взаимоотношений без слов и без разговоров. Наибольшее счастье, когда идет очень мощный диалог, но без текста, звукового ряда. Если уж мы разговариваем, то разговариваем как-то вообще, обмениваясь ассоциациями. Мы можем обсудить последние налоговые изыски, и наша ироничность, юмор на эту тему каким-то образом будут проецироваться на наши мысли, решения, в рабочий подтекст. Какой-нибудь анекдот, который будет рассказан по этому поводу, шутка на нем скажутся. Это как бы настройка инструмента. Как в оркестре – музыканты шутят, рассказывают какие-то анекдоты, но в этот же момент серьезно слушают гармонию, параллельно с этим настраивают инструменты. Они могут делиться последними неприятностями, говорить о зарплате, о заболевшем ребенке, но, подтягивая колки, натягивая струны, вслушиваться в звучание. Это происходит параллельно, это самый класс! Я бы удивился, если бы человек серьезно вслушивался: «Так, си бемоль? Да? Верно? Да! А здесь? Здесь надо подтянуть на два миллиметра!» Это идиотизм.

Вы представляете себе ситуацию, когда режиссер зовет художника и говорит: «Давайте мы с вами сядем и подумаем: как нам сделать этот спектакль? про что? какая сверхзадача?»

Когда-то в юности я верил, что режиссеры могут рассказать про что и как. Был известный профессор, преподававший в Школе-студии МХАТ мастерство актера, Виктор Карлович Монюков. Я работал на его курсе во время своей учебы, и мы, в общем, неплохо сработались. Что мне не нравилось и сильно затрудняло с ним работу, так это его прусская дотошность, занудство. Всякая гармония у него должна была быть «поверена алгеброй» и прочее, прочее. Терпел я его капризы чисто из своего упрямства, и что-то внутри подсказывало терпеть. Ведь, в сущности, мы не имели права работать вместе

как люди слишком разных генераций. На «Записках Лопатина» Симонова он устроил мне двухмесячную «олимпиаду» на предмет изготовления макета. Каждый день в пять часов я приносил макет. Он говорил: «Нет, не годится». Я говорил: «Хорошо» – и на следующий день точно в пять часов приносил новый макет. Чего это стоило, одному Богу известно. На протяжении двух месяцев каждый день выполнять макет с новым решением!.. Наконец я приношу макет и, понимая, что это издевательство может быть вечным, говорю: «Хорошо, Виктор Карлович. Скажите мне, какой вам нужен здесь образ». Пора же выпускать спектакль, время уходит... Он отвечает: «Ну ладно. Образ про то, что война переосмысливает морально-этические ценности». Тут я взвыл: «Но это же тема, а не образ». «А образ за тобой», – отрезал он. С тех пор я знал, зачем нужен художник. Образ за мной.

Режиссер и художник – непонятные фигуры. Никогда нельзя определить круг обязанностей режиссера и круг обязанностей художника. Никто не знает, как они должны работать между собой. Проще понять, какие должны быть отношения в семье между мужем и женой, чем между режиссером и художником. Потому так мучительно им искать друг друга и работать друг с другом. Эти пары обречены быть в постоянной близости и конфликте между собой и одновременно в конфликте по отношению к театру, будоража его, не давая плесневеть. Режиссер и художник всегда творят в условиях, когда каждый работник театра уверен, что люди они бесполезные и можно было бы обойтись без них. «Им не угодишь! Всем нравится, а им нет! Чего они хотят? Сами не знают!» Знают! Требовательны к себе и требовательны ко всему театру. Сами выплывают, а с ними и весь театр. Такая расстановка сил, на мой взгляд, единственно верная. Но сегодня, в период торжества новых ценностей, таких, как: личный душевный комфорт, жажда благополучия и индивидуализм, который, естественно, несовместим с понятием коллективного творчества, многие наши творцы погрузились в состояние глубокого недоумения и апатии. Команды собираются только вокруг коммерческого замысла. Вместе ведь зарабатывать легче, как совсем недавно было продуктивней творить. Шумные диалоги незаметно для нас перетекли в тихое бормотание про себя. Личностей, лидеров, которые не хотят уступать ничего из задуманного, уверенных в том, что они делают, почти не осталось.

Режиссеры с большой неохотой отстаивают свое, их все меньше прельщает перспектива творческих споров. Ведь это всегда рождает лишние переживания, для этого нужно душевно тратиться, это дискомфортно. Но без этого никакое творчество невозможно. Раньше художник и режиссер постоянно «допинговали» театр, не давая ему покоя, и тем самым – выстраивали. Теперь режиссеры успокоились, и лидерство взяли на себя директора. А это просто опасно. Творческие проблемы директоров никогда не интересовали. Их забота – попроще, подешевле, повыгодней. И когда я читаю в газете, что директор не подписал контракт с главным режиссером, для меня это дико. Какое имеет право директор решать такие вопросы?!! Это режиссер должен решать, кто у него будет директором. Хозяин театра – главный режиссер. Нынче все наоборот. В театре главенствуют люди, которые органически не заинтересованы в творчестве. И это беда.

Вернее, полбеды. Беда-то заключается в том, что от среднего поколения режиссеров мало кто уцелел, а кто остался, постепенно, переходят в категорию «старших». Можно было бы рассчитывать на приход в театры молодых режиссеров, еще не запуганных, еще не забитых, с хорошей художественной

наглостью и самоуверенностью. Но этого, на мой взгляд, не случилось. Очень робкий и очень дипломатичный их приход – с оговорками и предосторожностями. С одной стороны, им присущи прагматизм и наглость, вовсе не художественная; с другой – закомплексованность. Профессионалов всех театральных специальностей они явно побаиваются. Быть может, им кажется, что эти авторитеты их подавят, не захотят заниматься ерундой, будут капризничать. Они опасаются, что специалист, знаток, художник, умеющий хорошо делать свое дело, имеющий известность и вес, будь он Левенталь или Боровский, входя в совместную работу, унизит их. Это напоминает некрасивых девочек, гуляющих с некрасивыми подружками, чтобы никто не заметил, какие они некрасивые. Идиотизм, достойный только этих девочек. Разумных мужчин такое поведение недостойно.

Предыдущее поколение режиссеров старалось взять от мощных творцов, личностей как можно больше, потому что знало, что они принесут театру успех. И молодой Захаров звал тогда такого именитого художника, академика, как Александр Павлович Васильев, потому что авторитет Васильева определял и высокое качество спектаклей, и статус театра. И он использовал его опыт, профессиональные знания, авторитет для построения театра. Захаров не боялся, что его унизят.

По старой привычке я продолжаю «спаривать» молодых художников с такими же начинающими режиссерами, которые, казалось бы, должны быть этому рады. Теперь выясняется, что все не так просто. Молодые режиссеры отдают нынче предпочтение неумелым и неталантливым личностям, зачастую просто самозванцам, превращая совместное творчество в обслуживание собственных амбиций. Это удобнее. Они не имеют своего мнения, не будут возражать, ссориться, хлопать дверьми. В общем, с ними проще. И я уже не могу гарантировать студентам: «Будете хорошо учиться, станете хорошими художниками – будете иметь успех».

Гарантией успеха и благополучия в искусстве всегда был профессионализм. Но профессиональный художник должен выполнять задачу, которую он перед собой поставил. И его «получилось – не получилось» – это «выполнил задачу – не выполнил задачу». Вот где мука начинается, сложность. А если ты работаешь без задачи, все оказывается очень просто. Просто красивенько – легко сделать. Такие эксперименты я специально проводил на глазах у своих студентов – множество вариантов красивенького, положим, за пятнадцать минут. Они убедились, что это совсем не трудно. Потому что безответственно. Когда ты отвечаешь за то, что делаешь, всё – всякий произвол прекращается. Хороший ход, но не годится, замечательная, гениальная идея, но не подходит, задачу не раскрывает. Хорошо быть художником, которому поставили задачу нарисовать восход, а он рисует закат. Хорошо жить, не беспокоясь ни о задаче, ни о режиссере, ни о театре, ни о чем вообще. Теперь это разрешается. Почему бы и нет, когда все вдруг решили, что в драматическом театре это позволительно?

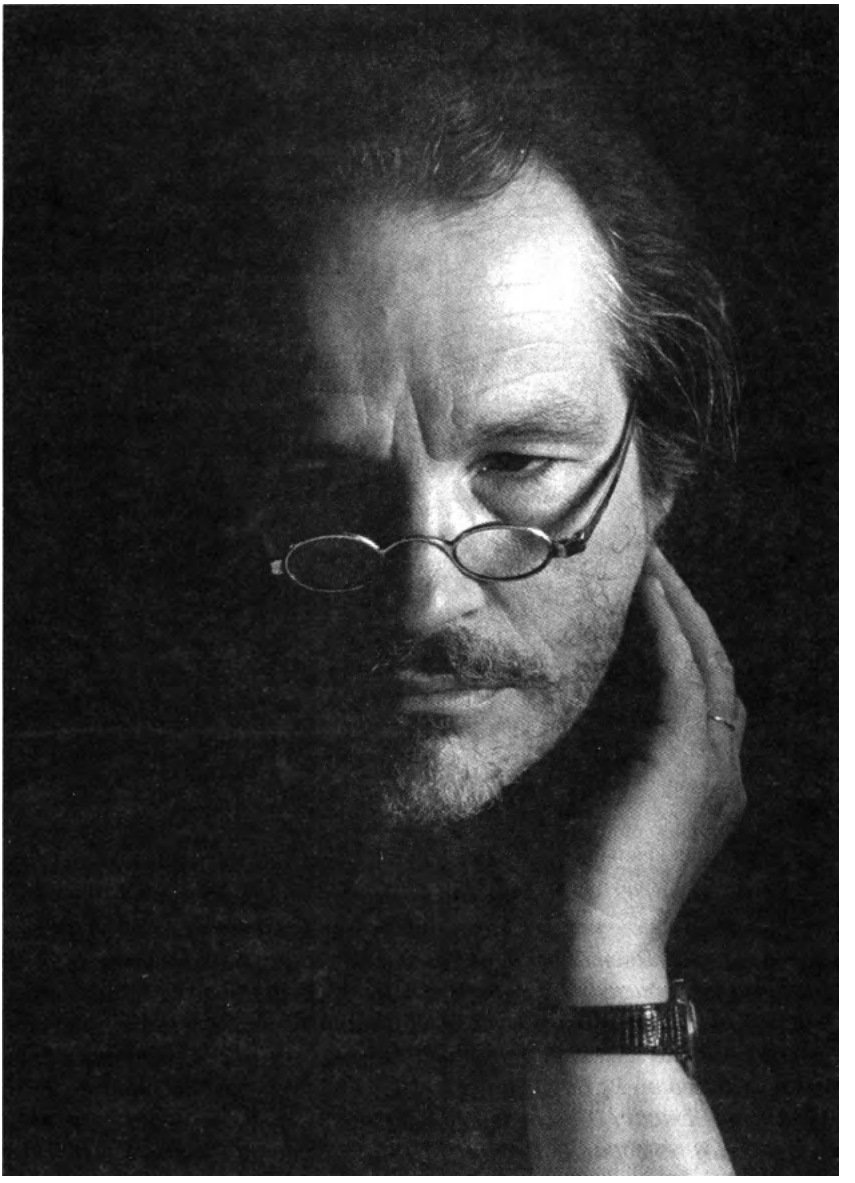
Есть так называемая «бумажная» архитектура. Туда можно представить нарисованный или вырезанный из бумаги какой угодно экстравагантный проект. Можно показать его на выставке, и все будут ходить и восхищаться. При этом можно быть полным дилетантом. И всё будет нормально. Но если кому-нибудь взбредет в голову это построить – все они дружно окажутся за решеткой. Увы! В театре все наоборот. Теперь в театре можно выдавать примитив за новацию. Это приносит успех, деньги, внимание прессы и публики.

Но публика не виновата, публику всегда обескураживает наглость, хамство. Заплатив деньги, она не знает, как реагировать, чтобы не показать своей растерянности. И, не зная, как реагировать, реагирует неадекватно. Поэтому такие приемы называются запрещенными. Теперь художники их широко используют, в два счета добиваются признания, делают головокружительные карьеры. А те молодые, которым хочется и чего-то добиться и просто заработать, тут же соображают, что и как нужно для этого делать, какие приемы использовать. И я уже не могу их убедить, что это плохо, нечестно и грязно. «Если не так, то как? – думают они. – И вообще, что в этом такого дурного?» Долго вкладываться в дело, а потом уже получать дивиденды – уже несовременно.

Критики говорят о каком-то невиданном расцвете сценографии, особенно молодой. Не думаю, что это верно. Я не вижу новых интересных идей в последних работах, хотя, наверное, я просто не так много видел. Что касается молодежи, возможностей, чтобы реализоваться, у нее немного. Выбор прост: или обслуживай и иди в рабы, или оставайся без работы. Может, и есть другие тропинки, но я про них ничего не знаю. Может быть. Буду рад, если кто-то их обнаружит и укажет всем остальным.

Раньше работа режиссера и художника представляла из себя вполне определенную проблему. И я мог даже читать лекции по методологии работы художника с режиссером: с чего начинать, чем заканчивать, как в каждой ситуации нужно себя вести, где нужно пойти на компромисс, где нет, и так далее. Но сегодня ситуация изменилась так нелогично разительно, что не знаешь уже, куда двигаться, на что тратиться, что улаживать: у тех старые комплексы, у этих новые, те оказались в щели, те птицы оказались без перьев, те с перьями, но пластмассовыми. Наверное, все, что остается, – это ждать, пока какая-либо болезнь из этого букета не даст рецидив. И уже потом начинать ее лечить.

Записал Сергей Конаев 19 октября 1998 года



ПЕТЕР ШТАЙН

Фото В.Баженова

Петер Штайн (р. 1937) – режиссер. Начинает работать в мюнхенском Каммершпиле как ассистент режиссера, потом режиссером-постановщиком. Постановки: «В джунглях городов» Б.Брехта (1968), «Вьетнамский дискурс» П.Вайса (1969) и др. Работает во многих европейских театрах. Спектакли: «Пер Гюнт» Г.Ибсена (1971), «Мечты бедного Генриха Клейста о принце Гомбургском» (1972), «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского (1972), «Дачники» М.Горького (1974), «Орестея» Эсхила (1980; вторая редакция – 1993), «Три сестры» А.Чехова (1984), «Федра» Ж.Расина (1987), «Роберто Зукко» Б.Кольтеса (1990), «Дядя Ваня» А.Чехова (1996), «Гамлет» У.Шекспира (1998) и др. В 1991–1997 гг. – художественный руководитель Зальцбургского фестиваля (постановки: «Отелло» и «Фальстаф» Дж. Верди, «Пелеас и Мелисанда» К.Дебюсси и др.).

ПЕТЕР ШТАЙН

Мой Чехов

Люди театра, мы обыкновенно произносим тексты других авторов, а своих текстов практически не имеем. Но даже и чужие тексты мы иногда произносим очень плохо. Название нашей встречи «Мой Чехов» – конечно, бессмыслица. Потому что Чехов в первую очередь принадлежит русским. Но он в то же время принадлежит всему миру. И таким образом немножко и мне тоже.

Моя встреча с Чеховым была совсем не простой. Прежде всего она состоялась довольно поздно: в пятьдесят восьмом году в Париже я посмотрел спектакль Питоева «Иванов». Этот режиссер был эмигрантом, из очень известной актерско-режиссерской семьи, которая, собственно, и основала традицию Чехова во Франции. Мое впечатление было весьма своеобразным. Фигуры на сцене казались мне какими-то очень темными, загадочными, очень русскими, очень чужими. Я, в общем-то, даже и не понял, отчего они страдают и что с ними происходит. Но было в этом спектакле что-то завораживающее. Тогда я был двадцатилетним студентом факультета литературы и истории искусств, а театром я совсем не занимался. Следующая встреча: в шестьдесят втором году в Штутгарте спектакль «Три сестры». И я опять жутко скучал на этом представлении и так и не понял, о чем там идет речь, про что. Но на этот раз у меня появилось странное ощущение, что мне хочется быть вместе с этими людьми на сцене. Этот эффект возникал и возникает у меня часто, именно когда я смотрю чеховские спектакли: мне хочется оказаться рядом с этими людьми на сцене. Притом что чеховские герои, в сущности, ничего особенного из себя не представляют. Слабые люди, они все время страдают, занимаются проблемами отнюдь не глобальными, а сугубо личными, и, несмотря на все это, настолько привлекательны в своем образе жизни, что мне хочется оказаться рядом с ними. Вот это впечатление я уже никогда не забывал. В моих чеховских спектаклях я все время добивался, чтобы у зрителей создавалось такое же впечатление, чтобы им хотелось оказаться рядом с героями моего спектакля.

Затем произошла моя встреча с Московским Художественным театром, со спектаклем «Три сестры» в Восточном Берлине. Я был совершенно потрясен глубиной чувств и переживаний героев. Но у меня было впечатление, что

это люди из давно ушедшего времени. Я никак не мог сопоставить этих героев с собой, и у меня не создалось такого же ощущения, как на штутгартском спектакле, который я смотрел раньше. Но богатство выразительных средств, яркость изображаемых фигур произвели такое впечатление, что я подумал: это должно все-таки иметь какое-то отношение и к автору. И в первый раз до меня дошло, что способ существования актеров на сцене, звучание русского языка, особенности игры русских актеров имеют непосредственную связь с автором, с самим Чеховым. И я понял, что если я решусь, наконец, заниматься Чеховым, то мне в первую очередь надо очень интенсивно заняться русским театром и школой русской актерской игры.

И тогда я начал читать чеховские пьесы. К сожалению, должен признаться, я не добился большого успеха при их чтении. Я все время наталкивался на то, что моему восприятию мешало отсутствие событий, постоянные повторы одних и тех же мотивов. Все это мне казалось довольно скучным, я засыпал. Тогда я принялся за чеховские рассказы. И здесь мне стал открываться «мой Чехов». С одной стороны, сжатость и простота формы, как бы само собой разумеющееся течение повествования, ненавязчивость изображения действующих лиц, а с другой стороны, я открыл для себя тип человека, которого до сих пор никогда не знал. Я открыл человека своего времени, человека, который носит в себе те же проблемы, что волнуют меня, человека, который несет в себе моральные, этические, политические, творческие проекты и одновременно не в состоянии организовать свою повседневную жизнь. Волновал сам поиск истины, типичный для Чехова и выражающийся в том, что ни одно чувство, ни одна мысль не остаются не оспоренными. Они все время заново исследуются, все время задается вопрос, насколько они истинны.

Это был литературный стиль, мне до тех пор совершенно неизвестный. И я все больше влюблялся во все эти фигуры, которые встречались в рассказах. Интерес к автору рос все больше и больше. Мне хотелось узнать: какой человек скрывается за этой манерой изображения героев. Но проблема заключалась в том, что было очень мало переводов чеховских произведений на немецкий язык. Я не знал, что Чехов автор огромного числа новелл, рассказов; автор очень сжатых по своей внутренней напряженности пьес и как бы автор собственной жизни, которая выражалась в письмах. Именно письма Чехова открыли мне перспективу восприятия Чехова-человека и его образа жизни. Это привело к тому, что Чехов для меня почти единственный автор, за исключением Гёте, который стал практическим идеалом и образцом, достойным подражания.

А почему? В первую очередь подкупает скромность Чехова, которая видна в его письмах, самокритика, причем весьма жесткая порою, готовность пойти навстречу и оказать помощь в самых банальных жизненных обстоятельствах. И наряду с этим готовность воспринимать громадные и полные значения события этой жизни. И неподкупная справедливость, которую можно воочию открывать для себя по его письмам. Это было всё то, чего мне самому не хватало. И из полноты восприятия как его произведений, так и его писем, возникло понимание того, что если уж я стану заниматься Чеховым, то я должен спросить себя, кто я такой, какую ценность я из себя представляю. Таких вещей не требует ни один другой автор, только Чехов. Такие огромные требования следовать высочайшим морально-этическим нормам, которые исходят со страниц его произведений, его писем, я не находил ни у одного автора.

Чехов знал довольно рано, что он смертельно болен. И он, несмотря на

это, жил так, как будто ему отпущено сто лет. Он пытается улучшить самого себя и успешно развивается в этом направлении. Проведя беспощадный анатомический анализ жизни, он пришел к мысли, что жизнь лишена смысла. И все-таки, утверждает он, без попытки поисков этого смысла жизни невозможно существовать. Это один из парадоксов Чехова.

Сравнивая его с Достоевским, с Толстым, я понял, что Чехов является самым западноевропейским автором. Он – связующий элемент между западноевропейской и русской литературой. Чехов – как бы один из гарантов, доказательств тезиса, что Россия является страной европейской.

Потом я начал уже размышлять: может, однажды поставить-таки Чехова. И здесь я бы хотел поговорить о нескольких подарках, которые мы, люди театра, получили от Чехова. Самый главный его подарок – то, что он практически открыл драматургию двадцатого века. Что это значит? Первое, что он сделал: он изменил драматургию, убрав героя. Вместо одного героя он выдвинул группу людей в их взаимоотношениях друг с другом. Произошла, так сказать, демократизация ролей в театре. И это дало ему возможность привнести на сцену новейшие достижения психологии человеческих отношений. Ему удалось изобрести драматургию, которая полностью соответствует ощущению жизни в двадцатом веке. В той нормальной жизни, которая вокруг нас, происходит мало каких-то значительных событий: у нас не убивают королей или еще что-либо в этом духе. Он стал искать драматизм в банальной повседневности и нашел. Но для этого ему потребовалась драматургия, которая развивается без действия как такового.

То, что он изобрел, это так называемая драматургия спирали. То есть происходят одни и те же события, мы не замечаем ни прогресса, ни регресса в их повторении, но продвижение по спирали все-таки открывает какой-то путь. Затем он разбил крупное действие на целый ряд очень мелких, мини-действий, чем создал возможность мини-сцен. Эта форма стала типичной для драматургии двадцатого века.

Кроме того, он открыл новую, музыкальную структуру построения пьесы вместо структуры развития действия: слова, мотивы, предложения повторяются, и они воспринимаются как музыкальный лейтмотив. В этой драматургии, лишенной действия, важно не то, что будет сказано, а важно, как это будет сказано. Слова остаются теми же, но изменяется способ их произнесения, их подачи. Изобретение этого знаменитого подтекста и дало актерам возможность совершенно по-новому играть в чеховских пьесах.

Если важно не что сказать, а как сказать, то актерское искусство поднимается до тех вершин, на которых актер становится соавтором драматурга. Между отдельными предложениями, между отдельными частями предложений, даже отдельными словами он оставил столько свободы, столько воздуха, что актер со своей психикой, своей психологией и своим «эго» может внедриться в эти зазоры. Я думаю, это самый большой подарок Чехова актерам. Но это, конечно, не значит, что Чехова легко играть, совсем наоборот. Кто из нас в состоянии взять на себя соавторство с Чеховым? Очень, очень тяжело. Этот подарок можно назвать своего рода троянским конем.

Я для себя сразу решил, что если я начну заниматься Чеховым, то следствием этого будет понимание: стою я ли вообще чего-нибудь или я ничего не стою. Так сказать, трюки с Чеховым не проходят.

Среди множества его подарков самый последний и, может быть, самый главный тот, что в последние годы своей жизни он установил контакт с живым

театром. Не только потому, что женился на актрисе. Встреча Чехова со Станиславским и Немировичем-Данченко дала нам необыкновенный шанс понять и осознать, что может принести такое творческое содружество драматурга с живым театром, с режиссерами-современниками. Из взаимоотношений, которые складывались у него со Станиславским, Немировичем-Данченко, с актерами и т.д., мы можем открыть для себя, чего же, собственно говоря, Чехов хотел.

Я утверждаю, что заниматься Чеховым невозможно, не зная его взаимоотношений с Художественным театром. Это одно из условий, или требований, обязательное для того, чтобы им заниматься. Второе условие – это необходимость глубокого знакомства с русским театром, с русской школой актерской игры. Я полагаю, я утверждаю, что Чехов провоцировал русских актеров в игре своей или вступать с ним в соавторство, или выступать против него. Когда мы говорим, что актер может становиться соавтором Чехова, то нужно тогда в первую очередь знать, какие надежды возлагал Чехов на своего потенциального соавтора.

Что меня особенно потрясает и что я для самого себя не могу до конца осознать, это ощущение, что Чехов вообще не умирал. Мне кажется, что он жив или что он вот только что, совсем недавно скончался. У меня здесь такое же ощущение, которое было после смерти моей матери, когда мне казалось, что она еще жива. Где-то через полтора года это ощущение «мама жива» стало медленно исчезать, а в отношении к Чехову этого не происходит.

Мои занятия Чеховым привели к началу моего знакомства с Россией, и поэтому я уже не могу относиться к нему объективно. Идеологически ангажированные люди часто повторяют, что чеховских людей больше не существует, что революция их просто смела и уничтожила. Я – совсем примитивный и наивный человек – подумал: да как же это может быть! Чеховские персонажи, чеховские фигуры для нас, западноевропейских людей, в первую очередь интересны тем, что они русские. И я думал, что русские сделали революцию не для того, чтобы измениться, а для того, чтобы не меняться.

До того как приступить непосредственно к работе над Чеховым, я решил познакомиться с Россией. Приехал сюда в первый раз в семьдесят четвертом году. К своему великому изумлению я нашел этих чеховских людей, когда мы приехали на дачу к покойному Виктору Шкловскому. Они все еще существовали; и все оставалось: и их насмешливость, и их великие планы, и бесконечные разговоры, и глубина их чувств. С тех пор как я имел возможность познакомиться с этими людьми, у меня возникло желание снова и снова приезжать сюда. Вот почему я имею право сказать о Чехове: мой Чехов.

Далее Петер Штайн ответил на вопросы присутствующих.

– Вы часто обращаетесь в своем творчестве к Чехову, но вы никогда не ставили «Чайку». У вас особое отношение к этой пьесе?

«Чайка» была первой пьесой, которую я прочел, когда мне было чуть больше двадцати. Мне она не понравилась. Не понравилась по чисто личной причине, и это, к сожалению, осталось так до сих пор. Какие-то определенные вещи мне не нравятся в этой пьесе, точно так же, как мне не понравились определенные вещи в «Лешем». Прежде всего это относится к первому акту «Чайки», где ведутся разговоры о театре. У меня возникло ощущение: что-то тут не соответствует истине. Не говоря уже о том, что первый акт очень трудно поставить. И, как показывает практика, в большинстве случаев первый акт не удается.

Но так как я поставил уже почти все пьесы Чехова, наверное, в конечном счете, мне придется поставить и «Чайку». Я дал себе слово каждые пять лет ставить чеховскую пьесу, потому что мне необходима «личная гигиена». И я примерно пять лет занимался последней пьесой. Что касается, скажем, «Трех сестер», то я возвращался к этой пьесе семь раз. И каждый раз это была не новая постановка, но развитие уже существующей. Последняя редакция «Трех сестер» игралась на сцене Художественного театра. Потом декорации мы выбросили, потому что больше она не игралась. Затем я начал заниматься «Вишневым садом». «Вишневый сад» я возобновлял четыре раза. Затем я ставил «Дядю Ваню», но это была настоящая катастрофа, потому что спектакль я делал с итальянцами, а итальянцы, в конечном счете, просто забросили этот спектакль.

По-настоящему заниматься пьесой надо в течение не одного года. Потому что где-нибудь после третьей редакции спектакль наконец получается. Актеры должны полностью проникнуться этим материалом и быть в нем уверенными, только тогда возникает настоящий чеховский спектакль. С началом работы, уже после первой редакции актеры должны собрать какие-то свои человеческие впечатления, ощущения, опыт и привнести их в новую редакцию пьесы. Поэтому очень сложно работать над Чеховым с молодыми актерами. Они, к сожалению, не могут быть хорошими соавторами. Они просто еще не знают достаточно хорошо жизнь. Нет, я не говорю о каких-то, так сказать, наиболее напряженных, ярких событиях жизни, а именно о повседневных и скучных. Для встречи с чеховскими ролями актеру необходим собственный жизненный опыт. Но, несмотря на это, Ирину в пятьдесят лет играть тоже не рекомендуется.

– Будете ли вы ставить «Платонова», и ваше отношение к этой пьесе?

Я нахожу «Платонова» интересным произведением. Но думаю, что поставлю его только в том случае, если смогу сделать пьесу в полном объеме, то есть на все восемь часов. А играть восемь часов «Платонова», пожалуй, будет довольно скучно. Драматургически это очень слабая пьеса, но бесконечно интересная в своих деталях. И я порою фантазировал: представьте себе ситуацию где-то на даче. Там должны жить актеры: неделю, две, три. Может приходить публика: посмотрит три сцены, скажем, потом могут идти спать, ехать домой, на следующее утро в одиннадцать часов можно приехать, посмотреть еще пару сцен. Я не шучу, я говорю вполне серьезно, как режиссер я никогда не шучу на такие темы. Но для этого нужен, конечно, специальный актерский ансамбль, специальный театр и соответствующие средства.

– Вы говорили, чтобы поставить Чехова на немецкой сцене, надо обязательно заниматься русским театром. Какова, на ваш взгляд, разница между русской и немецкой традицией постановок Чехова?

Я не говорил, что обязательно нужно заниматься русским театром, если вы хотите на немецкой сцене поставить Чехова. Конечно, можно играть Чехова в Германии, не занимаясь русским театром, и так это, в общем, и делается. Я сказал: если вы хотите приблизиться к автору, хотите как можно точнее следовать Чехову и пытаться его понять, вот тогда вы должны заниматься русским театром. Стремление приблизиться к автору, к сожалению, отсутствует сейчас в немецком театре. Вы и сами это хорошо знаете. Поэтому мое требование, наверное, совсем не современно.

При этом я думаю, что немцы единственные, кто может действительно

почувствовать и правильно поставить Чехова. Тут дело не только в географической близости Германии и России, и дело не в том, что в России проживает много немцев, а в Германии много русских. Но существует невероятный интерес немецких деятелей театра к русской театральной школе, к актерскому мастерству. Если мы возьмем, к примеру, театр Макса Рейнхардта и Художественный театр Станиславского, то между ними были очень тесные взаимоотношения. Константин Сергеевич был почетным членом Немецкого театра, а Макс Рейнхардт был почетным членом Художественного театра. И если вы посмотрите количество спектаклей Чехова, поставленных в мировом театре, то увидите, что Германия всегда стоит на первом месте.

Но различия между тем колоссальные, особенно различия между русскими и немецкими актерами. Немецкие актеры всегда восхищались какими-то качествами русских актеров, которые им не свойственны.

Немецкий актер, так сказать, всегда появляется на сцене несколько неуверенно: у него нет ни связок, нет ни рук, ни ног, он перегружен различными мыслями и как бы закрывается от пристальных взглядов публики. Потом он собирается со всеми своими силами, вздыхает и взрывается. Это называется «выразительность». Поэтому именно немцы изобрели экспрессионизм.

Русский актер въезжает на сцену, как танк, очень долго там обустраивается, пытаясь найти что-то одно и главное, и потом это главное чувство углублять и усиливать час, два, три, а если не придет другой танк, который его столкнет с этой сцены, то он там может остаться до конца своих дней. Это нравится немецким актерам, но сами они не могут это сделать.

Я изучал русских актеров: на видео, буквально до малейших деталей. Вот один забавный нюанс. Каждый русский актер в состоянии десять, пятнадцать, а если нужно, то и двадцать минут, смотреть в одном и том же направлении, не двигаясь и не моргая глазами. Для немецкого актера это исключено, он физически не сможет. Я уж не говорю о невероятной способности русских артистов к водопадам слез, обрушивающихся на сцену. Для европейского зрителя такие актерские проявления – это всегда чудо.

К примеру, слева у стены стоит актер или актриса без текста. Десять минут, двадцать минут. И, несмотря на молчание и неподвижность, он или она, так сказать, присутствует. И я время от времени смотрю на нее или на него и вдруг констатирую, что все эти двадцать минут он или она проливают слезы, не произнося ни слова. Только потом появляется текст, и тогда мы понимаем, почему проливались эти слезы. Попробуй-ка это потребовать от немецкого актера: он тебя же высмеет. Он скажет: а почему я там должен стоять и рыдать?! А русский актер такого не спрашивает никогда. Он говорит: слава Богу, наконец-то я могу порыдать! Вот это такие небольшие различия немецких и русских актеров.

И последнее, немецкий и вообще европейский актер – он релятивист по натуре. Европеец, если говорит про что-то: «черное», не может в ту же секунду не усомниться: а может быть, белое? Он терпим к любому противоречию, любому инакомыслию. Если вы спросите меня: какой идеологии я придерживаюсь, – я отвечу, что у меня ее нет. Я – релятивист.

– Вы ставили в России «Орестею», сейчас – «Гамлета». Вас привлекает работа с русскими актерами?

В «Орестее» Ореста играл Евгений Миронов. Этот актер мне так понравился, что я подумал: а ведь он, наверное, мог бы сыграть очень интересного,

своеобразного Гамлета. Роль Ореста имеет много общего с ролью Гамлета. Оба находятся приблизительно в одной и той же ситуации. «Гамлета» ведь ставят не для того, чтобы поставить пьесу как таковую, а только в том случае, если ты нашел актера, который может сыграть роль Гамлета.

Недавно я нашел объяснение своему стремлению приезжать в Россию. По моим наблюдениям и по моим умозаключениям, Россия остается последним оплотом театрального искусства. Здесь очень широкие слои общественности, даже руководители считают, что театр совершенно необходим для жизни страны. Это стремление внедрить театр в свою жизнь приобрело какой-то определенный религиозный оттенок. Поэтому меня привлекают сюда не только русские актеры, но и русская публика, тот интерес к театру, который здесь существует. Этот интерес публики и есть то единственное, что держит театр, сохраняет его живым.

После падения железного занавеса, после воссоединения в Германии закрываются очень многие театры, даже большие театры, чего пока, к счастью, не происходит в России.

– Сейчас много спорят о месте режиссера в театре. Каковы ваши взгляды на эту проблему?

В самом начале работы вся власть сосредотачивается в руках режиссера. В этот момент власти у него почти столько, сколько было у Сталина. Он может заставить актера умереть. Он сам выбирает пьесу, распределяет роли, выбирает площадку и, так сказать, способ, каким это будет осуществляться. Ну а потом, когда работа начинается, с каждым днем у режиссера власти остается все меньше, меньше и меньше. Так оно и должно быть. Так он и должен работать, с тем, чтобы ко дню премьеры режиссер совершенно исчез, растворился в актерах, которые и будут уже, наконец, творцами. Режиссер присутствует только в творчестве своих актеров.

– Вы говорили много о бессобытийности в чеховских произведениях. Не могли бы вы привести какие-нибудь конкретные примеры?

Когда я ставил «Три сестры», у меня все время огромные проблемы вызывал второй акт. Создавалось ощущение, что во втором акте происходит все то же самое, что и в первом: произносятся те же слова, опять должен состояться какой-то праздник, опять что-то назревает, опять люди собираются в той же самой комнате.

И я подумал, господи Боже: как же мне это сделать? Это же просто невозможно! Ну а потом мы начали. И выяснилось, что повторение тех же самых слов, но при другом освещении, при другой температуре (действие происходит зимой) воспринимается совершенно иначе. Тот праздник, именины Ирины, который состоится в первом акте, прерывается падением занавеса. Во втором акте праздник обрывается еще на стадии подготовки, на стадии ожидания. И обрывается так, что ничего больше на сцене не происходит, абсолютная тишина наступает. Сцена пуста. Появляются двое людей, которые тушат свечи. Отсутствие праздника вызывает еще более скучные мысли о том, что праздник так и не смог состояться. Это те эффекты, которые возникают из минимальных каких-то перемен, и, в конечном счете, вызывают все-таки интерес к себе.

То же самое происходит во втором акте «Вишневого сада». Абсолютно те же самые события, что и в первом акте. Но здесь уже природа подключается: заход солнца, ночь, восход луны и т.д. И те же события, которые уже про-

исходили в первом акте, благодаря поддержке вот этих природных явлений, приближают нас к мыслям о космическом смысле происходящего. То есть отсутствие действия – еще не значит отсутствие развития. И это самое главное достижение и завоевание драматургии двадцатого века. Без Чехова не возник бы и Беккет.

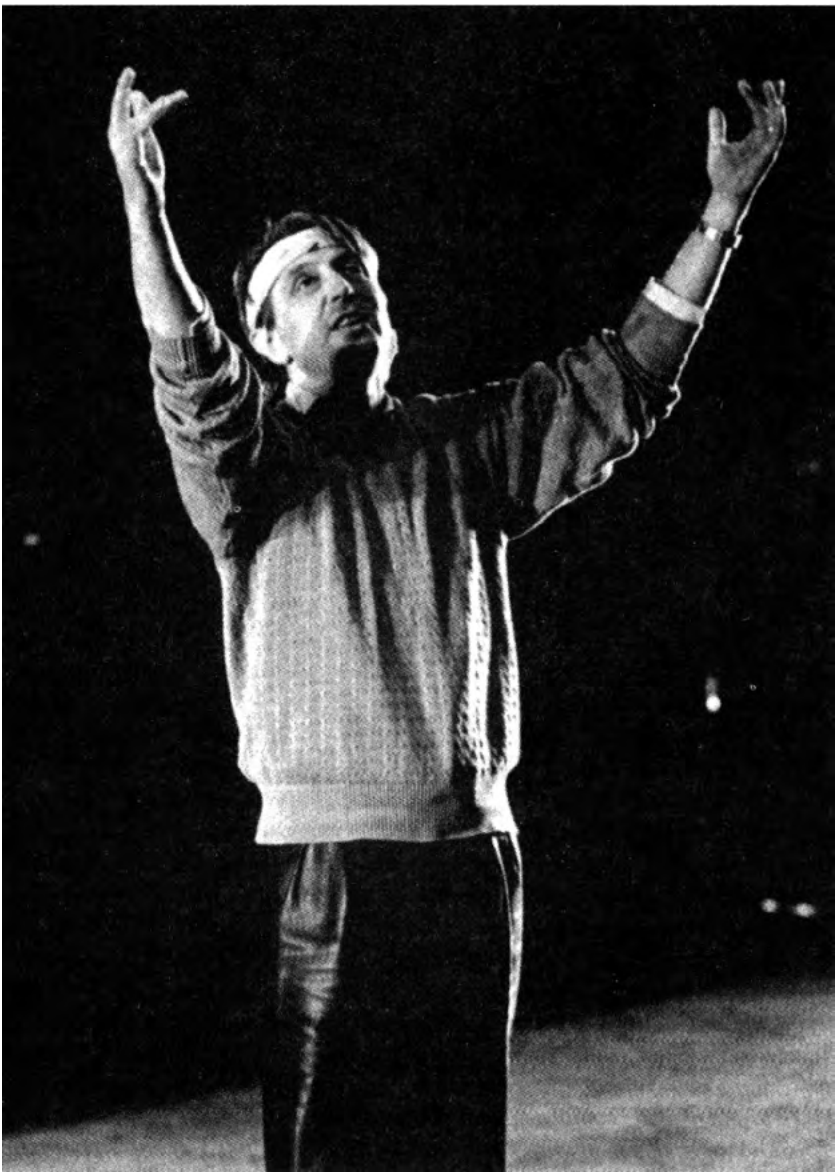
– Как вы относитесь к спектаклю «Три сестры» молодого режиссера Кристофа Марталера, где принципиально отсутствует развитие характеров, ситуаций и т.д.

Я не знаю этого спектакля, я его не видел. Я только слышал о нем, поэтому я не могу судить. Но режиссер он не такой молодой. Он довольно давно уже в этом ремесле работает. Вряд ли какие-то сюрпризы могут вас там ожидать. Можно, так сказать, предугадать, что это за спектакль, потому что он, в принципе, делает всегда почти одно и то же.

– Собираетесь ли вы ставить Чехова в России?

Я никогда не буду ставить Чехова в России. Самый главный элемент чеховских пьес – подтекст, выраженный в звучании, в мелодике, в каких-то замедлениях в произнесении слов, так, чтобы когда говорили «один и один – это два», предполагалось бы, что «один и один – это пять». Ну, как я могу это сделать, если я по-русски не понимаю. Даже если бы я выучил русский язык, то мне вряд ли бы удалось сразу постичь, так сказать, звучание подтекста в словах. Мне надо было бы прожить много лет в России, жениться на русской женщине, чтобы понять, как это здесь все происходит.

Лекция прочитана во МХАТе им. Чехова перед театральной общественностью Москвы 26 марта 1998 года



АНДРЕЙ ЩЕРБАН

Фото Ричарда Фельдмана

Андрей Щербан (р. 1943) – режиссер. Учился в Институте театра и кино в Бухаресте, там же начал режиссерскую практику в театре у Леви Чулея. В конце 60-х гг. после постановки «Юлия Цезаря» У.Шекспира получил грант от американского фонда и в театре «Ламама» поставил елизаветинскую драму «Арден из Фавершема» и «Короля Убю» А.Жарри. П.Брук пригласил его на год в Париж. Вернувшись в Америку, поставил в Нью-Йорке «Медею» (1971), «Электру» (1972) и «Троянок» (1973) Еврипида. Работает во многих странах, ставя пьесы разных театральных эпох и авторов. Среди его постановок пьесы У.Шекспира («Как вам это понравится», «Укрощение строптивой», «Венецианский купец»), А.Чехова («Чайка», «Три сестры», «Дядя Ваня», «Вишневый сад»), Б.Брехта («Добрый человек из Сезуана»), М.Булгакова («Мастер и Маргарита») и др. Им поставлено множество опер в США, Франции, Англии, Нидерландах, Швейцарии. В 1990–1993 гг. был руководителем Национального театра Румынии. Сейчас возглавляет аспирантуру по режиссуре в Колумбийском университете в Нью-Йорке.

АНДРЕЙ ЩЕРБАН

Режиссеру лучше оставаться цыганом

– Рожденный и подготовленный к занятиям театром в социалистической Румынии режиссер Андрей Щербан почти тридцать лет живет и работает в США. Что произошло с твоими первоначальными театральными навыками здесь, за океаном?

Я попал в Штаты совсем молодым. Попал под занавес целого периода, который называется шестидесятыми годами. Я застал эту важную эпоху на излете. Экспериментальный, авангардный театр был в очень тяжелом состоянии, когда я появился в Нью-Йорке. В сущности, эпоха исчезала или истаивала на глазах. Театральные деятели той эпохи многое успели сделать. Они ушли от реализма пятидесятых, они ушли от того, что проповедовала «Actor's Studio», от этого фальшивого, фальсифицированного Станиславского. То была свободная мечта хиппи, и они ее реализовали, как могли, в разных областях, в том числе и театре.

«Я не могу пользоваться проклятым паспортом, мне противно путешествовать с ним и предъявлять его ослам бюрократам». Это было радостное наивное, детское движение, столь же наивной была и связь с политикой, с политическим театром. Это была романтика свободы. Но в театральном смысле это движение было, мне кажется, лишено какой бы то ни было основательности. Там не было никакого мастерства, техники, ремесла, никакого профессионализма, там было даже презрение к профессионализму. Тогда Бродвей стал развивать индустрию мюзиклов, и хотя это, как тут говорят, не моя чашка чая, у меня сложилось громадное внутреннее уважение к тому, что происходит в главном течении этого направления.

– Щербан, кажется, никогда мюзиклом не занимался?

Нет, разок попробовал, но у меня, повторю, громадное уважение к этому

искусству, вернее, к тому, что лежит в его основании. Это что-то уникальное. Погружение актера в стихию музыки, когда тело его отдается во власть ритма, это праздник театра, это то, что вошло в плоть и кровь американского понимания театральности. Это принципиальнее, чем Юджин О'Нил, чем Теннесси Уильямс, которые, конечно, очень важны, но все же базовое понимание театра в Америке – мюзикл. Как в Италии commedia dell'arte. Корни те же самые. Легкость, ничего тяжелого, серьезного. Легкое принятие судьбы, преодоление ее при помощи шуток, свойственных театру. Это способ проживания жизни, способ отношения к жизни.

Лучший американский мюзикл вовсе не нечто безмозглое, как пытаются представить дело иногда в Европе. Это определенная метафизика жизни. И это идет в одном ряду с Чарли Чаплиным, с клоунским актом, то есть высшим из всего того, что может делать искусство. Интересно, как этот жанр стал эксплуатировать мировую театральную культуру, в том числе европейскую. Ведь все открытия Брехта по-настоящему использовал именно бродвейский мюзикл. Все брехтовские приемы, все его ходы. Сейчас, конечно, это трудно увидеть – во многих мюзиклах нет настоящих голосов и настоящей режиссуры, способной создать настоящую композицию, все то, что Брехт им предложил, взяв это у Мейерхольда. Тонкость тут в том, что Брехт в глубине своей не до конца политизированной души сам рассчитывал на Бродвей, на Голливуд. Его из Америки выслали, тогда была эпоха маккартизма, его допрашивали, он увиливал и т.д. Но если б ему улыбнулась удача, он, вероятно, стал бы идеальным автором для Бродвея. Он научил американский коммерческий театр всем его основным приемам, коммерческий театр великолепно адаптировал все технические открытия Брехта, всю его эстетическую оснастку, как это парадоксально ни звучит.

– Значит ли, что бродвейский мюзикл идет от Брехта и Мейерхольда?

Я хочу сказать, что он идет из глубин американской культуры, но технически, формально он очень многое взял из европейских источников.

– Не предположить ли в таком случае, что мыльная опера вся вышла из Станиславского, из того Станиславского, которого Америка адаптировала для своих целей?

Абсолютно, абсолютно точно. Бродвей коммерциализировал Брехта, изъяв из него политическую тенденцию. Мыльная опера канонизировала «правдоподобный театр». Вот так развивается культура, так идет обмен между «верхом» и «низом». Весь век прошел под знаком этой игры! Весь век прошит насквозь тем, что можно было бы назвать органическим, натуральным, естественным театром – это от Станиславского. И искусственным, условным, формальным театром, идущим от Мейерхольда. Все остальное, включая Вахтангова или Гротовского, можно вывести из этих двух линий или их комбинаций, соединений. И Брехт тоже из этого синтеза. Он воровал отовсюду, откуда хотел. Взял многие вещи у Мейерхольда, что-то у Станиславского, что-то из пекинской оперы. Но тут надо понимать, что Брехт не исчерпывается тем, что он написал. Он писал пьесы для режиссера Брехта. И больше всего интересно именно то, как Брехт-режиссер интерпретировал Брехта-драматурга. Это разные вещи.

Как политический мыслитель, как носитель марксистской догмы Брехт абсолютно мертв (хотя и тут не так все просто: он ведь в конце концов обманул всех, сыграв во все политические игры). Но как писатель для театра,

как носитель чисто театральных идей он оказывается в ряду вечных авторов. Потом после Брехта идет Брук. Он тоже питается разными традициями и комбинациями. Что-то от Станиславского, что-то от Мейерхольда, Брехта. Иные важные линии идут от Арто. И его собственный поиск того, что такое настоящее в театре, что значит быть настоящим и в чем разница между человеком улицы, которому не стоит никакого труда быть настоящим, и актером, который должен это воплотить на сцене. Вот мы с тобой сейчас разговариваем и это не имеет театрального содержания. Попробуй перенеси это на сцену – в чем разница? Только в том, что нужна совершенно иная степень концентрации внимания? Станиславский скажет – да, а Боб Уилсон просто будет лепить нас, как статуи, как произведения скульптурного искусства, а то, о чем мы говорим, не будет иметь никакого значения. Важен будет свет, важно наше размещение в пространстве и как мы там в этом пространстве освещены и сгруппированы. Оттуда идет сценический смысл.

Станиславский практиковал поначалу идею четвертой стены, которая в принципе отрицает публику. Но он сам же эту идею отбросил. В последние десять лет своей жизни он занимался методом физических действий, это меньше всего известно и понято на Западе, он искал новые пути и задавал новые духовные вопросы о смысле и содержании понятия «театр». Это же делал и делает Питер Брук. Вероятно, это самое главное – искать оправдание театра постоянно. Я раньше думал, что это все пустые разговоры – умрет ли театр? Умрет от соперничества с кино, потом телевидением, видео, компьютером. Теперь я не так оптимистичен. Во всяком случае, угроза превращения театра в своего рода музей, который надо сохранять, потому что это музей, куда будут ходить, так сказать, из культурных соображений, – эта угроза есть. Содержание мелко, а если и есть что сказать, то не можем найти для этого единственной формы. Мы сегодня ищем не форму единственную, не единственный путь выражения духовного содержания, а то, что я бы назвал поиском имиджа, имиджем формы. Мы подменяем единственную форму ее подобием. Эта угроза существует для всех для нас.

– Ты полагаешь Станиславского и Мейерхольда ответственными за две важнейшие линии театральной культуры нашего века. Но ведь режиссер Щербан прославился постановками греков, Гоцци, Мольера, Шекспира, не имеющими отношения к указанным режиссерским теориям?

Все имеет отношение ко всему, я думаю. Во всяком случае, в таком древнем искусстве, каким является театр. Для меня спор Станиславского и Мейерхольда – это спор, уходящий в глубь веков. В сущности, они лишь продолжили спор Гольдони и Гоцци. Мейерхольд же не случайно назвал свой журнал «Любовь к трем апельсинам», взяв Гоцци в качестве вдохновляющего образца. Ведь Гоцци ничего другого не утверждал, кроме простого факта: театральная правда существует только внутри театра, что функция театра заключается не в копировании или подражании жизни. Он полагал, что натурализм есть извращение искусства. Ну, скажем, опера, которой я столько лет занимаюсь, подтверждает этот тезис со всей очевидностью.

– У нас в России Мейерхольд и Станиславский занимались оперой, потом оперная и драматическая режиссура на десятилетия отошли друг от друга, сейчас снова возвращается все на круги своя, в опере работают и Додин, и Васильев, и Гинкас. Что тебе дает эта работа кроме заработка?

Хоть раз поработав в опере, режиссер уже не сможет быть таким нечув-

ствительным к ритму и музыкальности любой сцены, любой сценической ситуации, любого диалога. Современная правдивая актерская техника, которая так хороша для кинематографа, убивает театр. Мягкий, чуть слышный монотонный голос предполагает вот эту мелкую психологическую характеристику момента. Опера, напротив, может рассказывать абсолютно реалистическую историю, как в «Богеме», но актеры при этом должны петь и только через это они могут себя выразить. Опера может научить драматический театр высочайшему внутреннему напряжению, той энергии, которой необходимо зарядиться певцу, чтобы взять и победить большое пространство. Когда певец исполняет свою партию, его голос переходит в иное измерение. Мы должны научиться петь и танцевать наши роли. Искусственная опера гораздо больше говорит о природе театра, чем правдивая современная драма.

– Вот в одном интервью ты сказал, что раз попробовал поставить современную пьесу и зарекся. А что произошло?

Нет, я бы очень хотел ставить современных авторов, но они что-то не предлагают мне своих пьес, может, боятся, что мое воображение разрушит их пьесы. Столкновение с одним современным автором, особенно, на выпуске спектакля, показало мне, как трудно работать в соавторстве. Он был в таком ужасе от того, что я делаю, он сидел, скорбно закрыв лицо руками, всем своим видом показывая актерам и всему театру, кто же истинный автор надвигающейся катастрофы.

– А с Мольером или Шекспиром легче?

Ну, в определенном смысле безусловно. Тут твое соавторство заведомо предполагается всей ситуацией. От тебя ждут нового твоего прочтения. И перед тобой вся мировая традиция и современная ситуация, которую ты так или иначе вчитываешь в старый текст или хотя бы учитываешь.

– Можно привести пример такого «вчитывания»?

Да возьми любую из поставленных мной пьес. Ну, скажем, «Скупой» Мольера. Каждый знает, что это комедия, но не все чувствуют тут трагические обертоны. Не чувствуют, что пьеса написана за несколько лет до смерти, что Гарпагон страдает заболеванием легких, которое и самого Мольера унесет в могилу. Что отношения сына с отцом – тяжелейший личный опыт самого автора пьесы. И потом, паранойя скупца не может быть оценена только с точки зрения моралиста. Театр занимается другим делом. Мы сегодня не думаем о том, что вот сколотим капиталец – и жизнь можно считать удавшейся? Мы в этой ловушке не сидим? Атмосфера этой комедии напоминает мне таких авторов, как Кафка или Беккет, у которых комическое сопрягается с трагической судорогой.

Или возьми «Венецианского купца». За те четыре столетия, что прошли с момента создания пьесы, ее смысл чудовищно деформировался. Ричард Бёрбедж, который был, кажется, первым Шейлоком, играл его комическим персонажем. И это соответствует тексту. Шейлок был персонажем commedia dell’arte, с красной бородой, красными волосами, огромным носом, он был аллегорическим воплощением дьявола. И это читалось как чистой воды сценическая условность, это никого не волновало, поскольку в Англии не было тогда «еврейского вопроса», там и евреев-то почти не было. Они были интегрированы в общество, которое не было расистским в современном смысле слова. Теперь на закате апокалиптического века, мы поражаемся, что «Купец»

когда-либо мог звучать и комедийно. Для большинства тут есть все, что угодно, кроме смешного.

Поначалу я думал трактовать пьесу как легкую комедию, но попробуй сделать это после Аушвица. С другой стороны, не хотелось впадать в благородную ангажированную простоту, ту самую политически корректную мышеловку, когда необходимо «оправдать» Шейлока. Это делали тысячи раз, превращая пьесу в повод для разговора о социальной и расовой борьбе, в которой ненависть доведена до экстремального состояния. Шейлок два века игрался благородным, даже героическим господином. Таков он и у блестящего Лоренса Оливье. А вот мы репетируем сейчас Шейлока в Американском репертуарном театре и почему-то все время смеемся. Над чем? Над тем, что Шейлок этот оказывается опасно интеллигентным человеком, эдаким еврейским водевильным персонажем, который устраивает кабаре из своей жизни. Он развлекает христиан из чувства самосохранения, он хочет доказать им, что ассимилировался. Так происходит с каждой великой пьесой – вот почему так бесконечно интересно над ней работать.

– Вернемся к Америке. Что же все-таки произошло с режиссером Щербаном? Как художник, воспитанный в традициях европейского театра, в данном случае румынского театра, переносит иную культурную атмосферу, иное атмосферное давление?

Видишь ли, мы все здесь напоминаем канатоходцев, в данном случае это сравнение более чем уместно. Я оказался в Америке в конце шестидесятых, приехал из страны, в которой искусство было строго регламентировано. Я попал в атмосферу того, что тогда именовалось авангардом. Попал в атмосферу полной свободы, понимаешь? Из ситуации тотального регулирования в ситуацию полной, тотальной свободы. В ситуацию, где все было разрешено, но где у актеров не было школы. Тут не было школы настоящей, может, ее и сейчас еще нет.

Я все попробовал, работал на всех направлениях, в разных стилях. Я ставил греков, заставив актеров разучить древнегреческий, чтобы проникнуть в душу того языка и звука, который соприроден этим пьесам. Я занимался commedia dell'arte, великим Гоцци, я ставил мюзикл, современную пьесу. Ставил Брехта, много работал в опере, ставил в Америке и Европе, наконец, был настолько удачлив, что получил тогда же, в начале моей американской жизни, приглашение от Брука поработать с ним год в Париже. И был с ним в Иране, и занимался поисками нового языка театра или даже параллельного театра, которым Брук тогда интересовался. Он стал для меня духовными отцом. И потом я ушел от отца, восстал. Это необходимо делать, чтобы найти свой голос, как бы ни был велик твой учитель. Я ставил Чехова в Америке и в Японии. Я полагал, что Чехова надо ставить более легко, чем это делалось в русской традиции, надо не забывать, что он все же считал свою последнюю пьесу комедией, почти фарсом.

– Я видел твой румынский вариант «Вишневого сада», который был показан в Москве в начале девяностых...

Ну, это был другой спектакль, резко отличный от того, что я делал в Штатах в семидесятые годы. Румыния в начале девяностых только что освободилась от коммунизма, и фарсовые элементы спектакля перекликались с тем, что тогда носилось в воздухе страны.

– Там у тебя Петя Трофимов говорил с акцентом Чаушеску?

Да не в этом дело, просто там были отзвуки ситуации румынской. Американский спектакль был гораздо более деликатным. Да и актеры там были совсем иные.

– Там играла и юная Мерил Стрип?

Да, играла Дуняшу. Но там играла Айрин Уорт Раневскую.

– Есть много описаний того, как была решена последняя сцена американской версии «Вишневого сада». Из чего ты исходил в своем решении?

Исходил из текста пьесы. Раневская знает, что смерть приближается. Это решающее предлагаемое обстоятельство. В конце спектакля все должно быть в запустении, опустошено, разоренная пустая сцена. Женщина готова вернуться в Париж, к старому любовнику. Когда она входит в комнату в последний раз, там есть один короткий момент воспоминания – это в тексте есть, – Раневская ощущает себя девочкой, ищущей свою мать: я чувствую шаги мамы, она где-то здесь. Когда она это произносит, это толкает ее на то, чтобы как бы вдохнуть, выследить запах матери так, как это делают животные. Она развивает невероятную энергию, будто срывается с поводка и начинает этот бешеный гон кругами по сцене. Она готова начать все сначала, в ней проснулась детскость. Это сцена о конфликте жизни и смерти, о необходимости жить и выжить. Айрин Уорт мгновенно пошла на импровизацию и потом играла эту сцену прекрасно.

Впрочем, это не помешало некоторым критикам написать о спектакле в Линкольн-центре, что он оскорбительно грубый, вульгарный, что я предал Чехова и его простоту.

– Ты, кажется, даже письмо тогда написал в «Нью-Йорк таймс», пытаясь объясниться с критиками.

Было дело, но больше я с пишущей братией никогда не объяснялся.

– Так низко ставишь нашу братию?

Да нет, просто у нас разные профессии. Часто театральный рецензент – неудавшийся актер или драматург. Он, в сущности, ненавидит театр, который его не принял, и пытается причинить боль людям театра. Надо к этому относиться терпимо, учитывать это, но не быть травмированным.

– Брук ставил «Вишневый сад» позднее. Подтвердил ли он твое представление о пьесе?

Скорее, опроверг и научил меня понимать Чехова и его «простоту» с другой, более существенной стороны. Вообще Брук ведь единственный в современном театре, кто способен видеть не фрагмент театральной проблемы, но всю ее целиком. Он один способен придать общий смысл, открыть гармонию в насквозь фрагментарном мире. Он обладает невиданной способностью идти в глубину, освобождаясь от всего того, что не нужно. В его спектакле, который я увидел в Париже в восемьдесят втором году, не было ни специальной декорации, ни искусных перемен света, просто пустая сцена и коврики на подмостках – без мебели, без столов и стульев, за которые артисты могли бы как-то ухватиться в пустоте. Только люди Чехова. И он умудрился воплотить в них не только историю характеров, но и то, что я бы назвал эмоциональной географией России. Он показал, что Россия значит без подпорки тривиальной сценической географией (у меня в спектакле, кстати сказать, была попытка

представить Россию, как страну белых цветущих вишневых деревьев, силуэтом отраженных на белом русском небе и поддержанных белыми одеждами русских женщин, белым колоритом детской, в которой валяются игрушки, которым никогда не быть востребованными).

Брук от всей этой географической красоты отказался, пошел в глубь чеховской истории, увидел Чехова прежде всего как доктора, лишенного какого бы то ни было сентиментализма. Он увидел автора пьесы как наблюдателя с холодными мозгами и чувствительным сердцем. Он как-то соединил эти два конфликтных начала вместе. Так соединил, что после его спектакля мой «Вишневый сад» уже не казался таким уж сплошь революционным.

– А что произошло с «Чайкой», которую ты ставил в Японии?

Я там решил как раз пойти не от Мейерхольда, подход которого меня вдохновлял в «Вишневом саде», знаешь это письмо Мейерхольда к Чехову, где он критикует Станиславского...

– Знаю.

Ну так вот, с японцами я решил поставить «Чайку», используя суперНатуралистическую технику, почти как в кино. Соорудили огромный пруд (ни с водой, ни с финансами у японцев тогда проблем не было), чудодейственное озеро было фута три глубиной, вся сцена была заставлена березами, которые были к тому еще и растиражированы зеркалом, заменившим задник. Все было предельно натуралистично: Яков и рабочие, перед тем как начать спектакль, по-настоящему купались, выходили на берег, стряхивали с себя воду. За сценой были машины, которые делали волны в последнем акте. Короче, я хотел довести до кошмара эту проклятую натуралистическую эстетику. Волшебства в спектакле не было, но волны настоящие были. А потом я поставил «Чайку» в Америке, но совершенно в ином стиле.

– По-американски?

Нет, по-японски, в стиле театра «но», то есть в абсолютно условной, формальной манере.

– Я читал где-то, что ты умудрялся в Токио делать замечания актрисе, игравшей Раневскую, по поводу ее неправильного интонирования. Ты что, выучил японский?

Да нет, просто у любого режиссера есть непосредственное чувство артиста и того, что он делает в эту секунду. Актерское ремесло имеет дело не со словами, хотя они и важны. Это что-то иное, совсем иное, то, что воспринимается не на вербальном уровне. Театр строится на этих невербальных вещах. Смотри, еще только публика заходит в зал, а ты с первой секунды понимаешь, кто пришел. Одни переполнены еще энергией улицы, шумят, бормочут, болтают, другие погружаются в программку. Актеры должны почувствовать, кто сегодня пришел и как надо сегодня играть. Они это и чувствуют с первых секунд спектакля. Но это же происходит и с режиссером – я ловлю не смысл слова, сказанного по-японски, но что-то иное, что выражает ситуацию. И актриса отвечает мне пониманием, хотя мы говорим на разных языках.

– Постановочная идея возникает вместе с решением пространства?

Сложный вопрос. Для меня лучшая сценография – не концептуальная сценография, которая рождается до начала работы с актерами. Я бы предпочел такой дизайн, который состоял бы из нескольких творческих компонентов,

чтобы я мог с ними экспериментировать во время репетиции. Идеально было бы закреплять сценографическую идею только после того, как прошел пьесу вместе с актерами. До этого нельзя понять на самом деле, про что ты ставишь спектакль. В «Венецианском купце» мы экспериментировали с элементами воображаемой Венеции, ее мостами, скамейками, цветными ширмами и т.д. Мы играли в это так, как дети играют с кубиками «лего». Любой спектакль складывается так, как в этой игре. Заранее сделанная декорация часто укорачивает фантазию актеров, вместе с которыми только и возможно придумать что-то свежее.

– Ты проповедуешь театральность, ставишь Гоцци. Вместе с тем Мольер у тебя отдает трагическими обертонами. Как ты понимаешь место театра в сегодняшнем мире?

Я могу повторить то, что я не раз уже говорил. И пример с моим любимым Гоцци будет, может быть, наиболее подходящим. Как его пьесу воспринимают дети? Они видят здесь волшебную сказку, а взрослые – еще и иносказание. Современный авангард очень завязан на социологии. Он смешивает случайное с существенным. Театр, который меня интересует, это поиск чудесного. В любой пьесе Гоцци есть принцессы, принцы и героическая любовь. Но тут же есть и персонажи commedia dell'arte, которые все это высмеивают, передразнивают, вызывают на смеховой поединок. Они пересматривают ценности прямого сюжета. Как и все хорошие пьесы, пьеса Гоции имеет свой внутренний посыл, смысл, и это позитивный, ободряющий смысл. Не примитивный, а именно ободряющий.

Настоящий театр примиряет тебя с жизнью, примиряет не тем, что бежит от катастрофических тем и проблем, но именно тем, что видит их и тем не менее не оставляет поисков своего идеала. Большинство современных театров напоминают мне закрытые и запечатанные комнаты, которые заперты от всего, что может поддержать жизнь.

Вспомни Достоевского, ведь там всегда в темноте его тюрем маленькое оконце наверху, и сквозь это оконце можно все же уловить тоненький лучик света. Что-то, на что можно надеяться, во что можно верить. Современный театр заключен, загнан, пойман в комнате, в которой нет этого окошка, и мы сидим в этой грязи, обвиняя друг друга и жалуясь, не имея возможности взглянуть наверх. Мне кажется, что искусство существует не только для того, чтобы признать наличие тюремных стен. Это было бы просто. Сложнее признать и наличие того самого окошка наверху. Если искусство имеет какое-то отношение к нашему существованию.

– Как можно оценить твое многолетнее странствие по театрам, странам, жанрам? Когда Андрей Щербан определится и начнет оседлую жизнь?

Никогда, наверное. Я всегда меж двух стульев. Сегодня ставлю Чехова, потом – Шекспира, а потом оперу. Не определился со своим стилем, до последней генеральной мечусь и все меняю. Всю жизнь вырывался из закрытого и кем-то сколоченного для меня художественного «ящика»: метода, стиля, собственного почерка, о котором так заботятся многие мои коллеги.

Так сложилась жизнь, я не знаю, в чем мой почерк. Боб Уилсон или Лев Додин – у них есть почерк. Я же всем влияниям был открыт, все вбирал, на все реагировал и давал отзвук, был счастлив учиться у столь многих и видеть все, что делалось в мировом театре, но собственного почерка еще не выработал.

Каждый раз вырабатываю заново. Это моя слабость, но это и моя надежда. Понимаешь?

– Кажется, понимаю. Именно поэтому ты не завел своего театра? Боишься определенности, чтоб не заколотили в тот самый красивый художественный «ящик»?

Нет, я просто не верю в такой театр. Режиссер должен быть цыганом.

– Потому что ты из Румынии?

Нет, не только поэтому, хотя это тоже важный факт моей биографии. Просто есть история театра двадцатого века, история лучших театров-домов, как вы их называете. Очень короток срок их жизни. Все дома рано или поздно разваливаются.

Вспомни, как Станиславский обращался к своим прославленным актерам: давайте вернемся в школу, начнем с азов? Кто на это пошел? Кто с этим посчитался? А искусство очень скоро умирает в таких театрах, подменяется массой других соображений, совместным бытом, совместной мифологией, коллективной защитой от нового и т.д.

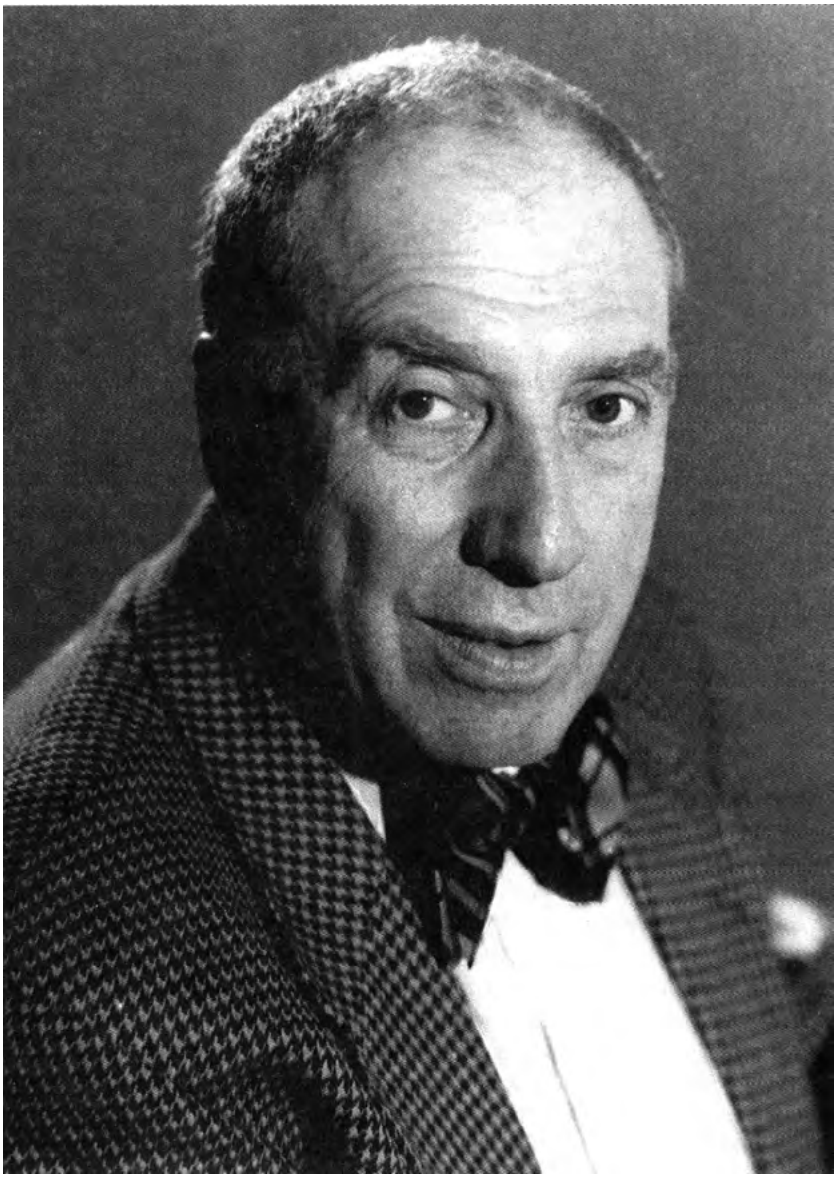
Что случилось с театром Гротовского. Или даже Брука? Почему Гротовский, поработав в Америке, попал в Понтедеро и основал там школу, что-то вроде паратеатра?

Нет, я уж останусь цыганом.

Пусть для нас в двадцатом веке светят имена некоторых великих режиссеров, таких, как Станиславский или Мейерхольд, мы будем изучать их почерк, их идеи и делать свое дело. Станиславский и Мейерхольд – эмблемы двадцатого века, а меня покоряет средневековая этика ремесленника, мастера, который не заинтересован в вырабатывании своего почерка. Вернее, он об этом не заботится. Кто автор средневековых мираклей, кто сделал Шартрский собор, кто сотворил Собор Парижской Богоматери, кто это все сотворил? Где имена авторов? Где их роспись, удостоверяющая их почерк? Нет, лучше оставаться цыганом.

Беседовал Анатолий Смелянский 2 мая 1998 года в Чикаго

В нашем тексте приведены небольшие фрагменты из книги «Волшебный мир позади занавеса» Еда Ментьі, а также интервью Андрея Щербана, данные в разное время Артуру Хомбергу и Гидеону Лестеру, которым приношу сердечную благодарность за возможность использования их материалов.



СЕРГЕЙ ЮРСКИЙ

Фото И.Александрова

Сергей Юрский (р. 1935) – актер, режиссер. В 1959 г. окончил Ленинградский театральный институт. В 1957–1977 гг. – актер БДТ (роли: Чацкий – «Горе от ума» А.Грибоедова, Тузенбах – «Три сестры» А.Чехова, Виктор Франк – «Цена» А.Миллера и др.; постановки: «Мольер» М.Булгакова, «Фантазии Фарятьева» А.Соколовой и др.). С 1978 г. – актер и режиссер Театра им. Моссовета (роли: Грознов – «Правда – хорошо, а счастье лучше» А.Островского, Фома – «Фома Опискин» по Ф.Достоевскому и др; постановки: «Правда – хорошо, а счастье лучше» и «Не было ни гроша, да вдруг алтын» А.Островского, «Орнифль» Ж.Ануя и др.). Работает как актер и режиссер в других театрах (роли: Хенрик Фоглер в «После репетиции» И.Бергмана, Жевакин в «Женитьбе» Н.Гоголя – МХАТ им. Чехова; Старик в своей постановке «Стульев» Э.Ионеско – театр «Школа современной пьесы», Азриель в «Дибуке» С.Ан-ского – Франция, Центр Бобиньи и др.; постановки: «Тема с вариациями» С.Алешина – Токио, Театр Хаюдза; «Йун Габриэль Боркман» Г.Ибсена – Токио, театр Дора Хаюдза).

СЕРГЕЙ ЮРСКИЙ

Властители дум

Сейчас московское время 15 часов 52 минуты. На незабываемой встрече, столетие которой мы с вами сегодня отмечаем, в это время, как я предполагаю, было покончено с закусками. При всей прелести русских закусок они лишь увертюра, главное приближалось, но еще не началось. Смею предположить, доверяясь, впрочем, лишь собственной интуиции, что как раз в этот момент принесли первое. То есть суп. Следовательно, если я хочу соответствовать моменту, я должен быть – как суп. Я должен говорить горячо, не очень плотно, разбавляя твердость мысли жидкостью шуточек и отступлений, и немного. Я должен знать свое место и помнить, что главное будет после.

Итак, мы отмечаем столетие разговора. Не будем скрывать, что сам факт такой даты – и повод для высоких раздумий, и повод для иронии. Признаюсь, что я колебался в своем отношении, но в конце концов победило чувство лирическое, сентиментальное.

Два выдающихся человека сформулировали проект идеального театра.

Именно с этого дня они стали великими людьми. Два человека услышали друг друга, поняли друг друга и согласились друг с другом. Это более чем грандиозно. Это уникально. Может быть, за все прошедшие сто лет ничего подобного не повторялось.

В том числе и между двумя великими людьми, которые в два часа по полудни 22 июня 1897 года сели за стол в «Славянском базаре». Сколько бы ни рассказывали то шепотом, то громогласно о последующих конфликтах Константина Сергеевича и Владимира Ивановича, сколько бы ни было отклонений от гениального проекта в реальном создании, но благотворный взрыв прогремел. Была введена новая шкала художественных и этических ценностей в театре. Профессии актера и режиссера получили новые характеристики и совершенно новое место в жизни общества. Все, абсолютно все возникшие за сто лет новые театральные теории и течения во всем мире, охотно или вынужденно, но обязательно соизмеряли себя с системой Станиславского и с

театром, созданным Станиславским и Немировичем-Данченко.

Это восторженная часть моего монолога. Она окончена. Теперь часть аналитическая.

Два великих человека попытались определить законы театрального творчества. Они их сформулировали. Казалось, что законы эти будут действовать всегда, как и законы природы. Но двадцатый век во всех областях жизни стал веком беззакония, стал борьбой за свободу в такой же степени, как и попранием свободы.

Мне кажется, что мы с вами присутствуем при завершении века режиссерского своеволия в театре. Прошу не принять меня за нигилиста, я не собираюсь все зачеркивать. Были и есть прекрасные спектакли, были и есть прекрасные режиссеры. Но общая тенденция – это мое индивидуальное мнение – есть своеволие хозяина, то есть не режиссера, не лидера, не руководителя, а именно хозяина.

В нынешнем театре он, режиссер, – единственный художник, актеры – краски, которые он более, а часто менее, умело выдавливает на холст сценической площадки. Актеры постепенно привыкают к такому положению и начинают даже получать удовольствие от своего иждивенчества.

Наблюдательные Ильф и Петров в тридцатые годы едко пошутили, сочинив афишу современного театра: «Женитьба», пьеса Гоголя, текст Шерше ля Фамова, автор спектакля Николай Сестрин. В наш клиповый век это мы видим на каждом шагу.

Появились режиссеры, которые совершенно не представляют, что такое профессия актера, и даже гордятся этим. Бывают спектакли, где на сцену не ступала нога режиссера. Он сидит в темноте зрительного зала с микрофоном и творит нечто из живых людей, безоговорочно ощущая свое богоподобие. «Я не умею играть, это ваше дело, – говорит он гордо, – я умею творить, и не мешайте мне».

Бедный театр, бедные участники встречи в «Славянском базаре», ведь эти люди тоже ваши последователи и наследники. Актеры порой сознают унизительность своего положения. Тогда появляется желание вырваться в звезды. И вырываются. Это, кстати, совсем не трудно, куда легче, чем сыграть хоть одну роль по-настоящему хорошо. Вырвавшись в звезды или, можно сказать, ворвавшись в круг звезд, актер остается тем же тюбиком краски, на другое он не способен, но имя его играет. Этот тюбик теперь стоит дорого и, главное, имеет право капризничать и причинять всем окружающим массу мелких неудобств. Всем, в том числе и творцу-режиссеру. Это маленькая месть бывших художников.

А кто же на самом деле творец в театре? Во времена «Славянского базара» считалось, что творец, несомненно, один – автор, выразитель, носитель замысла – актер. Режиссер есть фигура, соединяющая творца и творение.

Не без участия МХАТа впоследствии режиссер выдвинулся на единственно первое место. Но эта руководящая роль оказалась слишком привлекательной, на нее и другие претендуют.

Театральные художники, бывшие ранее мирными травоядными, вдруг стали проявлять повадки хищников. Они – я никак не отрицаю ни их таланта, ни их возросшего мастерства – научились делать декорации, которые сами по себе раскрывают и эпоху, и содержание, и смысл спектакля. Тексты, актеры – только добавка к декорации, а иногда помеха этой декорации. Чтобы актеры утешились, им дают отвлекающие игрушки, например, каждому по микрофону в петлицу. Теперь даже в самом большом зале можно играть, не повышая голоса. Правда, звук становится неживым, постоянно одинаковым; правда, исчезает чудо владения залом с помощью обычных голосовых связок, только

тренированных специально и умеющих выражать движения души актера. Но в театре вообще нынче о душе не очень говорят, видно другое: прогресс в театральном деле.

В России всегда было две власти: власть хозяев жизни и власть властителей дум. Эти две власти не совпадали. Властителями дум в разное время были писатели, адвокаты, потом актеры, режиссеры. В шестидесятые годы на короткий срок властителями дум стали даже поэты. Такого не было со времен Древней Греции. Перестройка показала невероятные перевертыши сознания. Властителями дум стали сатирики, потом экономисты, потом те, кто мог подражать голосом Горбачеву. Потом дикторы, потом затейники. Хозяева жизни, то есть власть реальная, мучительно хочет стать властителями дум, поэтому и становятся теперь актерами, экономистами, а то и затейниками.

Властители дум – это те, кто определяет не только направление мысли, но вкус и шкалу ценностей. Та давняя столетняя встреча Станиславского и Немировича дала толчок к тому, чтобы на время люди театра стали властителями дум. В условиях тоталитарного общества театр заменил и церковь, и религию, и философию. Власть именно исполнителей охотно производила в генералы. Творцы быстро начинали раздражать. Интерпретаторы были предпочтительнее, а народ, зрители, довольствовался тем, что было доступно. Цензурованные тексты не возбуждали эмоций, а вот актерская интонация, режиссерская мизансцена с намеком могли стать и становились глотком свободы. Тогда театр в СССР и пережил свои звездные годы. А теперь? А сегодня?

Уважаемые Константин Сергеевич и Владимир Иванович! В Москве в тысяча девятьсот девяносто седьмом году было двести премьер. Почти каждый заметный актер обзавелся собственным театром, или театром собственного имени. Теперь и это можно.

У нас теперь капитализм. У нас теперь, случается, хвастают дороговизной спектакля. Так и пишут: это самый дорогой спектакль сезона, или года, или века, или всех времен и народов, почему-то это привлекает публику.

Ваши имена не забыты. Если бы вы могли взглянуть на сегодняшний зал, вы бы в этом убедились. Вас издают, вас цитируют. Несколько хуже с общедоступностью, о которой вы мечтали. Многим театр стал не по зубам, но как-то все-таки выкручиваемся: народ в зале есть. Я думаю, что это не народ, а элита. Просто она разрослась.

Самое модное слово в театре нынче – спонсор, при этом ссылаются на вас и на Савву Морозова. Наверное, это справедливо. Но все же в ваши времена, это слово не так часто произносилось. И не так много вообще били поклонов, были другие темы для разговоров.

Мы, сегодня собравшиеся, может быть, общими усилиями нашли бы эти темы. Мы постарались и нашли бы массу вопросов к вам и массу слов восторга и восхищения вами. Потому что при всей нашей путанице и разноголосице и мучительных несогласиях, при всей нашей насмешливости и даже цинизме, вы для нас святы. И мы считаем себя от вас: все! Уверяю вас, все, кто есть в этом зале!

Поклон вам и вашим идеалам с этих подмостков, которые вы создали.

Сто лет – большой срок. Сто лет памяти коллег – знак вашего величия!

Выступление на «Славянском базаре» 22 июня 1997 года

Памяти О.Н.Ефремова

Москва
Издательство
«Московский Художественный театр»

Исследовательская часть проекта была поддержана грантом
Президента Российской Федерации

Выражаем глубокую благодарность всем тем,
кто помог изданию этой книги:

СТД РФ, Культурному центру СТД РФ,
Международной конфедерации театральных союзов

а также:
Олегу Табакову,
председателю Фонда поддержки и развития театра

Искренняя признательность тем, без чьей помощи
эта книга не могла бы выйти в свет:
Инне Соловьевой *за деятельную помощь*
на всех этапах создания книги;

Беатрис Пикон-Валлен, *руководителю Лаборатории*
по изучению театрального искусства
при Французской академии наук,
и Жоржу Баню, *профессору Сорбонны,*
за организацию и предоставление материалов
Стефана Браунгшвейга, Питера Селлерса,
Люка Бонди и Аспасии Папатанасиу;

Ирине Арцис, Татьяне Горячевой,
Марине Дмитревской, Сергею Конаеву,
Ирине Кузьминой, Элле Левиной, Вячеславу Нечаеву,
Ольге Романцовой, Татьяне Смоляровой
за организационную поддержку;

особая признательность Анастасии Ниловской

РЕЖИССЕРСКИЙ
Т Е А Т Р

от Б до Я

Разговоры на рубеже веков

Выпуск 2

Москва
2001

Работа выполнена в научно-исследовательском секторе
Школы-студии (институт) им. Вл.И.Немировича-Данченко
при МХАТ им. А.П.Чехова

Авторы проекта и редакторы-составители
Анатолий Смелянский, Ольга Егошина
Художники Анна Бархина, Сергей Бархин
Редактор Зинаида Удальцова
Редактор-организатор Анна Ильницкая

ISBN 5-900020-09-6
© *А.М.Смелянский, О.В.Егошина, 2001 г.*
© *А.С.Бархина, оформление, 2001 г.*

Единое пространство театра

Два года назад в издательстве «Московский Художественный театр» вышла книга «Режиссерский театр. От Б до Ю. Разговоры под занавес века». Под одной обложкой там были собраны интервью около сорока крупнейших режиссеров России, Европы, Японии и Америки, определяющих лицо современного театра. К ним были добавлены интервью с несколькими театральными художниками и актерами, но сама книга была посвящена феномену «режиссерского театра». Алфавитное ограничение «От Б до Ю» объяснялось просто: книга начиналась разговором с Сергеем Бархиным и заканчивалась Сергеем Юрским. В предисловии мы обещали читателю, что перед ним первый выпуск серии книг, что за первой книгой последуют другие, в которых мы продолжим разговор о феномене режиссерского театра с представителями других театральных профессий, прежде всего актерами. Давая такое обязательство, мы испытывали, не скроем, некоторое опасение: а выполним ли обещанное? Россия, как известно, страна первого тома. Одну книжку выпустишь, а там, глядишь, что-нибудь обязательно случится: то путч, то война, то дефолт. И до второго выпуска дело не дойдет.

С некоторой гордостью сообщаем, что второй выпуск «Режиссерский театр. От Б до Я. Разговоры на рубеже веков», который вы держите в руках, состоялся. На этот раз представлена панорама замечательных актеров нашей страны, мастеров Европы и Америки – от «Б до Я» Кроме актеров в книге участвуют несколько мастеров режиссуры (Люк Бонди, Стефан Брауншвейг, Андрей Гончаров, Робер Лепаж, Эльмо Нюганен, Питер Селлерс, Генриетта Яновская), а также композиторов (Владимир Дашкевич, Юлий Ким, Владимир Мартынов), голоса которых в первом выпуске не звучали. Принципы отбора героев те же, что и в первом выпуске. Нам хотелось дать слово художникам разных стран и поколений, разных школ, верований, театров, стилей и воззрений на театр. Для нас была важна установка на создание предельно широкого культурного контекста, отражающего реальную сложность и противоречивость сегодняшней театральной ситуации. Кирилл Лавров и Донатас Банионис, Ольга Яковлева и Ванесса Редгрейв, Инна Чурикова и Марсель Марсо, Олег Меньшиков и Дарио Фо, Михаил Ульянов и Александр Ширвиндт, Евгений Миронов и Алиса Фрейндлих, Сергей Бехтерев и Аспасия Папатанасиу, Алла Демидова и Армен Джигарханян, Петр Семак и Сергей Дрейден, Вячеслав Полунин и Виктор Гвоздицкий, Юлия Рутберг и Александр Феклистов, Юозас Будрайтис и Наталья Тенякова. Актеры, которые всю жизнь проработали в одном театре, соседствуют с теми, кто скитается по городам и весям в поисках своего дома. Актеры-мимы соседствуют с актерами – авторами драматургических текстов. Мы хотели представить актеров, которые счастливы раз и навсегда найденным режиссером, и тех, кто принципиально работает с разными режиссерами в разных режиссерских системах. Мы дали слово и Екатерине Васильевой, замечательной актрисе, усомнившейся в необходимости и святости самого театрального дела.

Было важно уловить и зафиксировать моменты чисто профессиональные: путь актера к роли, его взаимодействие с созданным образом, влияние личности актера на создаваемый им образ и обратное влияние – сыгранной

роли на личность актера; взаимоотношения с режиссером, партнерами, публикой; способы настройки перед спектаклем и т.д.

Система перекрестных вопросов была направлена на то, чтобы спровоцировать художника на воспоминание, на некоторое усилие памяти и воображения, на прояснение вещей, которые трудно поддаются вербализации. Нам хотелось передать живой голос своих собеседников, их интонацию и дыхание.

Десятки крупнейших художников, не сговариваясь, воссоздают ситуацию конца века с актерской точки зрения, с точки зрения режиссера или композитора, с точки зрения, наконец, той «страны проживания», в которую определила их судьба. В книге «прописаны» множество лиц, за каждым из которых свой художественный мир. Эти миры выстроены строго по алфавиту, что дает неожиданный эффект «монтажа аттракционов», когда предмет сечет предмет, а авторы разных стран непроизвольно аукаются друг с другом. Собранные вместе, эти голоса создают, как нам кажется, реальную полифонию современного театра. Видно, как этот театр жил, как он существует сейчас, на рубеже веков, и даже то, каким он будет в начавшемся новом веке. В этом смысле два сборника составляют также некоторую цельность, рифмуются между собой. Обращаем ваше внимание, что алфавит не исчерпан, и в наших планах стоит продолжение серии.

Теперь, когда появилась возможность сопоставить эти две книги, хорошо видно единое пространство театра, возникшее именно в последнее десятилетие, когда рухнула берлинская стена и иные стены, отгораживающие людей театра друг от друга. Мировые фестивали, в том числе Московский чеховский фестиваль, колоссально расширили рамки того, что можно назвать картиной современного театрального процесса. Наша книга выходит в то время, когда театральные «Олимпийские игры», начавшиеся в Греции и Японии, дошли до Москвы. И наши сборники непроизвольно отразили новый мировой театральный порядок. Вроде бы каждый художник ведет свою тему и свою мелодию, но возникает общий хор, и люди, пусть и заочно, слышат, спорят и понимают друг друга.

Одним из участников первого выпуска был Олег Николаевич Ефремов. Он был нашим первым и самым пристрастным читателем. Его памяти посвящена эта книга.

Анатолий Смелянский, Ольга Егошина

ДОНАТАС БАНИОНИС

Донатас Банионис (р. 1924) – литовский актер. В 1941 г. дебютировал в роли Слуги в спектакле «Вольпоне» Б.Джонсона в Паневежском драматическом театре, в студии при котором тогда учился (руководитель – Ю.Милътинис). Роли: Карло ди Нолли («Генрих IV» Л.Пиранделло, 1943), почтмейстер («Ревизор» Н.Гоголя, 1946), Колен («Жорж Данден» Мольера, 1947), Павка Корчагин («Как закалялась сталь» по Н.Островскому, 1952), Дорн («Чайка» А.Чехова, 1954), Тесман («Гедда Габлер» Г.Ибсена, 1957), Вилли Ломен («Смерть коммивояжера» А.Миллера, 1958), Банко («Макбет» У.Шекспира, 1961), Министр («Золотой конь» Я.Райниса, 1963), Давыдов («Поднятая целина» по М.Шолохову, 1964), Бекман («Там, за дверью» В.Борхерта, 1966), Мебиус и Шлюмпф («Физики» и «Франк V» Ф.Дюрренматта, 1967 и 1971), городничий («Ревизор» Н.Гоголя, 1977), Брызгалов («Кафедра» В.Врублевской, 1980), Варравин («Смерть Тарелкина» А.В.Сухово-Кобылина), Лебедев («Иванов» А.Чехова), Старик («Миндаугас» Ю.Марцинкявичюса, 1994), Эндрю («Любовные письма» А.Гарнея, 1997), Гранд-Скубик («Самоубийца» Н.Эрдмана, 1998) и др. С 1981 г. – главный режиссер, а затем художественный руководитель театра.

ДОНАТАС БАНИОНИС

Уходят последние могикане

– Сейчас часто говорят, что век режиссерского своеволия в театре завершается, что режиссер-диктатор стал мешать развитию театра, что будущий век станет веком возвращения театра Актера. Вы разделяете эти взгляды?

Я думаю по-другому. Самые лучшие роли и в кино, и в театре, какие у меня были, сделаны режиссерами... Я говорю сейчас честно и без всяких преувеличений. Если бы не было Жалакявичюса, то я бы не сыграл в «Никто не хотел умирать». Я не всегда понимал, какие задачи ставил себе в «Солярисе» Андрей Тарковский. Но всегда старался выполнить то, что он от меня требовал. И не разочаровался фильмом.

Всего в театре я сыграл чуть больше ста ролей, из них, дай Бог, десяток хороших. А в кино – около пятидесяти, и из них хороших пять-шесть. И все эти мои получившиеся роли сделаны вместе с режиссерами. Потому я уверено говорю, что для меня режиссер очень важен.

Правда, одно дело, когда с тобой работает Мильтинис или Козинцев, Жалакявичюс или Тарковский. Когда режиссер талантлив, то это спасение для актера. Другое дело, когда приходит неумейка и говорит: ты сыграй мне, как ты хочешь, а я смонтирую. Так случилось, что я сталкивался и с такими «режиссерами». Что ты смонтируешь?! У тебя же нет своего видения. Ты сам не знаешь, что хочешь. И в результате все будет плохо. Чем такой режиссер – лучше уж совсем без режиссера, и прав Сергей Юрский, когда говорит, что появились режиссеры, совершенно не представляющие себе, что такое профессия актера, и даже гордящиеся этим. Но я так воспитан в театре, что для меня режиссер в работе – главное и определяющее.

Я же воспитан Мильтинисом. Я привык никогда не спорить с режиссером. Для меня это противопоказано. Когда ты в семнадцать лет приходишь в театр к одному режиссеру и всю жизнь работаешь с ним, понимаешь его, веришь и знаешь, что ты выиграешь, если не будешь идти против его воли, то ты привыкаешь к определенному стилю взаимоотношений актера и режиссера, и этот стиль тебе кажется правильным.

– Вы всю жизнь, почти шестьдесят лет, проработали в одном театре, имея мировое признание, вы остались актером небольшого провинциального города. Вам никогда не хотелось перемен?

Не так давно мы с женой отпраздновали золотую свадьбу. Видимо, постоянство – вообще присуще моему характеру. В Паневежский театр я пришел семнадцатилетним самонадеянным мальчишкой. Я заканчивал курс в керамической школе, когда мой друг рассказал, что такой замечательный режиссер Юозас Мильтинис, недавно приехавший из Парижа, набирает труппу, и мне надо с ним познакомиться. В Париже он учился у Шарля Дюллена, его друзьями были Барро, Рено, Пикассо, Вилар. Как все западные интеллектуалы, он был левым. Он хотел создать в Литве современный европейский театр. Как многие интеллектуалы, он слишком поздно понял, заложником каких политических игр стал. Театр в Паневежисе открылся в марте сорок первого, я вступил в труппу первого июня. А двадцать второго началась война. Пришли немцы. Кстати, немецкий комендант оказался образованным и любящим театр человеком. Через свои каналы он доставал для Мильтиниса из Франции вино и кофе, без которых тот просто не мог жить, поглощал литрами. Потом пришла Красная Армия. Все закрутилось. И это тоже была судьба, что Мильтинис застрял в Паневежисе. Встреча с ним определила мою жизнь.

Ему было тридцать лет, когда он набрал труппу из шестнадцати-семнадцатилетних мальчишек без всякого театрального образования и начал их учить с азов. Он, пока был жив, не принял в театр ни одного профессионального актера, ни одного выпускника из консерватории или из театральной школы. Только учеников, прошедших его студию.

– Вы тоже закончили студию Юозаса Мильтиниса?

Нет, студию я так и не закончил. У него не оканчивал студию никто. Мы все время посещали занятия («студийные часы») до обеда, а после обеда репетировали новые постановки. Его репетиции – та же школа, где мы осваивали свою профессию, создавали первые роли. Первые два-три года у нас были застольные репетиции, по Станиславскому. Но он потом подумал: а что мы тут время теряем? Это не творческое, это вы дома делайте, а я сразу увижу на сцене, что так или не так. Не будем время терять. Вначале немножко по тексту читали, потом он давал время выучить текст. А потом репетировали на сцене. Мы с самого начала стали нормальным репертуарным театром и были обязаны выпускать спектакли. Пять в год, кажется. И среди них – обязательные советские пьесы. Но главное для него была мировая классика и современная западная драматургия.

Расписание театральной жизни строилось так: теоретическая подготовка, а потом репетиции. Так мы учились. Я учился сразу перед публикой, учился по реакции публики и замечаниям режиссера. И каждую неделю, во вторник, должно быть обсуждение твоей жизни, – что ты сделал за эту неделю, хорошо прожил или плохо.

– Вы имеете в виду обсуждение творческой жизни?

У нас не делилось: личная жизнь, творческая жизнь. Если ты, к примеру, полюбил девушку из своей труппы, – уходи из театра. Так было. Два наших актера ушли в сорок третьем, потому что он запретил жениться. Они полюбили друг друга, оба молодые, по двадцать лет. Он увидел, что у них любовь: в моем театре семьи не будет, потому что муж будет защищать жену, жена мужа, и начнутся интриги всякие. Один пусть уходит. Ну как один? Оба ушли. Потом еще раз история повторилась – труппа молодая... Потом он, правда, смягчился. Да и при советской власти он уже никого выгнать не мог. Он был на моей свадьбе и стал крестным отцом моего сына.

Поймите, для Мильтиниса самое главное, – не твое ремесло, не твоя профессия, а ты сам, твоя личность. Он заставлял нас учить иностранные языки. Показывал, как ведут себя в ресторане, как носят смокинг. Как ты сидишь, так не сидят за столом во Франции! Как ты пьешь вино? Так не пьют вино! Он знал меня, и он знал, что со мной делать.

Он много нам рассказывал о современной живописи, музыке, кино. Когда мы первый раз выехали на гастроли в сорок восьмом, водил всю труппу по Питеру и говорил об архитектуре. Мы смотрели все лучшие спектакли тех лет Москвы и Питера: «Три сестры» во МХАТе, «Учитель танцев» с Зельдиным в ЦТКА, товстоноговскую «Оптимистическую трагедию»... Смотрели гастроли Брука.

Хотя Мильтинис не был поклонником русского театра, но лучшим драматургом для него был Чехов. А еще Шекспир, Мольер, Ибсен, Стриндберг. На них мы учились. Когда создавали такие спектакли, как «Гедду Габлер», как «Смерть коммивояжера», «Иванова», «Чайку», – я учился на этих спектаклях. Я не играл, я учился. Я думаю, что актер в идеале должен всегда чувствовать себя немного учеником рядом с режиссером. Если этого нет, прекращается какая-то энергия движения в театре. По жизни это редко получается. Конечно, мне не раз предлагали перейти в другой театр, но я думал: а что я там найду? Сейчас знаю: хорошо, что я не пошел в другой театр. Здесь моя судьба, как видите, сложилась.

– Вы столько лет проработали с Мильтинисом и никогда с ним не спорили? О распределении ролей, о трактовке роли, сцены, о какой-нибудь детали в конце концов?

Спорить с Мильтинисом было нельзя. Он только по глазам увидит, что ты не согласен с его мнением, – уходи. Мы боялись показать, что мы не согласны. Иногда он нарочно на репетиции выясняет: ах, ты заупрямился, не хочешь меня слушать, думаешь, что умнее меня! Хочешь сыграть так, как ты думаешь, – ничего не получится. Уходи со сцены, если тебе не нравится. Один раз, успешно сыграв роль и почувствовав себя незаменимым актером, я в ответ на это требование сказал, что могу положить заявление об уходе на стол. Естественно, я предполагал, что меня будут уговаривать остаться. Но Мильтинис тут же сказал: давай бумагу, я подпишу. Ну, тут я уже понял, что перегнул палку, сказал, что подумаю, и больше к этому разговору не возвращался. И слава Богу. После этого я сыграл все самые лучшие роли...

Относительно назначения на роль и выбора ролей... тут никогда не возникало никаких споров, потому что Мильтинису никто не возражал. Иногда думаешь: господи, что будет? Это совсем не моя роль. Я ее никогда не сыграю! Но я не могу сказать: Мильтинис, не давай мне эту роль. Если он так видит... И

он назначает тебе роль, которую ты бы сам никогда не выбрал. И оказывается прав!!!

Но для того, чтобы так себя вести с актером, его надо знать очень хорошо, так хорошо, как он сам себя не знает. Воспитывать актера с детства. А не так: приехать со стороны, посмотреть в театре пару спектаклей и начать распределять роли. Или еще заочно по фотографиям выбирать: этот будет Гамлет, этот Лир. Такого режиссера уважать и слушать трудно.

– Сохранилось шутливое высказывание Мильтиниса: «Хвалить Банионисa, значит убивать Банионисa, а я его люблю и жалею». Он часто хвалил актеров за сыгранную роль или удачную репетицию? Как относился к похвалам критики, публики?

Он мне часто говорил о похвалах: «Слушай, ты думаешь, что они тебя вправду хвалят? Они дураки, только я знаю, где правда. Они могут сегодня так написать, завтра этак. Ты плохо сыграл, а они напишут, что хорошо». А сам он добивался, чтобы актер понял его замысел. И пока не видел, что актер понимает, – не успокаивался.

– Он показывал на репетициях актерам сцену или персонажа?

Он никогда не показывал, никогда! У него это было принципиально: ты сам должен сделать. Если я буду показывать, ты будешь мне подражать. И он не показывал. Только говорил: «Плохо. А теперь вот хорошо». Или: «Неужели ты не понимаешь? Я тебе объясняю – что ты, дурак, что ли?» А мы в ответ молчим, потому что он все равно был деспот. «Что, ты хочешь меня обмануть!? Все время норовишь протащить свое! А вот теперь уже слушаешь, сто раз послушал бы, не надо было бы с тобой два месяца мучаться». Любопытно, что когда на сцене репетировал твой дублер, ты понимал ну абсолютно все замечания режиссера. А когда сам стоял на сцене – ни за что. Помню, как однажды у меня не получалось, хоть убей. И мой партнер после репетиции позвал меня в парк и говорит: «Давай я тебе покажу, что, мне кажется, от тебя Мильтинис хочет». Показал: мне все в момент ясно стало. «Только, – говорит, – ты никому не проговорись, что я тебе показывал, а то до Мильтиниса дойдет!»

– А если бы Мильтинис узнал?

Выгнал бы немедленно обоих. Он бы это воспринял как недостаток доверия со стороны актеров, – то, с чем он не мирился никогда.

– Как существовал театр, когда Мильтиниса по политическим соображениям убрали из него?

Его уволили в пятьдесят четвертом, тогда министром культуры Литвы стал бывший гэбешник. Мильтиниса уволили за космополитизм, за французские его мысли, за независимое поведение... До пятьдесят четвертого года у нас не было в театре ни одного коммуниста, не было обязательной партячейки. Пять лет Мильтинис был отлучен от театра. «Макбета» он ставил нелегально, его фамилии не было, нельзя было ставить. Он приезжал тайком в театр. Тогда три человека вступили в партию и втроем создали первую парторганизацию. В пятьдесят девятом до Литвы, наконец, дошла оттепель. Министром культуры стал очень такой прогрессивный старый человек, еще довоенных лет, литовец, композитор, музыкант. И Мильтиниса вернули. Вернули с условием, что коммунистическая организация театра не даст Мильтинису проповедовать космополитические идеи. Так и сказали: «Берете на себя ответственность, ребята, чтобы Мильтинису не давать против компартии идти».

В то время, слава Богу, Наташа Крымова приехала, посмотрела спектакли и написала статью в московской газете, и тогда все местные чиновники сказали: «Ах, Москва считает, что Мильтинис – это хорошо, тогда и мы согласны»... Театру открылся «зеленый свет». За ту статью я благодарен до сих пор.

– Мильтинис где-то рассказывал, что во время репетиций вы иногда буквально заболеваете, даже приводил случай, когда, репетируя «Там, за дверью», вы обратились к режиссеру: «Я больше не могу, я умру»... Что для вас самое сложное в создании роли?

Не помню, что я тогда сказал. Ну, умер ли бы я, – не знаю. Но репетиции шли трудно. Любимая формула Мильтиниса: в созданном образе должны быть темперамент, страсть, философия и обобщение. Эти вещи я теоретически знал, но как их практически выразить? Как сделать, чтобы человек в зале забыл все и смотрел на тебя? Вот я плачу по ночам, мучаюсь, не знаю, как это делать. Читаю и перечитываю текст... Пытаюсь понять логику персонажа и мысли автора.

Самое сложное, наверное, что ты должен создать не своего Гамлета, Макбета, Тесмана, а шекспировского Гамлета, ибсеновского Тесмана. Образ все равно будет твоим. Куда деться от своей физики, своей психики! Но стремиться ты должен к постижению авторского замысла. А все эти отговорки: я так вижу! или: это моя трактовка! – это от бедности и неумения. Не можешь сыграть образ автора – и существуешь на сцене как знак самого себя.

У Мильтиниса была хорошая формула: надо искать не новое, но вечное. Казалось бы, какая вечность может быть у самого летучего вида искусства – театра? И тем не менее сколько раз от игры настоящих мастеров возникало ощущение, что это «вырезано на камне», что тут найдена та единственно правильная интонация, единственно правильный жест! Он может быть неожиданным, парадоксальным, шокирующим, но он верный! Ради этих минут мы и работаем.

– Какие актеры стали для вас эталоном профессии?

Это долго перечислять. Это и старшее поколение. И Игорь Ильинский, и Лоренс Оливье. Это Евгений Лебедев, Иннокентий Смоктуновский, Олег Борисов, Мэрил Стрип, Джейн Фонда, Джек Николсон. Можно долго перечислять. Вот Алиса Фрейндлих. Вот я смотрю на нее и думаю: вот это да! Дай мне Бог, чтобы хоть немножко так играть, как она играет. Я понимаю, что она делает, но как она это делает, я не знаю, мне виден только результат. Очень много замечательных актеров, на которых смотришь и думаешь: мне бы так! Актеры, которые умеют поймать суть играемого персонажа, сделать его абсолютно живым. Актеры-личности. Я часто повторяю, что в актерской профессии, как ни в какой другой, в создаваемом образе виден его создатель. Тебе некуда спрятаться. Так или иначе, ты, твой внутренний мир присутствуют в сыгранных тобой ролях.

– Когда вы ищете образ своего персонажа, что для вас важнее: какие-то детали поведения, характерные жесты, интонации?

Вообще-то эти вещи невозможно описать: как ищешь, как находишь. Все каждый раз по-разному. Мы же создаем живых людей – как их свести к составляющим. Это Бергман сказал, и я с ним согласен: «Если на сцене живой персонаж, он всегда новый, всегда свежий, а если только форма, она без жизни, она все равно мертва».

Я раньше все время критиковал Станиславского. Когда сам был молодой, то думал, что Станиславский устарел. Сейчас я думаю, что он не устарел, ни настолько. Все равно, высшее в театре – живой человек на сцене. Как этого достичь? Это очень сложно. Это гораздо сложнее, чем формулу играть какую-нибудь, как сейчас формулу играют. Метафоры, символы – все это легко, это из одного спектакля в другой перенес – и все, а вот живого человека – это надо очень мучиться.

Сначала я читаю и для меня это только слова, а потом мне нужно найти логику мышления героя, найти его интонации. Интонация – самое важное для актера. Можно одной интонацией выразить ненависть, любовь, сомнения...

В «Гедде Габлер» я играл Тесмана. И он мне никак не давался. Режиссер все время говорил: «Донатас, это не тесмановские интонации, это интонации Баниониса! Ты не умеешь читать Ибсена. Ты читаешь как Банионис, гораздо поверхностнее, чем его написал Ибсен». Два-три месяца идут репетиции: не удается. И тут я зацепился за фразу Тесмана о его диссертации. Он написал диссертацию о домашней промышленности, – ну, как ложки делали. И за это хочет получить профессора! Он же настоящий графоман! Стало понятно, что у него очки должны быть... И он должен так говорить и ходить, и руки так держать. И вот из-за таких тесманов и застрелилась Гедда. Там была сцена, когда он ей шлепанцы свои показывает, хамски сует прямо под нос, так что она отшатывается...

– Но раз найдя верную интонацию, жест, создав образ, актер потом из раза в раз повторяет это в десятом, двадцатом, сотом спектакле. Не исчезает ли правда переживания?

Образы, как всякие живые существа, рождаются и умирают, и тут ничего не поделаешь. Даже самые великие актерские создания. Я помню, что, познакомившись со Смоктуновским на съемках «Берегись автомобиля», я написал ему, что хочу приехать посмотреть его князя Мышкина, – роль, о которой ходили легенды. И он мне ответил письмом, где объяснял, что приезжать не стоит. В роли уже появились штампы, и я увижу только тень того Мышкина. Я не поехал. Но теперь думаю, что, может быть, Смоктуновский поскромничал.

Вообще, психология существования актера в образе – вещь почти неуловимая, необъяснимая. Я дружил с нашими литовскими баскетболистами, и Сабонис мне как-то сказал: «Бывает игра, где, как ни кинешь мяч, он все равно оказывается в корзине, а бывает, как ни кидай, – мимо!» У нас также. Бывают спектакли, где реплики висят где-то над сценой и не перелетают в зрительный зал. Где все интонации, все сцены – мимо. Можно найти сотни причин, почему именно сегодня так, но удовлетворительного объяснения все равно не будет. А бывает каждая реплика «держит» зрителя, и ты чувствуешь, что сегодня ты – хозяин и можешь делать на сцене, что хочешь! Мяч – все равно летит в корзину!

– В одном из интервью вы говорили о том, что в сегодняшнем театре изменилось отношение к авторскому тексту...

Сейчас автор пьесы, собственно авторский текст, авторский мир – вообще никого не интересуют. Мне один человек, кстати, хороший музыковед, сказал, почему ему нравятся спектакли, где нет текста: «Слушай, я не могу смотреть Шекспира, мне мешает текст, мне мешают актеры. Я смотрю: цвет, грим, ритмику света, музыки, дождя, огня. А Шекспир мне не нужен, он мне мешает понять искусство, он со своей литературой лезет мне в голову...» Он

сказал очень серьезно, он очень серьезный музыковед. И что? Я с ним согласен, – он прав, для него это так, ему это нравится. А мне нет.

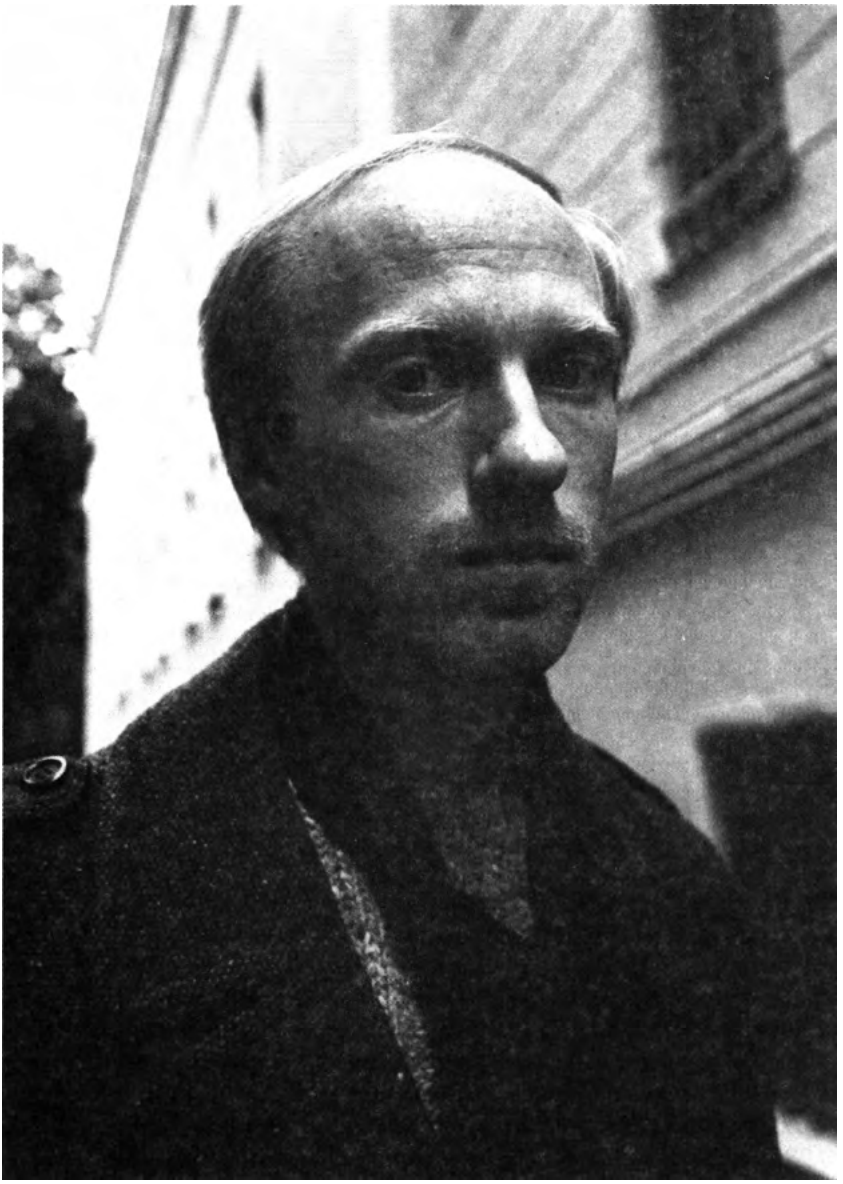
Поймите, я не против зрелищности в театре. В «Макбете», одном из лучших своих спектаклей, Мильтинис использовал очень сложную световую партитуру. Там было абсолютно черное пространство. Черный бархат поглощал свет. В глубине сцены стоял экран, на котором возникал то графический лес, то замок, то зал. В то время еще не было диапроекторов, и рисовали на целлофане. Там внизу работали двое рабочих сцены, и когда свет выключали, они быстро меняли картинки. На этом спектакле использовали много прожекторов. И три человека с ними работали. Тогда еще не было компьютеров, ничего. Три человека с этими реостатами работали, держа перед собой текст. Эти аэростаты были такие: сильнее, слабее, включишь, выключишь. И вот это освещение – на полсилы, в полную силу, чуть-чуть, пятнадцать градусов, пятьдесят градусов, девяносто или сто градусов... Действительно, была разработана уникальная световая партитура. Но все эти колебания света, цвета, когда красным высвечивались руки убийцы, существовали только как рамка. Главным был метущийся, нервный, философский Макбет Адомайтиса. Для Мильтиниса картинка никогда не была самоценной – красиво, и все.

А сейчас спектакль строят как чередование картинок: одна картинка, другая. И актер – только деталь оформления. Еще одна виньетка. Дым, дождь, огонь, вода, лед. Трюк, трюк, еще трюк. И тогда на Гамлета можно позвать любого парня с улицы, потому что все равно, кто его играет. И, конечно, в таком случае – актерской профессии не надо.

Никогда еще театр не подходил так близко к цирку, как сейчас. Что ж, если это нравится, если это нужно... И только старый дурак Банионис что-то переживает и повторяет, что в театре все равно важны «слова, слова, слова»... Что все уходит, и остаются слова Софокла или Шекспира.

Мы находимся в конце великой театральной эпохи. Уходят ее последние могикане. Стрелер, Гротовский, а еще раньше – Эфрос, Товстоногов... Возвращаясь к вашему первому вопросу о защите актеров от режиссеров, могу сказать: скоро нас не от кого будет защищать...

Беседовала Ольга Егошина 18 ноября 1999 года



СЕРГЕЙ БЕХТЕРЕВ

Фото П.Васильева

Сергей Бехтерев (р. 1958) – актер. В 1979 г. окончил ЛГИТМиК (курс А.Кацмана). После института – в Малом драматическом театре, где сыграл более двадцати ролей. Среди них: поручик Веткин в «Господах офицерах» по А.Куприну (1980), отец Гуськова в «Живи и помни» по В.Распутину (1980); Григорий в «Доме» по Ф.Абрамову (1981); Король в «Золушке» Е.Шварца (1981); Базельский и Рукосуев в «Двадцати минутах с ангелом» А.Вампилова (1983); мужик в «Муму» по И.Тургеневу (1984); Ганичев в «Братьях и сестрах» по Ф.Абрамову (1985); Александр в «Звездах на утреннем небе» А.Галина (1989); Петр Верховенский в «Бесах» по Ф.Достоевскому (1991); Гаев в «Вишневом саде» А.Чехова (1994); Хозяин в «Звездном мальчике» по О.Уайльду (1997); Молодой пастух в «Зимней сказке» У.Шекспира (1998); Чепурной в «Чевенгуре» по А.Платонову (1999) и др.

СЕРГЕЙ БЕХТЕРЕВ

Обманчивая легкость профессии

– В одном из интервью вы сказали, что встреча с Аркадием Иосифовичем Кацманом была определяющей для вашей актерской судьбы. Поступая в ЛГИТМиК, вы целеустремленно шли именно к конкретному педагогу?

Нет, такой целеустремленности во мне не было. Я до сих пор не могу вспомнить и понять, откуда вообще взялось это желание стать актером. В одиннадцать лет я объявил бабушке, что буду актером. Почему? Не знаю... Отец был радистом во флоте. По отцовской линии все мужики – моряки. Когда я первый раз приехал во Владивосток и увидел корабли и океан, то на следующий день пошел в морское училище записываться на юнгу. Меня с какими-то нелестными словами отослали. Обидно было... До сих пор помнится. Мама хотела, чтобы я стал ученым: физиком, математиком... Если бы она была жива, наверное, так бы и вышло. В школе я был то, что называется «примерным учеником» с идеальными тетрадками. Когда я делал ошибку или сажал кляксу (а тогда писали перьевыми ручками, и кляксы получались часто), мама заставляла переписывать не только фразу или страницу, но всю тетрадку.

Я шел поступать, очень смутно представляя, что такое «театральный институт». И уж точно не задумывался, кто набирает курс. Я знал фамилию «Кацман». Странная такая фамилия, многие думали, что это женщина. Во время приемного экзамена я обратил внимание на человека, который очень сильно за меня переживал и помогал мне читать. Я думал: надо же, какой интересный дяденька, как он переживает за меня! Потом это и оказался Аркадий Иосифович Кацман, педагог по природе, человек, который родился педагогом. Как люди рождаются кем-то (композиторами, художниками, гонщиками), так этот человек был рожден для того, чтобы воспитывать актеров. Если бы не он, я бы не поступил. Я не нравился Льву Абрамовичу Додину. На третьем туре мы должны были принести свои паспортные фотокарточки, чтобы нас как-то с партнершами соединяли, в общем «подбирали курс»... И Лев Абрамович взял, скрутил мою фотокарточку в трубочку и положил ее куда-то в глубь стола. А у Аркадия Иосифовича была такая нервная привычка все вытаскивать, он вытащил трубочку какую-то, раскатал ее... Так я начал учебу...

За эти годы я часто порывался уйти. На четвертом курсе уже даже написал заявление об отчислении. Я увидел театр и актеров, которые умели делать то, что я не умел и никогда бы не сумел. И Аркадий Иосифович догнал меня на лестнице и сказал такую фразу: «Вы не можете так, как они. Но вы можете то, чего они не могут. Поэтому я не советую вам уходить». И я остался. Нам повезло, что у наших педагогов были разные представления о театре, о том, каким театр должен быть. Мы, студенты, формировались под воздействием очень сильных и разных индивидуальностей. Это все равно, как если бы тебя воспитывал очень сильный отец и одновременно очень сильный дед.

Я расскажу про один наш урок, на котором присутствуют три наших педагога: Галина Андреевна, Аркадий Иосифович и Лев Абрамович. Мы репетируем на сцене. И Лев Абрамович говорит: «Я должен чувствовать запах пота, запах крови, запах ног, тела, я должен все это чувствовать. Запах души, запах изо рта... Я должен это чувствовать как зритель!» На что Аркадий Иосифович отвечал: «Лева, этого не может быть в театре! Если я, зритель, хоть на секундочку почувствую этот запах, то для меня все это перестанет быть театром! Это не театр. В театре все должно быть идеально чисто, идеально! И никаких запахов!» На что Галина Андреевна помолчала – а был уже где-то четвертый час ночи – и потом сказала: «Мальчики, успокойтесь, все должно пахнуть хорошим хозяйственным мылом!» Такая история.

– Один из известных режиссеров сказал, что самое трудное и самое главное для режиссера и учителя – научить актера бесстрашию… Вас этому научили?

Об этом судить проще моему режиссеру. Но храбрости точно научили. Сразу после института мы работали в Малом драматическом театре под руководством Ефима Михайловича Падве. Он был режиссером другой школы, чем та, в которой мы были воспитаны. А мы были молодыми и непримиримыми. Мы совершенно не принимали Ефима Михайловича и отнюдь не скрывали своего мнения. Нам не хватало тогда еще мудрости понять, что есть другая система координат, что думает и работает каждый по-своему. Не было у нас и этого пошлого актерского «перед режиссером несколько прогнуться»... И вот на одной из репетиций (это была моя первая самостоятельная роль в театре) шла сцена монолога, где мой герой высказывает, что он думает. Сцена шла вяло. И тогда Падве сказал: «Ну, скажите что-нибудь лично мне. У вас наверняка есть, что сказать в мой адрес!» Я что-то такое ляпнул. «Ну, это слишком сдержанно. Недостаточно фантазии... Вы, наверное, знаете нормальные русские слова, попробуйте ими сказать, что вы про меня думаете!». И я врезал. Это был ужас! У меня было состояние: море по колено! Мне было все равно, потому что я понимал, что это было мое последнее выступление. И окружающие на меня смотрели, как на человека, который себе роет могилу, прямо тут же, на сцене. Монолог был долгий, но я сказал все. Возникла пауза. Это же идет по трансляции, весь театр это слышит, весь театр слышит, как я крою матом главного режиссера. И все понимают: Бехтерев сошел с ума! Матом! Причем каким! Со сцены! Пот лил с меня ручьями... После паузы Падве сказал: «Ну, вот, теперь вам есть что играть, я думаю эта сцена отрепетирована, идем дальше».

Это был очень мудрый человек, который взял под свое крыло режиссера очень сильного, личностного, я имею в виду Додина, и не боялся с ним вместе существовать, не боялся не вмешиваться в его спектакли на правах главного режиссера.

– Редкий случай... Главные редко дают автономность режиссерам рядом. Разве в особых случаях...

Этот никогда не вмешивался. Может, они о чем-то говорили в кабинете, не на глазах у артистов... Так что никаких бурь и объяснений мы не слышали, даже если они и были. И распрощались мы с Ефимом Михайловичем самыми близкими друзьями; уходя, он потребовал прибавить мне жалованье на десять рублей. А на последнем спектакле – «Провинциальные анекдоты» Вампилова, – он сказал: «Я с вами репетировать не буду, вы сами все сыграете». Полное доверие и понимание, чего человек хочет.

А дальше начался новый период в Малом драматическом театре, период с Львом Абрамовичем, поиски новые, сложные, трудные, которые, в общем-то, сделали наш театр – Театром Европы.

– Ваш театр начался «Братьями и сестрами» Федора Абрамова, спектаклем, где был найден новый театральный язык, новый способ существования в роли... Это соединение абсолютной достоверности и праздничной приподнятости... Особый праздничный свет, озаряющий всех персонажей... Известна ваша поездка в деревню, знакомство в ее жителями... Скажите, для роли Ганичева существовал какой-то определенный прототип? Или это был собирательный образ? Или чистая ваша фантазия? Железные зубы, сероватая кожа недоедающего человека, волчий оскал и эта смесь святого и палача. Раскулачивает голодные семьи, и у самого у детей куриная слепота от голода...

На Пинеге я был дважды. Впервые, когда еще студентами ставили «Братьев и сестер», когда еще был жив Федор Александрович Абрамов... Второй раз, уже после его смерти приехали, чтобы оживить все в памяти, просто подышать тем воздухом. Сыграли там сцены из «Дома». Ужасно было страшно: как они оценят? Оценили высоко. Когда начали репетиции «Братьев и сестер», стало понятно, какой путь нами пройден между двумя этими спектаклями. В студенческие годы мы подминали под себя материал, могли кого-то из персонажей вычеркнуть. А тут держались за каждую ремарку...

После того, как мы сыграли «Братья и сестры» в Париже, ко мне подошел лощеный человек в дорогом костюме, сказал, что он работает во французском посольстве, (и по внешности не самый последний там человек), и он сказал, что я сыграл его в Ганичеве. Сказал, что узнал себя, и сказал мне: «Большое спасибо за то, что вы сыграли меня»... Так что прототип (если его так назвать) меня нашел, правда, после того, как я сыграл роль. Вообще же, мне кажется, что любую роль артист играет о себе. В себе ищет эмоции, мысли, характерные черты того или иного персонажа... Даже самого отвратительного.

– Такого, как Верховенский...

Такого, как Верховенский... Мы очень долго репетировали «Бесы», почти три года. Мы начали репетиции без Додина, он в Москве ставил, кажется, «Господ Головлевых», а когда вернулся, мы показали ему три больших спектакля. Практически мы сыграли весь роман, поделенный на основные линии: «Бесы», «Житие Варвары и Степана» и «Ставрогин»... Мы перечитали роман Достоевского несколько раз. Мы специально сделали такую игру: взяли в школе напрокат школьную парту и, как школьники, сидя за партой, читали этот роман. С этой работой было много связано и забавного и тяжелого. Один священник сказал, что «Бесы» вам не дадут себя поставить... Мы потеряли Ставрогина – Володю Осипчука, потом потеряли Колю Павлова...

Действительно, это были какие-то ужасно трудные репетиции, но благодаря им мы прошли какую-то школу, вышли для себя после «Братьев...» на какую-то новую ступень существования в театре и на ступень, я бы сказал – как это ни громко и странно звучит, – на какую-то ступень гражданственную, человеческую, личностную. Это была, в общем-то, трехгодичная школа жизни...

– Вы начинаете работу над ролью с погружения в авторский мир: будь то Абрамов, Достоевский, Платонов... А как происходит «освоение» собственно роли? Вы находите какую-то внешнюю деталь, вас цепляет какая-то фраза или ситуация...

По-разному. В Достоевском толчком стал рассказ Степана Верховенского, что Петруша с детства воспитывался чужими людьми. И еще фраза: «зло красивее добра». Я часто повторяю, что стрелы добра проходят через нашу душу и незаметно исчезают, а стрелы зла в ней остаются навсегда. И потом зло, действительно, само по себе красиво. Само по себе зло притягательно, заманчиво... Бесовщина и красота падшего ангела, одного из самых ближайших к престолу Бога и красивых ангелов... Есть даже версия, что и низвергли его, чтобы не искушал своей красотой...

«Бесы», в сущности, мистерия. Целый день ты живешь другой жизнью, и бывает, когда я сижу на сцене, очень тяжело, устал, в голове одна мысль: сейчас убью Кириллова, съем курицу и пойду домой...

– Ну, Верховенский скорее подталкивает к самоубийству....

Он готов убить Кириллова и револьвером, но это не понадобилось. Он приходит, чтобы убить, и убивает. Поэтому в голове рефреном: убью Кириллова, съем курицу и пойду домой... То есть это уже настолько соединяется: жизнь и сцена. Я люблю этот спектакль, хотя всякий раз это испытание.

Тут одна зрительница услышала про МДТ, что это какой-то неимоверный театр, она пришла на «Зимнюю сказку» и... страшно возмутилась мною. Сказала билетерам: как же таких дебилов можно держать в таком театре! На следующий день она пришла на «Бесы», и в первом перерыве она пошла и купила мне розы. Это было очень приятно. Во-первых, все-таки поправил репутацию, ну, и потом она все-таки поняла, что в театре есть игра...

– В «Зимней сказке» вы играли комическую роль, но надо сказать, что комедия не частый гость в репертуаре Малого драматического...

Как-то на одном из художественных советов мы уговаривали Льва Абрамовича: давайте поставим комедию! Это так необходимо театру! И вообще актерам... Потому что все время источать из себя слезную жидкость, исторгать трагические ноты – устаешь... На что мастер сказал нам: считаете, что жизнь такая веселая? И как-то идея комедии растаяла.

– «Бесы» идут не очень часто. Как вы настраиваете себя на роль? Перечитываете текст роли? Роман? Вспоминаете спектакль? Или все само оживает на сцене?

Я вижу «Бесы» в расписании, и заранее все происходит, уже автоматически инструмент сам настраивается. Перечитываю роль? Ну, во-первых, я никогда не перечитываю роль, я читаю книгу просто для себя, и не те страницы, которые в моем тексте, а страницы вокруг. Входишь в эту атмосферу, и организм сам начинает настраиваться. Я не сижу над тетрадками, не вспоминаю задачи. Есть текст, который надо вычленить из книги, смонтировать, и, конеч-

но, иногда какие-то слова выпадают, стираются из памяти, ты возвращаешься к ним, повторяешь... Собственно от текста и идет настройка.

– Среди ваших ролей есть любимые и нелюбимые? Такие, которые не очень хочется играть?

Естественно. Например, сейчас я не очень еще понимаю, как играть «Чевенгур». Тяжелый для меня спектакль. Из всей роли люблю один кусок, когда мой герой объясняет, что звезда – это человек, который раскинул руки и ноги, чтобы обнять весь мир... Надеюсь, потом, постепенно также «оживет» для меня и вся роль.

– Вы часто говорите о тех или иных репликах, фразах ваших персонажей... Для вас так важен произносимый текст?

Мне кажется, что текст роли для актера, как ноты для музыканта. Можно ставить перед собой какие угодно задачи, но первое: надо сыграть написанное. И тут и там главное: не фальшивить. Хорошо или плохо играет актер, легко определить на слух. Актер говорит тихо, а его хорошо слышно. Актер говорит медленно, но создается ощущение плотности произносимого. Слова «врезаются» в зрителя. И наоборот, актер частит, чтобы создать видимость какой-то жизни, какой-то энергии, но произносимые слова не доходят до зала. Актер подсовывает «непрожитый текст», и тот не запоминается...

– Вы часто гастролируете за границей, и часто зрители просто не понимают русского языка...

Поэтому я не люблю играть за границей. Пятьдесят процентов меня – это речь.

– Ну а наличие переводчика...

Представьте, что вам объясняются в любви через переводчика... причем произносят не одну короткую фразу, а длинный шекспировский монолог... И ваша реакция необходима не в самом конце, а постоянно.

– Зритель для вас наблюдатель или партнер?

Конечно, партнер, причем главный партнер. Всякий раз очень сложно выходить к зрителю, выходить на сцену, но потом чувствуешь: зацепило и все... Меня втягивает в спектакль как рукой какой-то. Михаил Чехов точно описывал, как он выходит на сцену – и лучи энергии, идущие из зрительного зала, и его энергия, направленная в зрительный зал... Собственно, для этих минут мы работаем. Мы на репетициях играем спектакль, ищем между собой какие-то связи, но потом приходит главный партнер, ради которого я существую, и начинается жизнь спектакля. Репетиция – это чисто, так сказать, школа, лаборатория, но как только приходит зритель, спектакль начинает рождаться... А так в зале сидит один режиссер, грызет карандаш. Так изо дня в день. А актеры на сцене про себя молятся: скорей бы зритель...

Пока репетиции: хозяин спектакля режиссер. Как только спектакль переносится на публику, его власть заканчивается. Поэтому режиссеры так любят репетиции: кто же захочет добровольно отдать власть? А актеры любят спектакли...

– А вы видите своих зрителей? Иногда актеры говорят: «я вообще не вижу зрителя...»

Когда я хочу видеть, конечно, я его вижу, я же не слепой... Мы же ведь слушаем реакцию зала, мы слышим его дыхание, мы слышим, спит он или не

спит, и какие-то принимаем усилия, иногда чересчур резкие, чтобы привлечь внимание зала, чтобы люди не кашляли. Однажды я даже одному из таких кашляющих зрителей сказал: заткнись. В первом ряду сидел, раскинувшись, такой жлобина, ему этот театр был не нужен, он привел свою замечательную жену, которой тоже не нужен театр, но просто она слышала, что надо сюда сходить... И вот он кашлял, вертелся, зевал. И после моего обращения он всякий раз, как только я выходил на сцену, первым делом мне махал рукой, что, мол, молчу, молчу. Он очень боялся, потому что он думал, что в этот момент на него смотрит весь зрительный зал. А это такой фокус актерский: отвлекаешь внимание зала в одну точку, а все происходит в другой. На это он и попался. Ему казалось, что наше общение слышал и видел весь зрительный зал.

– Существуют актеры, которые лучше играют на репетициях, существуют актеры, которым необходим зритель, а на репетициях они играют «вполноги». К какому типу вы относите себя?

У нас в театре жесткое правило: на репетиции, даже проходной, ты не можешь позволить выйти на сцену в полсилы. Если позволить это на репетиции, потом также «вполсилы» сыграешь на спектакле, а потом это станет привычкой, станет заметно зрителю. Поэтому, даже если нет сил, нужно себя подталкивать кофеем, толчками, пинками. И играть, как можешь и умеешь. Хотя иногда это тяжело. Особенно, когда утром репетируем, а вечером играем. И вот как в полную силу работать утром и в полную же силу играть вечером – это иногда бывает тяжело.

– Что вам кажется самым тяжелым в актерской профессии?

То, что ею могут заниматься все. Что делает актер на сцене? Ходит, говорит. Все умеют ходить, и все умеют говорить. В цирке понятно: я не умею так прыгать или так жонглировать, или так скакать на коне. В опере понятно: я не умею так петь. А в драме очень сложно провести грань между профессией и не профессией. Где это что-то, что может сделать только актер? В нашу профессию рвутся многие. Она кажется такой легкой. Но это обманчиво. И я люблю изречение Гёте: «Если бы сцена была шириной с канат, меньше было бы желающих по ней ходить». На самом деле это только кажется, что сцена широкая и ходить по ней легко.

– Про Марию Гавриловну Савину писали, что ее настроение зависело от того: есть у нее новая роль или нет...

Это про любого актера можно сказать. Самое тяжелое для актера: долго не играть. Бывает, что мы долго репетируем, все спектакли прекращаются. Живешь, как в изоляции: репетиции – дом – репетиции. Видишь одних и тех же людей: днями, неделями, месяцами. Потом возобновляется нормальная жизнь. Потом приходят другие люди, которые уже кажутся инородным телом. Выходишь на сцену, к зрителям, про которых ты успел забыть, что это такое, и заметно, что голос не слушается, что не так играется, не с такой отдачей...

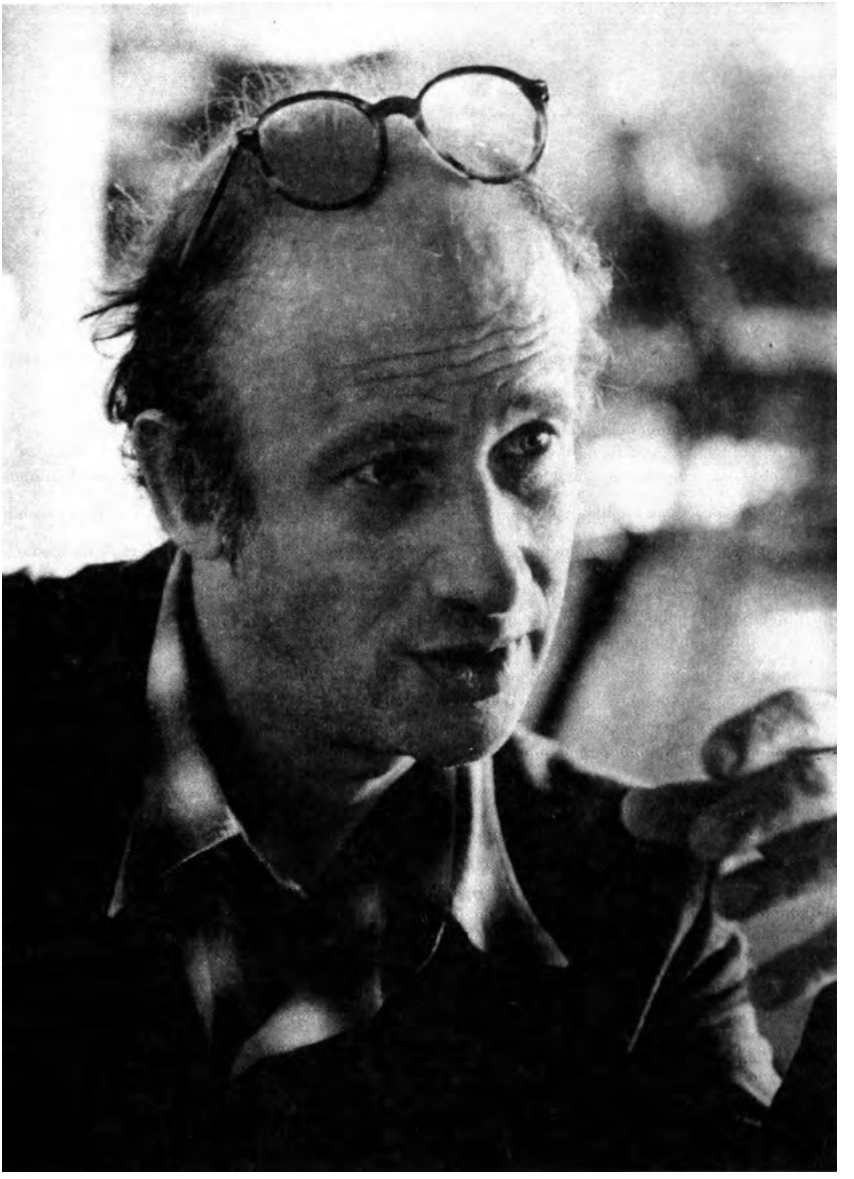
Мне кажется, что сейчас я подхожу в профессии к какому-то переломному этапу... Вся моя жизнь была связана с одним театром, одним режиссером, и это большая актерская удача: работать со своим режиссером, со своим мастером, со своим учителем... Но... Везде есть это проклятое «но». Мне кажется, что Лев Абрамович начал немного уставать от нас. Ему, наверное, хочется каких-то других актерских лиц, голосов, индивидуальностей... И это естественно. Это нужно понять. Он прежде всего художник, и только потом: руководитель театра.

Я думаю, что и мне как актеру был бы полезен опыт «на стороне», опыт иного существования в профессии, опыт иного театра. Может быть, нам надо разойтись, чтобы потом снова встретиться. Может быть, что-то изменится внутри наших отношений. Додин всегда будет для нас – нашим Мастером и нашим Учителем. Но теперь мы уже будем не только учениками, и не столько учениками. Наверное, это немного похоже на отношения в семье, где дети вырастают, и семейный уклад меняется. Может быть, начнется какой-то неожиданный и новый виток истории Малого драматического...

– А мысли уйти из профессии не возникает?

Аркадий Иосифович Кацман научил меня главному правилу актерской профессии: «Когда вы поймете, что вы выдохлись, что у вас какая-то энергия – назовем ее энергией служения театру, игры на сцене, – исчерпана, то лучше уйдите. Уйдите вовремя, не делайте больными и окружающих вас, и прежде всего себя!» Пока вроде энергия еще есть.

Беседовала Ольга Егошина 30 сентября 2000 года



ЛЮК БОНДИ

Люк Бонди (р. 1948) – швейцарский режиссер. Учился в школе Ж.Лекока, принимал участие в Университете Театра наций. В 1969 г. обосновался в Гамбурге, где ставил как современные пьесы (Ж.Жене, Э.Ионеско), так и классические (У.Шекспир, И.-В.Гёте). Работал в Городском театре во Франкфурте-на-Майне, затем – в берлинском «Шаубюне» (1985–1987), во французских театрах «Дез Амандье» («Обширная страна» А.Шницлера, 1984), «Рон-Пуен» («Одинокой тропой» А.Шницлера, 1989) и «Одеон» («Джон Габриель Боркман» Г.Ибсена, 1993; «Равновесие» Б.Штрауса, 1993; «В ожидании Годо» С.Беккета, совместно с театром «Види», Лозанна, 1999) и др. Ставит оперы в Вене («Дон Жуан» и «Так поступают все» В.-А. Моцарта, «Ан дер Вин», 1990), на Зальцбургском фестивале («Свадьба Фигаро» В.-А.Моцарта, 1995; «Саломея» Р.Штрауса, 1996), в Ковент Гардене и Шатле («Дон Карлос» Дж.Верди, 1996) и др. В настоящее время руководит Венским фестивалем.

ЛЮК БОНДИ

Доделывает память

– Ты защищаешь эклектизм и предполагаемую эклектизмом волю к разнообразию. В чем, как тебе кажется, отличие артиста, «свободного от постоя», без предрассудков насчет форм и жанров, – от «артиста в дрейфе», то есть от такого артиста, который всецело отдается сносящему течению, отвечает на приказы и кажется неспособным высвободиться из системы связей, им движущих. Как бы ты определил несходство этих двух типов?

Я возражаю против культа постановщика с подложной вездесущностью, с фальшивым авторством. Данности действительно великого режиссера предполагают в нем дар хамелеона, – индивидуальность притом не пропадает. Он должен обладать властью входить во вселенную писателя и растить возникающий перед публикой мир из мира написанного, – написанного кем угодно: Лабишем или Ионеско, Шекспиром или Хорватом. Мне нравятся режиссеры вроде Джона Хастона, потому что Хастон делает вестерны, полицейские ленты, фильмы о мафии, фильмы по Джойсу с той же неподдельностью, с какой вел бы дневник. Хастон истинный эклектик. Он великий человек, потому что он всегда таков, каков есть. Он из категории «неподдельных поддельщиков». Ничего нет гаже фальшаков, выдаваемых за подлинники.

Всегда интересно менять жанр, менять стиль. В этом смысле я согласен с Цадеком, который говорит, что англичане более свободны, и под их влиянием он считает, что можно ставить «О, прекрасные дни!» Беккета и бульварную пьесу, адаптировать для сцены Платона и чеховские тексты. Во Франции властны некие запреты, на мой взгляд, – глупые: слишком строго различают, что прилично театру академическому и что – театру бульварному. Такое разделение непродуктивно; в особенности скверно, что оно препятствует свободным переходам актеров. А хороший актер он и есть хороший актер, куда бы ни пришел. И плохим актером так же можно быть на бульваре, как и на казенной сцене. И точно так же не кретинизм ли, когда режиссеры с бульваров толкуют,

что Ибсен у них не удается. Нужно уметь пользоваться в любой области теми хорошими свойствами, какими обладаешь. И обходиться без обманов.

– То есть ты полагаешь, что одержимость собственной идеей не обязательна, и отводишь режиссеру место среди исполнителей?

Некоторое время тому назад все были «авторами», творцами. Головой качнул справа налево, – уже творец. Начали научно определять: кто исполнитель, кто творец. Все эти определения скучны.

На мой взгляд, труднее пьесу написать, чем поставить ее на театре. Режиссер на самом деле все-таки лишь передаточная инстанция, хотя бы он передавал не только «словесное поручение», но и нечто иное, более тайное, более душевное. В конце концов кое-как делать спектакли всякий от кого угодно может научиться. Это по-немецки называется «Handwerk». «Ремесло».

– Если бы тебе поручили школу режиссерского искусства, что бы ты там преподавал? Чему бы учил?

Учил бы умению разглядеть пьесу. Учил бы умению взяться за нее, говорить про нее, видеть то, что она рассказывает, видеть, как рассказывает, выделять существенное, захватывающее.

Трудно обучить работе с актером: тут все зависит от индивидуального дара находить дверцу, ведущую в глубь скрытного собственного мира актера, и пробуждать его фантазию. Как изобретать положения, способные помочь актеру, – этому заочно не научишь. Одно дело – иметь свои идеи, и совсем другое – внушить их тому, кто перед вами. И вот еще важнейшая проблема: надо понимать тело комедианта, ловить его голос, то, как он движется, его реакции. Как избежать отвлеченных указаний, которые на игру актера воздействовать не могут? Если бы у меня была школа, я бы постарался точнейше разграничить то, что от режиссера к актеру «передаваемо», может дойти и что дойти не может. Тогда бы мы избегли многих недоразумений.

Больше всего я хотел бы объяснить режиссеру-ученику: когда ставишь кому-то роль, не в том дело, чтобы разъяснить ему, что ты про роль думаешь, но в том прежде всего, чтобы определить соотношение персонажа – с ним самим, с актером, с его индивидуальностью. Надо знать, как получить то, что хочешь получить. Помочь, ободрить актера можно ведь по-другому, – не только подкармливая его сведениями и мыслями. Очень важно найти верное слово.

Ученику пришлось бы узнать: режиссерское искусство на восемьдесят процентов состоит в умении возбудить продуктивность другого, с кем работаешь и кому предлагаешь собственные твои идеи. Я не уверен, что смог бы это умение преподать. Но хоть сказал бы, сколь оно необходимо...

Я также хотел бы, чтобы ученик-режиссер научился чувствовать временную протяженность работы в театре и ее неровности. Работа с актерами есть медленный процесс. Вынашивание, потом вроде бы уже роды, – ан нет. Все снова и снова. Несколько раз с нуля: как актеры обмениваются взглядом, как жест сопровождает слово, как завязывается диалог. Пустое дело – слету ухватить лицо персонажа; режиссеру-ученику предстоит понять странноватую цель, которой служит его ремесло: медленное продвижение актера к тому, чтобы жить на сцене.

Режиссер – некто, умеющий создавать атмосферу. В опере атмосферу предопределяет музыка, но в театре драматическом атмосферу приходится творить самим. А вообще-то трудно уточнить, в чем состоит режиссура. Когда

меня спрашивают, чем я занимаюсь, и я отвечаю: «я режиссер». Очень сложно объяснять далее, что же это означает. Режиссура – работа мирская, светская, но я держусь за некое уточнение: режиссер в своей работе подражает Господу в его акте творения. Режиссер пересоздает созданное когда-то. Наново делает маленькую-маленькую вселенную. Он говорит: «войди», «сядь там», «нужен свет». Возникает микромир.

Режиссеру профессионально присуща мания величия, но в то же время он знает: без участия других он ничего не мог бы сделать. Только с другими, через других. В одиноком режиссере есть что-то трагичное. Поэтому я втолковал бы режиссерам-ученикам, сколь важно для людей их профессии, чтоб в их стране имелись бы сильные труппы-ансамбли, как то было в шестидесятых годах в Германии. Тогда удавалось чувствовать свою принадлежность определенной культуре, существовал эффект общения внутри этих ансамблей, как и между ними. Но сейчас все расшатывается.

– Не потому ли ты хотел бы найти и возглавить какое-то учебное заведение?

Я хотел бы найти место и людей, а не структуру, где тебя сожрут задачи руководства и административные хлопоты.

– Что ты имеешь в виду, говоря, что хотел бы найти место?

Мне хочется размышления о мире вести в театральной коробочке, в коробке театра, построенного на итальянский лад. В глубине души я считаю себя режиссером-традиционалистом. Я неизменно люблю вот это полное поэзии пространство, этот ларчик тайн. Мне так нравится, когда вдруг кто-то появляется на сцене и вновь исчезает. Это так дивно. Терпеть не могу, когда пришедший все тут и все не уходит...

– Стоит ли для тебя при работе над драматическим произведением вопрос подтекста? Ищешь ли ты его, стараешься ли, чтобы он возник сам собою у актера?

Подтекст... я сказал бы: это личное дело актера, и только в том случае, когда актер убедился, что неспособен уловить подтекст, я должен ему помочь. Нужно, чтобы он представил себе и попробовал бы проследить, что несет в себе подводное течение, с течением текста не совпадающее. Подтекст не обязательно некая невысказанная мысль. Подтекстом может прийти зрительный образ: некое ощущение, некое впечатление, лежащее вне того, о чем на сцене идет речь...

Для меня подтекст не предполагает непосредственного включения опыта собственной своей жизни. Я, как какой-то талмудист, читаю и читаю текст, добираюсь до самых потайных его пластов. Подчас удается обнаружить за одной историей еще и другую. Тогда возникают правда и грация, но не потому, что все было улажено и выровнено, напротив, потому, что все было перерыто.

Постановка прекрасна, когда в ней «верхний слой» истории верен и органичен, – тогда-то удается идти по глубинной жиле текста, как по золотоносной жиле в горах.

– Это предполагает работу над умолчаниями, над тем, что не сказано и что на сцене должно проступить.

Именно. То, что остается не сказанным, это вовсе не дубль и не оборотная сторона текста... Здесь у театра неисчерпаемые возможности.

Например, в «Привидениях» Ибсена известно, что между фру Альвинг

и пастором когда-то завязывались отношения; это никак не выказывается. В моей постановке ближе к концу они занимаются с бумагами; поскольку оба пользуются очками, случается так, что они очки путают. Обменявшись окулярами, взглядывают один на другого: слов никаких, но ясно, что они опять чувствуют себя близкими. Я люблю в театре решения, которые действуют как проявитель, дают проступить, делают видимым то, что пьеса содержит, но не проговаривает. Возникает другой язык, и есть зрители, которые с наслаждением воспринимают его и расшифровывают. Это не имеет отношения к реализму. Реализм, к слову, может быть полным враньем.

– Ты стремишься к реализму на театральный лад?

На поэтический лад... Поэтическая реальность, надеюсь, отлична от простой копии реальности.

– Когда слышишь, что говорят актеры, работающие с тобой, как припев у всех проходит: ты делаешь все, чтобы они не слишком прочно вселялись в роль, не обживались в ней с комфортом.

Что может быть хуже, чем актерское чтение стихов на радио. Для меня это разительный пример. Актер уверовал, что раз навсегда слился с эмоцией того, кто стихи писал. Но это же невозможно. Актеру надо «дестабилизироваться», чтобы оставались живыми его собственные эмоции, – иначе эмоции легко «сворачиваются», как капли вытекшей крови. Это ужасно... Производить чувства на сцене – затея самая ненадежная. Нужно, чтобы они оставались быстропреходящими, чтобы ничто не закреплялось, – было, запомнилось, прошло. В памяти они должны сплестись с музыкой.

– Какие утопические ожидания у тебя связаны с актером?

В актере меня соблазняет возможность «двойного пола». Утопическое пожелание – чтоб он имел двойную уязвимость: и уязвимость мужскую, и уязвимость женскую. Располагал бы возможностями, как музыкальный инструмент, переходить из регистра в регистр. Совершенный актер может ощущать женское и даже перевоплощаться в женщину. А почему бы нет, перевоплощается же он в короля, хотя он не король, или в осла, как в «Сне в летнюю ночь». Желание искать в актере оба пола – имеет под собой основания. Идеал театра в том, чтоб человеческое существо могло играть всё.

Твои актеры часто говорят, что работа с тобой тем еще привлекательна, что ты у них отнимаешь всякие внешние подпорки, – отнимаешь, по их словам, то, что они умеют.

То, о чем они говорят, есть многосложная борьба со штампами. Со штампом часто встречаешься и в жизни, – стертые, избитые интонации выдают фальшь, которую хотят скрыть. Люди начинают интонировать так же лживо, как их учат ток-шоу (погибель на них!). Принимают фальшивейшую манеру откровенничать, делать вид, что говоришь доверительно на интимные темы перед всем честным народом. В театре я тщусь эту гадость изгнать. Но обращение к клише не всегда кажется мне недопустимым. В клише есть и правда. В этом отношении образцовый автор – Хорват. Ему удается вводить в диалог фразы, характеристичные для мелкобуржуазной среды, фразы-стандарты – персонажи пользуются ими в момент, когда чувствуют себя как никогда неподдельными. В эту минуту автор смотрит на них. И мы смотрим заодно с автором.

Твой театр устремлен к тому, чтобы игра разворачивалась протяженно, избегая трещин в своем ходе, не поддаваясь общему вкусу, – к грубым перепадам, к взламывающей интонации, к деконструкции, к непоследовательности физических состояний...

Театр не может становиться средством. Он оказывается средством только тогда, когда играют плохо, – неважно, хотел он при этом быть средством или нет.

То, что спектакль хотел бы сказать, доходит через игру, и если играли плохо, то не доходит ничего. В театре непереносимо все, что не тонко прожито. Надо, чтоб чувствовалось актерское тепло, даже если актеры играют неприятных и холодных персонажей. С риском повториться, я говорю, что ищу интенсивности существования, а не нажима, не преувеличенного накала.

Мне нравится сызнова находить забытые мгновения, узнавать моменты жизни, но, чтобы этого достичь, надо замедлять ритм жизни на подмостках. Так редко бывает, чтоб душа полнилась гармонией слов, которые сказаны, которые не сказаны, слова претворяются в музыку, кружа, возвращаясь. Господи, этого так трудно достичь. Актеры должны играть так, чтоб под конец создалось впечатление, будто спектакль живет сам собой. Это случается редко. Нужно найти секретную энергию, ежесекундно и незаметно действующую. Если потребностью вести рассказ живет весь ансамбль, актер может достичь самого трудного в игре: непрерывности, кантилены. Это необычно. Наш дух фрагментирован, – легче играть на разрывах, на отстояниях. Да, я тебе повторяю, нет ничего труднее протяженности, непрерывности, кантилены.

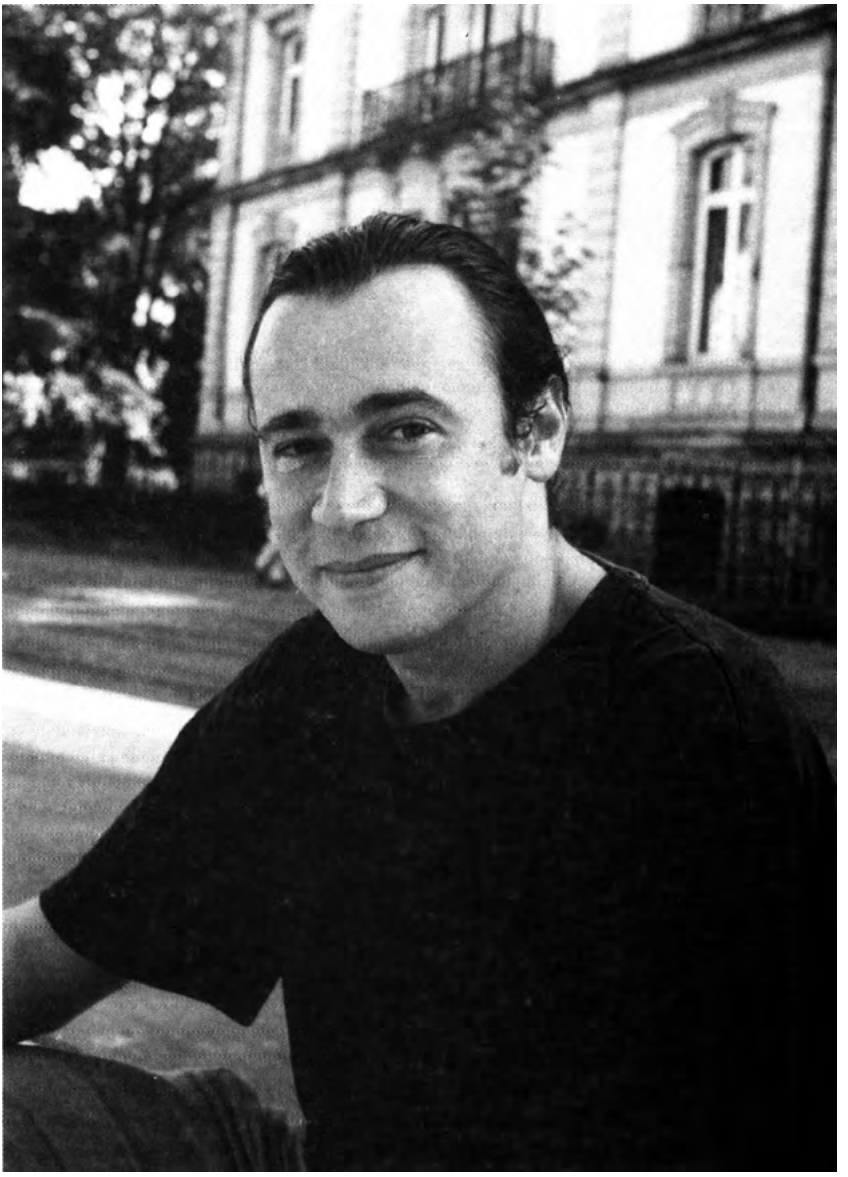
В кино можно работать мелкими эпизодами, которые потом смонтируют. Театр меж тем настаивает на «аншене», на долгом плане-секвенции. Иногда на первых репетициях получаешь чудесные «моментальные снимки». Но потом надобно восемь недель, чтобы вновь вернуть то, что изначально мелькнуло. Как снова повторить фразу, чей живой звук ушел? Какой жест и когда сбил кантилену? Откуда штампы? Надо обрести дыхание рассказа. Если дыхание прерывается, значит, снижаем качество, значит, нет контакта, значит, в дорожном движении на подмостках авария за аварией.

Театр – театр, мной любимый – старается рассказать историю, которая идет здесь, сейчас. Если у него настоящее желание рассказать нечто новое, через некую расщелину взглянуть на мир и показать его, – он тогда входит в память.

Франсис Йейтс написал прекраснейшую книгу: «Искусство памяти». Театр, который по своей природе должен изглаживаться, стереться, восстанавливает себя в памяти и памятью. В памяти все пребудет.

Сию минуту театр предлагает чувство, образ, положение, окончательности им не давая. Доделывает потом память.

Беседовал Жорж Баню 10 октября 2000 года



СТЕФАН БРАУНШВЕЙГ

Стефан Брауншвейг (р. 1964) – французский режиссер. В 1987–1988 гг. – ученик А.Витеза в Эколь де Шайо. В 1993–1998 гг. руководил Национальным драматическим центром в Орлеане. Основные постановки: «Вишневый сад» А.Чехова (1992), «Зимняя сказка» У.Шекспира (1993), «Доктор Фаустус» по Т.Манну, И.-В.Гёте, К.Марло и др. (1993), «Франциска» Ф.Ведекинда (1995), «Пер Гюнт» Г.Ибсена (1996). Среди его работ на оперной сцене – «Замок Синей Бороды» Б.Бартока (1993), «Фиделио» Л. ван Бетховена (1995), «Енуфа» Л.Яначека (1996).

СТЕФАН БРАУНШВЕЙГ

Режиссер – творец, но не автор

О себе.

Я был учеником Витеза в Эколь де Шайо в восемьдесят седьмом– восемьдесят восьмом (до того как он был назначен в Комеди Франсез). Школа Витеза предназначалась для актеров, режиссеров было только двое, и приняли нас только после того, как мы представили проект предполагаемой постановки. У нас не было каких-то отдельных специальных занятий, мы не получали каких-то специфических навыков, но вокруг было много учеников-актеров, и мы могли работать сверх программы. Это была своего рода полезная гимнастика: поработать с разными людьми. Профессия постановщика многогранна; помимо художественных аспектов есть и чисто технические, ремесленные навыки, которые должны быть освоены хорошо. Но это трудно сделать во Франции, где отсутствует профессиональное режиссерское образование, и, более того, для многих режиссура и вообще драматическое искусство не представляются профессией.

Я думаю, что театральная школа сегодня должна была бы стать всеевропейской, стать местом лабораторных столкновений различных практик, местом взаимообмена. Можно было бы созвать одновременно русских, итальянских, французских, немецких, английских, чешских режиссеров, чтобы они работали все вместе, чтобы их сопровождали каждого свои актеры (одной национальной культуры), привыкшие к своим собственным формам работы. Например, шесть режиссеров (не дебютантов) и двенадцать актеров, словом, восемнадцать человек шести национальностей. Возникнет точка, с которой можно будет охватить разом весь театральный глобус. Сейчас молодые режиссеры редко ходят в театр, не интересуются тем, что делают другие, что делают их ровесники. Режиссерская школа должна научить каждого соотносить свою практику с историей и современностью, поскольку ничто не падает с неба. Мне кажется полезным распутывать нити взаимосвязей, прослеживать различные влияния, прямые или косвенные: нельзя быть режиссером, не рефлексируя по поводу собственной практики.

Также нельзя быть режиссером, не размышляя над всем разнообразием зрелищных форм, не осведомляясь все время о смысле того или иного театрального жеста в перспективе истории сцены: откуда взялся, как жил, как стал общепринятым, как ему придать новую значимость. Театр – это всегда еще и подведение итогов истории театра.

Что касается меня, я беру на себя ответственность за «постбрехтианское наследие»: я держусь Брехта, однако, имея в виду, что был и Арто, и не делая вид, будто Арто не существовало. Мне важно поймать, в чем для меня их скрытое глубинное взаимодействие, заложенное в самом их противостоянии.

Точно так же важно понять взаимодействие, заложенное в противостоянии Станиславского и Мейерхольда. Ведь они работали рядом, в одну эпоху, в одной стране, работали вместе (так было в начале их пути и в его конце). Я убежден: нельзя сказать – вот путь Мейерхольда, а вот путь Станиславского. Эта большая театральная дорога, проложенная по одной земле. Их противостояние друг другу было продуктивным, что-то построило. Иное дело, что у каждого из нас есть свои отношения с тем и с другим.

С какого-то момента в театральном искусстве возникла проблема театра художественного: театр начал заниматься рефлексией по поводу природы самого сценического действия. Можно сказать, что режиссеры делятся на тех, кто рефлексирует по поводу природы сценического представления, и тех, кто этим не занимается. Я себя чувствую ближе к тем, кто размышляет теоретически о способах постановки, даже если они работают в манерах, отличных от моей собственной. Я их чувствую более близкими, чем тех, кто работает в манере, похожей на мою, но не склонен к профессиональным размышлениям. Вообще границы между мной и другими людьми не определяются критериями эстетических тонкостей, а определяются наличием или отсутствием умения задавать вопросы.

Театральный кризис.

Публика требует от нас, чтобы мы говорили о жизни, но театр больше не может служить зеркалом мира. Не может, потому что сейчас у нас нет единого, всеобщего и соответствующего реальности образа нашего мира, который мы могли бы представить. В начале века и вплоть до пятидесятых годов постановщики имели ясную идею мира, каким они должны были его являть. Они имели за душой нечто, что они должны сказать об этом мире. И у них также было ощущение, что они дают целостную картину мира. С того момента, когда стало невозможным представлять этот мир как цельность, не изменилось ли нечто в природе режиссуры, в природе театра?

Сейчас часто говорят о кризисе театра, но мне кажется, что происходящее свидетельствует скорее об исчезновении предмета, который должно было отражать зеркало театра.

Если давать эстетические дефиниции, я сказал бы, что я далек от театра реалистического толка, но я себя ему противопоставляю скорее по идеологическим мотивам. Можно сделать очень хороший реалистический театр, но он создаст тот эффект зеркала, который, мне кажется, чужд сегодняшнему дню. Я думаю, как это ни парадоксально, что мировоззренческий кризис устоев освобождает спектакль от обязанности отражать жизнь. Можно сделать десять полностью реалистических минут в двухчасовом полностью абстрактном спектакле. И вопрос о смысле уже поставлен.

Какой же становится роль режиссера? Как когда-то в живописи Кватроченто возникла ренессансная перспектива, изменившая точку, с которой художник и с ним зрители смотрят на мир, так в нынешнем театре возникла подвижность, выборочность, кажущаяся случайность меняющейся точки, с которой режиссер, выстраивая действие, предлагает зрителю воспринимать

театральное представление. В противоположность ренессансной неподвижной и постоянной точки зрения, с которой открывается картина, единственной, с которой должно ее воспринимать, в современной режиссуре нет такой жесткой обязательной точки восприятия.

Исходный отказ от предопределенной точки зрения, от жесткой предопределенности прочтения текста открывает возможность пробиться к тем разломам, глубинным трещинам, противоречиям, нелогичностям, носителем которых является всякий великий текст. Этот же отказ дает свободу зрительскому присутствию, делает из зрителя своего рода посредника между актерами. Я имею в виду, что в подобном театре актеры общаются не напрямую друг с другом, как в театре реалистическом, а через зрителя.

Такого рода режиссура есть искусство направлять движение слова. Режиссер пользуется словом, как бы намечая стрелки перехода через те трещины и разломы авторского текста, о которых мы говорили (что-то похожее на живопись Клее, на соотношение линии и цвета в его полотнах). Текст должен пойти по непредвиденным дорогам, чтобы это было одновременно приключением и необходимостью. Именно этому должна служить режиссура, именно это остается тогда, когда сам театр заканчивается: линии, траектории, более или менее изломанные.

Ангажированность.

Парадоксальным образом слово «ангажированный», которому можно придавать самые различные значения, мне хорошо подходит. Я требую от актеров ангажированности, они должны ангажировать самих себя в работу. Можно делать какие-то вещи, сохраняя дистанцию, а можно их делать ангажированно. Я требую от тех, кто принимает участие в моих спектаклях, служения так называемому театру художественному, тому театру, который задает себе вопросы, театру, открывающему мир с помощью зрителей.

Существует множество самых разных вещей, которые меняют людей, театр в том числе. Не важно, что в зале на пятьсот человек за вечер изменятся только двое. Театр действует избирательно. Мне кажется, что сегодняшний театр ориентирован на отдельного индивидуума, а не на зрительскую массу. В семидесятые еще пытались воздействовать именно на зрительскую массу, рассматривая ее как нечто монолитное. Сегодня люди в зале гораздо более обособлены, разъединены и расколоты. И я совсем не думаю, что театр должен непременно быть местом ритуальной общности. Один и тот же спектакль разные люди могут находить эмоционально затрагивающим или нет, переворачивающим душу или оставляющим с «холодным носом». Я уверен, что необходимо гарантировать зрителю право свободного выбора: быть затронутым или нет; он может взирать на все с определенной дистанции или, напротив, включиться в происходящее непосредственно.

И еще об ангажированности. Речь не идет об ангажированности гражданина. Ангажированность гражданина состоит в том, чтобы пойти проголосовать, и я это делаю. Я считаю, что не нужно смешивать ангажированность гражданскую и художественную.

Художественная ангажированность вовлекает человека (актера или зрителя) в пространство непрекращающихся диалогов между искусством и миром.

Режиссер – интерпретатор и творец, но не автор.

Режиссура – это работа творческая, но не авторская. Режиссер работает с чужими текстами. Кантор, по-моему, автор, автор-режиссер. Я не автор текста спектакля, я основываю свою работу на уже готовом тексте, чувствую себя интерпретатором, я творю свой текст поверх другого: текст, состоящий из звуков, образов, движений, но все они не имеют смысла без первоначального драматургического текста.

Когда я ставлю «Венецианского купца» Шекспира, это именно «Венецианский купец», это мечты о пьесе, автор которой Шекспир. Парадокс состоит в том, что этот текст будет «предтекстом» по отношению к театральному жесту. Режиссер в центре этого парадокса: он координирует желания свои собственные, стремления актеров, занятых в спектакле, и желания всех людей, участвующих в спектакле. Он делает возможным осуществление этих желаний через текст и осуществление текста – посредством этих желаний.

Режиссер – творец, но не творец-одиночка, есть еще костюмеры, осветители, сценографы. Сценография для меня – часть моей режиссерской работы. Режиссура и сценография – две стороны моей работы. Такие режиссеры, как Лангхофф, делают декорации, пишут и переводят тексты, добавляют эпизоды, стремятся к тому, что Крэг называл тотальным театром. Это очень хорошо, что они есть, но я себя не чувствую органично в этом процессе. Я получаю удовольствие от работы с текстами других людей, потому что мое удовольствие от противоречий, а чтобы возникли противоречия, необходимо присутствие хотя бы двоих: режиссера и автора. Мне могли бы заметить, что нельзя поставить Клоделя, не будучи согласным с Клоделем. К счастью, режиссер – это тот, кто приходит выразить несогласие с автором, не убивая авторскую мысль. Я не пытаюсь добиться от текста, чтобы в нем возникло то, чего он не говорит, но я люблю выявлять противоречия, разломы, трещины.

Можно ли режиссировать спектакль вдвоем, втроем?

Можно. При условии, что каждый режиссер сможет и сохранить свою линию, и одновременно сумеет отказаться от чего-то своего, чтобы себя мог выразить другой. С Джоржио Барберио Корсетти мы делали «Доктора Фаустуса». В этой совместной работе один выдумывал концепцию, а другой занимался работой более конкретной, работой с актерами. Проблема только в том, что актеры плохо выносят двойное руководство. Именно это мне было интересно в работе над «Доктором Фаустусом», даже если подчас приходилось трудно актерам: Корсетти и я по-разному руководили репетициями. Я думаю, что все ограничения находятся как раз на уровне работы с актерами. Совместная концепция не представляет собой проблемы до тех пор, пока каждый не пытается утвердить свой собственный универсум, но пытается вступить в диалог.

Репетиция.

Когда я начинаю работу над спектаклем, мои сценографические наброски еще не завершены, это именно наброски, из которых многое уйдет, не будет использовано. Я не придумываю изобразительный ряд спектакля заранее. Многое возникает на сценической площадке, когда актеры уже там. Только тогда внезапно я начинаю видеть вещи. Я всегда репетирую сразу на сцене.

Сцена – место взаимодействия живых существ (актеров), текста и мира, который за пределами площадки. На репетиции возникают часто потрясающие вещи, но они не останутся в спектакле, если они окажутся не естественными, не органичными для данной сценической площадки.

Распределение ролей.

Вопрос распределения ролей для меня всегда важен, но не слишком. Я всегда приглашаю актеров, с которыми я уже работал, и соединяю с новыми для себя актерами. Так спасаешься от излишней замкнутости на своем. Всегда нужно, чтобы пришел какой-то незнакомый человек, который принесет себя как новость. Однако иногда я мечтаю о театре, где была бы отличная труппа, объединенная какой-то общей целью. Мне вообще-то удается объединять актеров в работе той целью, к которой мы пробиваемся, но иногда хотелось бы не тратить силы на это, чтобы объединение было исходной данностью. А в общем, не знаю. Свои сложности есть и там, где есть постоянные труппы. И никто не знает, как с ними справляться.

Записала Беатрис Пикон-Валлен 17 февраля 2000 года

ЮОЗАС БУДРАЙТИС

Юозас Будрайтис (р. 1940) – литовский актер. В 1968 г. окончил юридический факультет Вильнюсского университета. В 1976–1978 гг. учился на Высших курсах сценаристов и режиссеров в Москве. В 1980 г. стал актером Каунасского драматического театра. Роли: Сольнес («Строитель Сольнес» Г.Ибсена), Шарунас («Шарунас» В.Креве), Ленин («Синие кони на красной траве» М.Шатрова), Хереа («Калигула» А.Камю), Дервоед («Рядовые» А.Дударева), Ричард III («Ричард III» У.Шекспира), Никос («Дом для престарелых» М.Корреса). В 1996 г. играл Соленого в спектакле «Три сестры» А.Чехова (театральный фестиваль «Лайф»). С 1996 г. атташе по культуре посольства Республики Литва в Москве.

ЮОЗАС БУДРАЙТИС

Одна маленькая характерная деталечка

– В одном из интервью вы сказали, что не любите профессию актера.

Скажем, актерская профессия меня не особенно привлекает. Я довольно прохладно отношусь к этому делу. Даже друзей актеров у меня почти нет. Наверное, тому есть много причин. Актер – это человек, который не имеет другого способа самовыражения, как только «изображать» кого-то. Он хочет что-то сказать, и говорит чужими, кем-то придуманными словами. И потом самое неприятное, что актеру все-таки необходимо себя немножко слишком любить. Потому что, если я сам себе не нравлюсь, то я и другим не понравлюсь. Если же я сам себе нравлюсь, то я начинаю так себя любить, что не переношу никакой критики, несогласия и т.д. и т.д. Не дай Бог своего коллегу покритиковать или сделать какое-то замечание. Сразу он тебе ничего не скажет, но завтра услышишь, что он о тебе говорил: сам дурак, сам ничего не понимает... Ну, это во всех, конечно, творческих профессиях есть, но здесь это иногда просто патология...

– Вы пришли в театр известным киноактером. Чем вас привлекла сцена?

После фильма «Никто не хотел умирать» Витаутас Жалакявичюс, мой крестный отец в актерской профессии, предложил мне пойти в театр к Мильтинису. Я отказался. Постепенно, снимаясь в кино, я стал замечать, что режиссеры как бы используют какие-то одни и те же мои возможности. Считалось, что мой удел – сдержанные молчаливые мужчины... А мне казалось, что я могу играть и совершенно другие роли, использовать другие краски. На эту ограниченность собственного амплуа я часто жаловался своему сокурснику по высшим режиссерским курсам Йонасу Вайткусу. Он мне предложил сыграть Коломийцева в «Последних» Горького. Роль мне понравилась, но страх перед театром пересилил. Я знаю за собой такую погрешность: когда ко мне начинает приходить работа, я очень сильно сопротивляюсь. Я так сильно противлюсь этому чужеродному, что всегда убегаю. Я измышляю себе огромное количество причин, чтобы не работать.

Так что Вайткус Коломийцевым меня не соблазнил, но не отступился и

сделал предложение, от которого я не мог отказаться. Он предложил Строителя Сольнеса Ибсена, точно рассчитав, потому что там есть все то, чего мне не хватало в киноролях: страсть, эмоции.

– Вы предпочитаете образы, с которыми чувствуете некоторое сродство? Или когда вам предлагают абсолютно непохожий на вас характер?

Ну, я склонен к определенному душевному комфорту, предпочитаю иметь как можно меньше сопротивления для достижения этого комфорта. Естественно, если в роли со мной что-то совпадает, – мне проще. Кажется, что вот это мое, вот это я, вот это мне знакомо и т.д. Я люблю больше быть самим собой. В кино я никогда не создаю характеров, а просто пытаюсь себя анализировать. Именно себя, потому что, как бы там ни было, но таких, как я, больше нет. Я один такой, со всеми своими положительными, отвратительными, дурацкими качествами и чертами. И почему такой не может быть персонаж? Допустим, отвратительный. Достаточно себя анализировать, чтобы все черты любого характера в себе найти. Я ведь не знаю, как я буду себя вести в каких-то экстремальных ситуациях. Может быть, я поведу себя как самое неприятное существо. Может, значит, так поведу, а может, так. И достаточно этой одной черточки для создания мерзкого типа.

– Иными словами: для вас, когда вы получаете роль, начинается процесс самопознания?

Конечно. Скорее всего, я не являюсь, так сказать, художником, который создает. А являюсь просто, наверное, каким-то таким «экспозитором», или иначе: экспонирую, допустим, какие-то познания самого себя.

*– А если ваше «экспонирование» расходится с режиссерской трактовкой, вы настаиваете на своем в**и**дении или идете за режиссером?*

Актер, хочешь, не хочешь, он все равно свое протолкнет. Он – хитрое существо.

Помню, после фильма «Никто не хотел умирать» у меня был любимый образ, который я носил с собой, и я представлял, что вот могу где-то такого себя найти. Это был Ив Монтан в каком-то фильме, где он ходил в узких брюках и туфлях с очень длинными острыми носами, подошвы кожаные и стучали при ходьбе. Как-то это влипло в меня, казалось, что это очень по-мужски все выглядит. И мне так хотелось играть такой образ, иметь его в жизни.

Исходной точкой, как бы там ни крути, как бы там ни создавай, – все равно являешься ты сам. А дальше, естественно, находишь какую-то маленькую характерную деталечку, которая помогает создать какой-то характер...

– Вы имеете в виду: деталь поведения, деталь одежды или манеру говорить?

Или то, или другое, или третье. Допустим, в фильме «Один против всех, все против одного» я играл богатого американского адвоката, который мстит за убийство своего отца. Режиссер видел благополучного человека, с кучей костюмов, с хорошим автомобилем. Но мне это очень не нравилось. Почему он должен таким благополучным быть? Мне он виделся добрым, толстым, мешковатым. Добрый толстяк, у которого не сложилась жизнь... И вот тогда работа пошла. Я и ел очень много, и одевал на себя много одежды. Толстый человек по-другому себя ведет, сидит по-другому, ходит по-другому, широко расставляя ноги...

Это все было, конечно, уходом от себя, но опять-таки и поиски себя, по-

тому что внутренний мир весь был, конечно, мой, никуда не денешься. Внутренний мир не сыграешь, не создашь. Все равно это я. Иначе тогда нужно брать другого актера. Если режиссер видит на экране или на сцене Роберто де Ниро, то он должен его и приглашать. А если он меня будет делать под Роберто де Ниро, то зачем? Тогда действительно Роберто де Ниро зовите, и будет то, что надо.

–А как появляются эти «деталечки»? Из наблюдений? Чистая фантазия? Вы слышите своего героя, его интонации? Или представляете какой-то внешний облик?

Трудно сказать, как это приходит... По-разному. Я никогда не слышу своих героев. Может быть, потому, что не люблю говорить. Я бесконечно люблю кино, потому что можно сыграть роль вообще молча. А в театре этого не сделаешь. В театре есть специфика. Театр это речь. Ну, сколько можно проходить молча по сцене? Ну, двадцать минут. Потом скажут: ну, сколько он там может ходить и молчать? А в кино можно. Можно сказать, что я не слышу своей роли, потому что не хочу ее слышать. Может быть, не имею способности, таланта слышать...

Зацепившись в роли за какую-то подробность, начинаешь еще добавлять, накручивать... Тут главное не перебрать... Когда я первый раз попал в казино, мне советовали: не играй. Я рискнул, все проиграл. Попробовал еще раз. Выиграл! Потом еще раз попробовал, еще больше выиграл. А потом говорю: нет, стоп, вот теперь мне надо остановиться...

– Вы имеете в виду, что в роли надо как бы чуть-чуть не дожать, чуть-чуть не договорить?

Да, конечно. Хотя и «перебрать» иногда можно. Ужасно, почти невыносимо, когда не получается, не придумывается, не находится... Когда не создал образа, отстраненного от себя, не видишь его как бы со стороны, когда вынужден не играть, а просто произносить текст, который написан, оставаясь абсолютно самим собой. Это так отвратительно, что стыдно выходить на сцену. У меня был такой опыт. Я потел оттого, что я нахожусь на сцене, от противности, от глупости, от не знаю чего еще, но так было. Я, откровенно скажу, должен был принять сто пятьдесят грамм, чтобы найти смелость в себе выйти на сцену. На сцену всегда выходить страшно. Но это совсем другой страх. Страх оттого, что ты голый. Хоть на тебе костюм и грим – все равно ты голый. А вот если бы создал отстраненный какой-то образ, тогда даже если я голым выйду, все равно это не я, это кто-то мной созданный.

В кино можно выходить к камере самим собой, без всякого придумывания роли. Даже смотришь, это интересно, потому что там объектив регистрирует мои переживания, мои настроения, ощущения... И этого достаточно.

– Режиссеры часто говорят о своей любви к репетиционному процессу, актеры гораздо реже... А как вы? Вы любите репетиции?

Я репетиции не очень люблю. Видимо, это киношное воспитание, потому что на экране чем свежее, тем лучше. Если не видно репетиций, то замечательно. В театре тоже, если не видно репетиций, тоже хорошо. Но там невозможно, как в кино. Придумаешь, сосредоточишься, увидишь сам в схеме задумку режиссера, свою – и мотор, пошел. Со многими режиссерами мы так снимали без репетиций, и получалось очень интересно. Ну, конечно, там есть какие-то механические распланированные точки, выгородки...

– Вы очень успешно работали в Каунасском драматическом театре: играли центральные роли, имели хорошую прессу. Тем не менее вы ушли из театра и в других театрах постоянно больше не работали. Почему?

Наверное, я слишком серьезно отношусь к театру. Приход на сцену был, в общем, достаточно авантюрным. К каждому спектаклю я готовился, как к единоборству с самим собой. Перед выходом всякий раз испытывал настоящий страх. Каждый спектакль – это нечто неповторимое, живое. Невозможно загадывать, как он пройдет. Если ты хорошо сыграл на предыдущем спектакле, это отнюдь не гарантия, что и в следующий раз получится. Иногда с самого начала может пойти хорошо, и до конца пойдет хорошо. А иногда не заладится – и ничего не поделаешь.

Вайткус давал сложный рисунок роли. Для него было бы идеально, если бы я так наполнился бы в роли, что в кульминационные моменты, на каких-то профессиональных вершинах взорвался бы вообще и меня разнесло бы брызгами крови по всей сцене. Для него это был бы идеал, конечно. Он такой человек. И поэтому я старался физически, мясом, заполнить все пространство, насколько я представлял себе возможным: и голосом, и действием, и, так сказать, эмоциями. В какой-то мере это оценивалось критикой. И мои роли были все замечены в довольно приятных мне выражениях. Но так нельзя много работать, не выдержишь, если надо, скажем, играть подряд много спектаклей. Все равно организм не выдержит, надорвется.

Среди профессионалов существует мнение, что проживать на сцене вместе с персонажем все перипетии его судьбы не обязательно. Нужна мера отстраненности и умение экономно расходовать себя. Это профессионализм. Если его нет – нужно, действительно, «умирать» на сцене. Я, может быть, не прав, но мне кажется, что «экономный реализм» убивает искусство. Наверное, призвание актера в том, чтобы расходовать себя расточительно. Но каких сил это требует!

В кино объектив для меня был «Божье око», что ли. Если я на репетиции могу сдерживаться, еле-еле двигаться, то перед объективом, когда уже камера непосредственно включена, то тут я уже остановиться не мог. Никого не видел, ничего не знал. И вот перед камерой у меня было чувство, что я этому «Божьему оку» (объективу) исповедуюсь. И то же самое я пытался делать в театре с ролью. Однако настоящие чувства в театре ничего не дают. Ну, первый ряд еще что-то сможет уловить. А галерка воспринимает действо. И чтобы оно – совпадало с текстом. Это меня раздражало: зачем я буду кричать куда-то на дальние ряды! Это так раздражало, что после первого спектакля я подумал: это не мое.

Поэтому я ушел из театра. Я сказал, что не могу выдерживать эти бесконечные репертуарные графики. Мне это противно. Мне самое интересное, когда я могу реже играть, но прийти и сыграть что-то по-новому. Вот сегодня у меня настроение совсем другое, почему я механически должен повторять заученное? Сегодня я другой, сегодня образ другой, сегодня время, сегодня погода другая, сегодня все другое, поэтому я сегодня должен и по-другому это сделать все. А когда много подряд спектаклей идет, то там некогда заниматься этим делом, механически идешь, идешь, идешь, и потом на сцене думаешь о борще, который будешь есть на ужин, или еще о чем-нибудь постороннем...

Единственное, что я вынес из работы в постоянной труппе – чувство отупения. Совершенно не было времени для восприятия жизни, потерялась свежесть прочтения литературы. Театр для меня был чем-то вроде «кокона», который мешал восприятию мира.

– Однако когда вас позвал Някрошюс на роль Соленого в «Три сестры», вы согласились?

А вы бы отказались, если бы вас позвал Някрошюс?

– Нет.

Я тогда снимался в Таллине. Он мне позвонил в гостиницу, говорит: «Юозас, надо сыграть Соленого. Роль не очень большая, но очень важная. Как ты?» Я говорю: «Не знаю, но если ты видишь, что я могу это делать, может быть, и надо попробовать...» Я приехал, сидел со всеми, болтал, говорил, кофе пил, а потом он сказал: ну, давай почитаем. Прочли первый раз. Потом он задал вопрос: ну как, будешь? Что оставалось: уже мы столько общались, неужели я уйду, если его это удовлетворяет?

Он удивительный человек. Я не знаю другого такого в театральном мире: такого цельного, благожелательного к другим и требовательного к себе. Действительно, это большой человек. Някрошюс – это шаман. Я не побоюсь такого определения: Великий Шаман Театра. Это колдовство, в котором бесконечно можешь работать, и чем больше работаешь, тем больше находишь. И тем больше сам себя создаешь.

У него совсем особый стиль, подход к театральному процессу. У него театр – палец, палка, взгляд... Все, что другие режиссеры отбрасывают как ненужность, или как устаревшее, или как неприспособленное к спектаклю, он все подбирает. Вот он карандашом играет, ложкой, подстаканником... Пуговица, дым, шарик – все это у него работает. Он умеет так невзначай, как бы случайно это все впустить... Втянуть и заворожить зрителя. Вы видели в «Сальери», когда фейерверк устроил из этих спичек? Придумать же надо такое! Чтобы из спичек устроить такой фейерверк.

В постановке, о которой я как раз говорил, что голышом остался и не хочу разговаривать о ней, там пустили настоящую пиротехнику, но насколько же поганый был настоящий фейерверк, а здесь он был возвышенный. Он был Бог знает какой. Ну, шаманство, иначе не назовешь. Скажем, «Гамлет». Я был просто ошарашен, я не мог понять, где я нахожусь, почему я здесь, сколько я здесь. Я понял: перерыв. Как-то пришел в себя, огляделся, увидел знакомых людей… Потом снова, второе действие. Ты можешь так, наверное, до отключения полного сидеть.

– Считается, что с Някрошюсом очень трудно работать актерам...

Он, действительно, очень жесткий, очень требовательный человек и режиссер. Он не позволяет актеру быть расхлябанным. Но вся эта жесткость у него как-то невзначай. Как будто бы так, играючи репетируешь. Даже не сказать «репетируем». Мы сидим за столом. Сидим, курим, пьем кофе бесконечно, чего-то болтаем, он посмеивается, а потом, как бы издеваясь, немножко подшучивая над кем-нибудь, говорит: ну, идите, попробуйте лбами стукнуться. Сколько вы можете друг друга держать лбами под прямым углом? Идем, упираемся, держим друг друга. Старались, старались, а он говорит: хватит дурачиться, давайте кофе попьем, сцена дуэли Тузенбаха и Соленого готова...

Как готова? А вот так. Это уже готовая бусинка для будущего ожерелья. И вот так постепенно у него бусинки складываются, складываются, пока доходит до стягивания. Стягиваются в кольцо, и тогда уже выходит спектакль. Он разбрасывает свои семена туда, сюда, а потом смотрим, что уже все всходит, и вот уже целое поле театрального действа.

– У него на репетициях атмосфера тяжелая или радостная?

Очень легкая, особенно для постороннего взгляда. Кто-то опоздал, кто-то не пришел, – он не обращает внимания. Кто-то ушел курить или вообще куда-то ушел – он не реагирует. Но не дай Бог не попасть, когда он говорит: тебе надо идти туда. Тогда уже гроза... А в другой раз, бывает, рукой махнет: «Нет его? Ну, хорошо, тогда давайте попробуем это...» Но эта либеральность кажущаяся, потому что внутри суровость, жесткость режиссерская, которая не позволяет распуститься. А потом когда сцена сделана, попили кофе, пошутили, опять-таки: «Ну, давайте Чехова почитаем...» Почитали: «Мне все тут ясно, дальше не будем читать, не надо, один раз прочтем». Мы прочли один раз, а он читал сто один раз, тысячи один раз, потому что он уже все знал, абсолютно все. Он так придумал казармы... Ну, действительно, девчонки выросли в генеральской семье, естественно, что они выросли в солдатской, в солдафонской обстановке, так сказать. У Чехова все время говорится про это. Он так точно это уловил. Не все воспринимали его решение, но где точнее? Казарма. Иначе они не могут, они же всю жизнь росли в военной семье, вокруг военные, все вояки и, так сказать, солдафоны, ну как иначе?

Но эти бусинки он нанизывал для нас незаметно, хотя у него было точное знание, как он это будет делать. А иногда бывало, что у него что-то не идет сегодня. Тогда он тут же предлагает: расходимся. А потом, насколько я знаю, лежит на диване, не шевелясь, и прокручивает сцену много раз, до тех пор, пока он найдет. А потом приходит на другой день: бабах, и готово. А нет, он может снять спектакль. Так он снял «Кармен», «Любовь под вязами» О'Нила. Тут он не смог, потому что там сцена детоубийства. А это он не может сделать. Он как человек не может и, конечно, как художник тоже этого не может. И он сказал: не будет этого спектакля. А «Лир?» Два раза подходил к «Лиру», два раза отказался, потому что не нашел какой-то для себя правды...

– Правда ли, что Някрошюс, выбрав актера, уже не снимает его с роли?

Да. Даже если у человека не получается так, как он бы хотел, он все равно его оставляет... Он уже будет отстаивать, что этот человек должен быть на этом месте и дальше.

Когда мне предложили службу в Литовском представительстве в Москве, я тогда подумал: ну да, он поработал со мной один раз, вряд ли будет больше работать. Я пришел поговорить.

– Эймунтас, как ты будешь реагировать, если я поеду в Москву работать?

– А ты спектакль приедешь играть?

– Конечно, приеду.

– Ну и хорошо, замечательно, поезжай, почему нет?

Конечно, может быть, я и сам провел черту. Может быть, он меня занял бы еще и в «Гамлете» на какую-нибудь роль, на какой-нибудь эпизод. Или в «Макбете», наверное. Может быть, я не знаю, может быть. А, может быть, и не приглашал бы. Это тоже вполне возможно. Я не думаю, что я тот актер, который ему нужен, потому что все равно у меня какие-то сложившиеся определенные навыки киношные, и чего-то я не умею в театре делать. Слава Богу, что мне удалось хотя бы попробовать с ним поработать и узнать, что это такое – режиссура Някрошюса.

Беседовала Ольга Егошина 16 февраля 2000 года

ЕКАТЕРИНА ВАСИЛЬЕВА

Фото В.Баженова

Екатерина Васильева (р. 1945) – актриса. В 1967 г. окончила ВГИК (курс М.Ромма) и сразу же была принята в Театр им. Ермоловой (Лаура – «Стеклянный зверинец» Т.Уильямса, 1968; Елизавета Богдановна – «Месяц в деревне» И.Тургенева, 1969, и др.). В 1971 г. приходит в «Современник» (Женя – «Валентин и Валентина» М.Рощина, 1971, и др.). С 1974 г. – актриса МХАТ. Роли: Катя («Эшелон» М.Рощина, 1975), Сарра («Иванов» А.Чехова, 1976), Алла Шиндина («Мы, нижеподписавшиеся» А.Гельмана, 1979), Маша («Чайка» А.Чехова, 1980), Мария Александровна («Дядюшкин сон» по Ф.Достоевскому, 1981), Прокурор («Вагончик» Н.Павловой, 1982), Маргарита Хевистави («Обвал» по М.Джавахишвили, 1982), Аннинька («Господа Головлевы» по М.Салтыкову-Щедрину, 1984), Ирина Минелли («Тамада» А.Галина, 1986), Актриса («Перламутровая Зинаида» М.Рощина, 1987), Иоанна Луиза Хейберг («Из жизни дождевых червей» П.-У.Энквиста, 1991) и др. Играла с разными труппами: Аркадину в пьесе «Отчего застрелился Константин?» по А.Чехову (Театр на Красной Пресне, 1987), Клитемнестру в «Орестее» Эсхила (проект П.Штайна, 1998), Хлёстову в «Горе от ума» А.Грибоедова («Театральное товарищество 814», 1999) и др.

ЕКАТЕРИНА ВАСИЛЬЕВА

Последняя инстанция

– Вы поступили во ВГИК сразу после школы. У вас не было колебаний в выборе специальности? Выбрав актерскую стезю, вы хотели быть именно киноактрисой и поэтому поступали во ВГИК?

Собственно, у меня не было каких-то особенных вариантов выбора. Куда было идти? Я была бойкой, активной, темпераментной заводилой, душой компании, участвовала в каких-то вечерах, смотрах. Никто вокруг не сомневался, что мне надо идти по этому пути. А ведь тогда совсем не было религиозного воспитания, никто мне не объяснял понятия греха, никто мне ничего не подсказывал, не советовал, не предостерегал. Притом что я была очень доверчивой, чувствительной именно к социальному «звуку» времени. Это было начало шестидесятых. «Современник», «Таганка». Актерская профессия представлялась мне и социально значимой, и нужной.

Я мечтала стать именно театральной актрисой, а совсем не актрисой кино. ВГИК возник совершенно случайно. Просто был внеплановый зимний «добор» студентов. Летом набрали режиссерский курс, а зимой добирали на него актеров. Ни в каких театральных вузах зимой, естественно, экзаменов не было. Я пошла попробовать, как это – сдавать экзамены, проходить комиссию. Пошла устроить себе репетицию перед поступлением. Шансов, мне казалось, у меня нет никаких: тогда во ВГИК брали только стопроцентных, безусловных красавиц. И я очень удивилась, когда меня взяли. Так и осталась на курсе Михаила Ильича Ромма. На выпуске у нас был очень интересный спектакль, который поставил Сергей Соловьев. И ВГИК звал на наш выпускной спектакль многих главных режиссеров Москвы, и так после просмотра меня пригласили в Ермоловский театр. Из демократической обстановки института я оказалась перенесена в абсолютно чужой мир, со своими очень своеобразными правилами, жесткими законами, своими традициями, интригами, тайнами.

Мы пришли в период, когда Комиссаржевский, главный режиссер театра, начал курс обновления репертуара, тогда кроме меня он позвал Калягина, Льва Круглого, Лакирева. Мы сыграли вместе несколько постановок. А потом там началась борьба. Актеры боролись с замдиректора театра, и нам удалось добиться, чтобы его сняли. Были какие-то финансовые и нравственные злоупотребления, мы залезли в какую-то темную грязную яму, но был азарт справедливости, – и мы победили... Только в пылу этой борьбы мы прошляпили, что в театре шла другая интрига, гораздо более серьезная, в результате которой Комиссаржевский был снят. Когда он ушел, стало понятно, что сейчас и многих из нас попросят, и, не дожидаясь увольнения, я ушла в «Современник».

– Но там вы пробыли всего несколько лет... Тоже какая-нибудь театральная интрига?

Просто я родила ребенка и, как положено, сидела с ним дома. Я успела сыграть несколько спектаклей. Один – «Валентин и Валентина», имевший очень шумный и большой успех. Второй – довольно фантастический. В «Современник» приехал ставить Анджей Вайда, в пьесе было всего четыре персонажа, и я была среди отобранных им артистов. Олег Табаков ему очень вежливо объяснил, что я – в интересном положении. Вайда смирился, но тут же добавил: а на репетициях пусть все равно сидит. Ну, я исправно ходила на все репетиции. Вайда тогда казался чем-то вроде полубога. Его фильмы, которые удавалось посмотреть, рассказы о нем... Гениальный режиссер. В кино. В театре же вел репетиции кто-то абсолютно беспомощный, репетиции шли как-то абсолютно тягостно и неинтересно... В какой-то момент сидевший рядом Костя Райкин у меня даже спросил: а ты уверена, что это тот самый, настоящий Вайда?

И вдруг... случай, и мне пришлось спешно ввестись за две репетиции в этот спектакль, играть премьеру. Пришлось выучить за два дня неимоверно огромный и сложный текст. На премьере Вайда вынес мне корзину цветов и сказал, что это «фантастика»!

– Во МХАТ вы пришли в период «бури и натиска», когда Олег Ефремов формировал новую звездную труппу театра, и сразу стали репетировать Сарру в «Иванове»…

Дело в том, что меня, собственно, на роль Сарры и пригласили. Тогда, в семьдесят четвертом году, «Иванова» почти одновременно решили ставить во МХАТе и в Ленкоме. И с разницей, по-моему, в один-два дня мне позвонили Олег Николаевич Ефремов и Марк Анатольевич Захаров, и оба предложили мне роль Сарры. Ситуация была невероятная: два крупнейших режиссера одновременно увидели меня, в общем еще девчонку, в одной и той же роли. Это было, конечно, очень лестно. Но с другой стороны, я себя чувствовала настоящим буридановым ослом, который никак не может решить, что ему выбрать. Оба предложения были такими, что отказаться невозможно. И я думала, колебалась: то соглашалась, то отказывалась. И оба мэтра как-то на удивление терпеливо принимали эти мои метания. Это было очень благородно с их стороны, и я им до сих пор благодарна.

Если честно, то никогда даже не слышала ни о чем подобном. Какая-то девчонка капризничает: то «да», то «нет», – а два режиссера ждут ее решения, вместо того, чтобы немедленно ее отправить куда подальше. Дома мой муж, Михаил Рощин, большой друг Олега Николаевича, никак не мог понять, как

вообще можно думать, когда зовет сам Ефремов. В доме просто был скандал. Наконец я сказала «да» и уехала в Ленинград на озвучивание фильма. А там поделилась своей историей со своим партнером по фильму Андреем Мироновым. Как же он на меня кричал! «Тебя зовет Марк Захаров, а ты! Я не могу бросить свой театр, предать Плучека, а то бы ни одной секунды не колебался играть в Ленкоме что угодно. Это замечательный театр!» И своим напором он меня смял. Тут же из гостиницы позвонили Захарову, что я согласна... И мы договорились, что я начинаю смотреть ленкомовский репертуар и пишу заявление. И я хорошо помню, как мы пошли с Рощиным смотреть «Тиля». Мишка шел расстроенный, со мной не разговаривал. Пришли на спектакль: а там на сцене бегают, кричат, танцуют, орут, а я все это не люблю... Это все абсолютно не мое. И я как-то так скисла, поняла, что так я не умею. И Рощин добавляет: «Ты этого хочешь?»

Мы пришли в кабинет к Захарову, и я сказала, что должна отказаться, потому что так я не смогу. Он всплеснул руками: «Ну, что за глупости! У нас все спектакли разные. Один такой, другой – абсолютно в иной манере». Но тем не менее я отказалась. И пришла во МХАТ. Чтобы докончить сюжет с Ленкомом добавлю, что потом смотрела «Иванова», где все было выстроено на Инну Чурикову – Сарру, и подумала: эх, прогадала! Во МХАТе центральной фигурой был Иванов – Смоктуновский, а Сарра и все остальные были при нем.

– Вы первый раз встретились в работе с Олегом Ефремовым, трудно ли было находить с ним общий язык на репетициях? У Смоктуновского в архиве хранится тетрадь роли Иванова, вся исписанная... есть ли у вас тетрадь роли Сарры?

Нет, я ничего не расписывала. Дело в том, что Сарру я первый раз сыграла на третьем курсе ВГИКа, и тогда эта роль была так хорошо разобрана, что тот студенческий вариант мне больше нравился, чем то, что я играла во МХАТе. Как это ни странно, Ефремов, так настойчиво меня звавший, моей Саррой абсолютно не интересовался. Он ставил спектакль об Иванове, и остальные персонажи его волновали мало. Кто там Сарру играет: Васильева или Мирошниченко...

А потом роль у меня с самого начала была как бы готова, то есть я знала, как ее надо играть. Но на все, что я показывала, Ефремов говорил «нет». Это у него была такая особенность: в начале репетиций он никогда не принимал никаких актерских решений. Ему казалось, что актеры «наигрывают», что они еще не успели вжиться в образ, а уже дают результат... Поэтому все его актеры, зная эту его особенность, свои находки и предложения показывали далеко не сразу, так сказать, припрятывали на потом, на «закусочку», на генеральную. А я разлетелась сразу. То, что он мне предлагал, мне не подходило, я чувствовала, что все не так. Так что первые спектакли я с Саррой очень мучилась, все шло очень вяло. Это уже потом я разыгралась. За четырнадцать лет, которые шел этот спектакль, хочешь – не хочешь, а разыграешься. Потом эту роль автор написал так, что в ней нет пропусков. Роль очень небольшая по объему: несколько сцен, не так много слов. Но сам текст тебя «держит» и «ведет».

– Вы много играли с Иннокентием Смоктуновским, он был легким партнером?

Нет, совсем. С Иннокентием Михайловичем играть было очень тяжело. Он существовал на сцене сам по себе. Пожалуй, единственное: мы очень хорошо относились друг к другу, по-человечески друг друга любили, и этого

было достаточно. Это создавало и на сцене какие-то нити: привязанности человеческой, что ли. «Иванов» же был мучительный спектакль. Огромное пустое пространство, придуманное Боровским, заполнять было даже физически трудно. Играли опять же спектакль часто, играли его долго. «Иванов», «Иванов», «Иванов»... В общем, сильно уставали от спектакля и от своих ролей...

А вообще я к партнерам никогда не предъявляла повышенных требований: хороший партнер – хорошо, не хороший, – ну, тогда я сама сыграю, без него. Был только один партнер в моей жизни, который меня раздражал, выводил из себя. Он не просто играл непрофессионально, но текст не держал. Когда партнер теряет смысл, когда текст не держит, – это невыносимо.

– А к режиссерам тоже есть какой-то минимум претензий, чтобы с ними можно было работать?

Когда высококлассный режиссер, то славу Богу. Он берет на себя львиную долю работы. Может тебя подать, выстроить на тебя сцену, спектакль... Если же нет, ну, что делать? С кем работаешь, под того и надо подстраиваться. А нет режиссера, сам как-то. Роза Абрамовна Сирота любила говорить, что Васильевой режиссеры вообще не нужны. Но все-таки лучше, когда у режиссера есть какой-то художественный образ спектакля, и тогда я в него должна вписаться, как деталь. Удовольствие работать с таким режиссером, у которого все придумано, а тебе остается только точно исполнить. А когда режиссер сам не знает, что он хочет, конечно, тяжело. Все делаешь сам.

– Вы работали с замечательными режиссерами: Ефремовым, Гинкасом, Додиным, Чхеидзе, Занусси, Любимовым... Наверное, трудно каждый раз приспосабливаться к новому режиссеру, новому способу работы?

Нет, это было для меня вполне естественно. Хотя трудно было много работать. Тогда во МХАТ приходили на постановку многие замечательные режиссеры и почему-то выбирали меня, и я как знамя переходила из спектакля в спектакль. И в результате тогда играла огромный репертуар. Притом что я очень ленива по природе и не люблю работать. Мне бы всегда, чтобы репетиции длились максимум месяц. Вот как у нас было с «Обвалом». У Чхеидзе было все придумано, все простроено. Какой ногой, какой рукой – ну, все до мелочей. И репетировать с ним было огромным удовольствием, спектакль создавался на одном дыхании. Это был один из моих любимых спектаклей: мощный, масштабный, как хоровая песня, где каждый голос прекрасен сам по себе, а тут звучат все вместе.

– Я правильно поняла, что определение «репетиция – любовь моя» вам абсолютно не близко?

Абсолютно не ко мне. Я помню, во время репетиций «Господ Головлевых», а они как-то очень долго, чуть ли не год репетировались, Додин мне говорил: ну, что же вы так сидите, мучаетесь с отсутствующим лицом? Все равно эти четыре часа вы здесь будете находиться. Лучше вникать, что здесь происходит, чем в каком-то другом месте».

– Додин обычно требует от актеров именно «сочинительской работы»: прочесть целиком роман...

Ничего я тогда не читала. А когда прочла спустя годы, поняла, что спектакль был построен поперек текста. Что Щедрин написал про покаяние, про воскресение человеческой души, про очищение и просветление человека. Это очень христианский текст. А спектакль был про гибель души, про гибель стра-

ны. Мрачный, безнадежный, антиправославный спектакль. Остается только жалеть, что в свое время этого я не понимала. Актеры, они вообще очень доверчивые. Особенно в отношении режиссеров. А те этой доверчивостью умеют пользоваться.

Я в свое время любила «Вагончик», поставленный Гинкасом, любила спектакль, любила свою роль. Мы играли этот спектакль абсолютно самозабвенно, мы все были исполнены такого жаркого сострадания к этим людям, к этой ситуации, что буквально сердце разрывалось от жалости и любви. Это был абсолютно потрясающий спектакль, и замешан он был именно вот на этом. А спустя много лет читаю в «Театральной жизни» откровения Гинкаса, что он ставил спектакль, чтобы вызвать отвращение к мерзости этой жизни, этой жижи, в которой существовали эти герои. Это было так отвратительно читать. Меня просто трясло, когда я прочитала. Потом Гинкас зашел ко мне за кулисы после «Орестеи», я спросила: «Что же ты написал? Как ты мог нас так обманывать?» Он ответил: «Ты думаешь, Штайн тебя не обманывает?!»

– Режиссеры уверяют, что актерам и не нужно знать их замыслов, что это может сбить исполнителя... Что актера иногда нужно обмануть или, по крайней мере, раскрывать общие идеи постановки постепенно...

Театр, и от этого никуда не денешься, – искусство идеологическое и по силе воздействия не сравнимое ни с каким другим видом искусства. И это предполагает ответственность людей, им занимающихся. Можно жить в профессии механически, не задумываясь, играть, в чем предложат, выполнять, что скажут. Но тогда ты не актер – ты лицедей. А если ты осознаешь ответственность за то, что ты делаешь, с чем ты выходишь на сцену, – все меняется. В конце концов именно актер – последняя инстанция. Драматург что-то придумывает, режиссер что-то добавляет, но выходит с этим на сцену и «вдалбливает» те или иные идеи зрителям именно актер. Мы – проводники, и мы отвечаем за то, что через нас передается людям.

– Говорят, что актеры делятся на тех, которые интересуются своей ролью по преимуществу, и тех, кого больше волнует общий смысл спектакля. К какому типу относитесь вы?

Ко второму. Меня волновала общая идея спектакля, о чем мы хотим рассказать людям. И в этом смысле у меня всегда был режиссерский подход к своим ролям. Я всегда чувствовала как бы свою ответственность за «мысль» спектакля. Вначале неосознанно, а потом специально я выстраивала как бы «надроль». И важнее, чем конкретный человек, персонаж, которого я играю, для меня было то, что за ролью, – мысль. И поэтому я всегда как бы обманывала публику. Там все рыдают, а у меня абсолютно «холодный нос». Я никогда не впускала чужие переживания в себя, мне это казалось пошлым. Это было совершенно интуитивно. Хранил Господь вот от этого момента. Это я рассказываю свою кухню, но вот это было определяющим: идти не по эмоциям роли, не по переживаниям, а по мысли.

И мне очень везло, что я играла большие роли. Только в большой роли актер может почувствовать себя свободным. У меня осмысление того, что актер может быть свободным и играть настолько, насколько он может, пришло только после «Дядюшкиного сна»...

В филиале МХАТа Богомолов ставил спектакль, его не приняли. Конец квартала, и Ефремов обратился ко мне: умоляю, выручи, сыграй Марию Александровну, там просто катастрофа. Я пришла и сначала попросила заменить

нескольких актеров, а ситуация уже была критическая, оставалась неделя. Потом попросила, чтобы мне не мешали. И вот в этой обстановке, в огромной навалившейся ответственности, в условиях, когда мне никто не мешал, я совершенно освободилась. И вот тогда я на себе поняла, что актер только тогда может по-настоящему играть, когда он играет большую роль от и до. Если актера держать на маленьких ролях и он постоянно находится в положении экзаменуемого, – он никогда и ничего не сможет сыграть. И в этом смысле я благодарна «Дядюшкиному сну».

– Вы ушли из МХАТа, когда изменилось ваше отношение к актерской профессии?

А непосредственной причиной ухода стало отсутствие ролей. МХАТ разделился, мы переехали в Камергерский, и почти все мои спектакли были сняты. У меня остались только две роли в спектаклях: Сарра в «Иванове» (сколько же можно было ее играть?) и Маша в «Чайке». Так что мое пребывание в театре теряло смысл. И тогда мне пришла в голову мысль (до сих пор горжусь, что я додумалась до этого первой), что, в сущности, я легко могу уйти из театра. Я была уверена, что если мне понадобится работа, то я всегда ее найду. А тут театр собрался на двухмесячные гастроли в Японию. Зарубежные гастроли, все о них мечтали всегда. А я больше двух недель за границей вообще не выдерживаю, не люблю, начинаю тосковать. И тут я и решила подать заявление. И потом я не могла оставить на два месяца тринадцатилетнего сына. Мне дом и церковь стали уже гораздо важнее театра... А театр отнимал все мыслимое и немыслимое время – всю жизнь!

– Как отнесся к вашему уходу Олег Николаевич?

Это был удар для него. Он был очень расстроен, просто не могу передать до какой степени. Я уходила первая, и он понимал, что за мной пойдут другие. Так и случилось. Я знала, что, когда я приду с заявлением об уходе, он будет удерживать, уговаривать... Я несколько раз пыталась. Но когда Ефремов уговаривал, ему никто не мог отказать. Он мог делать с человеком все, что ему хочется. Поэтому в тот раз я оставила заявление у секретаря и просила передать, что сама ни за что не приду, чтобы он меня не вызывал...

– После МХАТа вы много играли у разных режиссеров. В том числе вы играли Клитемнестру в «Орестее» Штайна. Как складывались ваши отношения со Штайном? Вы сказали о вопросе Гинкаса: «Ты думаешь, Штайн тебя не обманывает?» Что вы ответили?

Я ответила, что я понимаю, что он обманывает, и могу строить контрдействие и тоже в долгу не останусь. Я как бы с самого начала сознательно выстроила такой экран, что ли. И Штайн, он очень тонкий человек, эту разделительную преграду чувствовал, и раздражался. Он чувствовал, что я делаю еще более крупный обман, чем он. Это раздражение накапливалось, накапливалось и закончилось взрывом.

Это был изначально компромисс. Мне нужны были деньги, и я согласилась участвовать в этом проекте. Сама же роль Клитемнестры в «Орестее» необъятная, вздохнуть невозможно, потому что я замечала, что когда ухожу со сцены, возвращаюсь – хор надо опять собирать, а то они буквально распадаются. Клитемнестра являлась стержнем этого спектакля, такая роль-шампур, которая разные элементы собирает в единое целое. Даже нельзя расслабляться за кулисами, она физически была для меня тяжела невероятно. Просто не хватало здоровья.

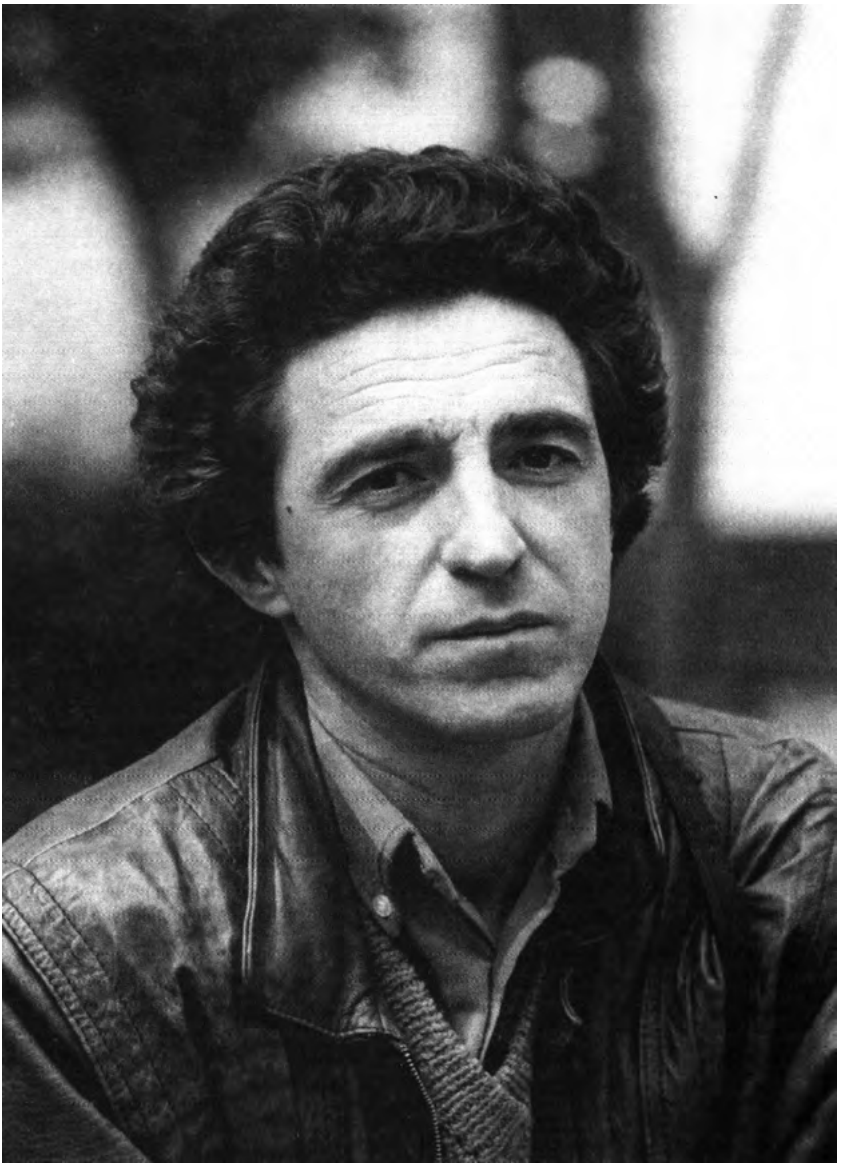
– О вас очень много писали, восторженно, восхищенно. Влияли ли на вас оценки критики?

Оценки критики... Помню, как после хвалебных слов в мой адрес я прочитала обзорную театральную статью в журнале «Современник», где было написано в мой адрес: Васильева играет Клитемнестру ужасно. Это после того как я привыкла к эпитетам: гениальная, выдающаяся трагическая актриса двадцатого века и т.д. Я хохотала до слез.

– Не так давно вы выходили на сцену в «Горе от ума»...

Это не в счет. Это не роль и не игра. Просто Олегу Меньшикову я была нужна в качестве знака самой себя. Я думаю, что на сцену выходила не графиня Хлёстова, а Катя Васильева. И зал так меня и воспринимал.

Беседовала Ольга Егошина 24 января 2001 года



ВИКТОР ГВОЗДИЦКИЙ

Фото Ю.Феклистова

Виктор Гвоздицкий (р. 1952) – актер. Окончив в 1971 г. Театральное училище в Ярославле, сыграл первые роли в Рижском ТЮЗе (Принц в «Зеленой птичке» К.Гоцци; Карлсон в «Новых похождениях Карлсона» по А.Линдгрен, 1973, и др.). В 1974-1985 гг. – в Ленинградском театре комедии. Роли: Буланов («Лес» А.Островского, 1978), Альцест («Мизантроп» Мольера, 1976), Тень («Тень» Е.Шварца, 1984) и др. В 1979 г. играет моноспектакль «Пушкин и Натали» (композиция и постановка К.Гинкаса). В 1979-1981 гг. – в БДТ. С 1984 г. – в Театре миниатюр (с 1987 г. – «Эрмитаж»). Роли: Фадинар («Соломенная шляпка» Э.Лабиша, 1985), Шлиппенбах («Нищий, или смерть Занда» Ю.Олеши), Дон Жуан («Дон Жуан» по Мольеру и Т.де Молина, 1992), Казанова («Сонечка и Казанова» по М.Цветаевой, 1996). Играл также в спектаклях Гинкаса в МТЮЗе (Порфирий – «Играем преступление» по Ф.Достоевскому, 1990, и др.) и Ю.Еремина в Театре им. Пушкина (Эрик XIV – «Эрик XIV» А.Стриндберга, 1992; Хлестаков – «Ревизор» Н.Гоголя, 1994). С 1995 г. – во МХАТе им. Чехова. Роли: Арбенин («Маскарад» М.Лермонтова, 1995), Тузенбах («Три сестры» А.Чехова, 1997), Подколесин («Женитьба» Н.Гоголя, 1997), Основа («Сон в летнюю ночь» У.Шекспира, 1998), Параклет («Самое главное» Н.Евреинова, 1999), Сирано («Сирано де Бержерак» Э.Ростана, 2000), граф Ансельмо («Венецианский антиквар» К.Гольдони, 2000).

ВИКТОР ГВОЗДИЦКИЙ

Научить театру может только театр

– Говоря об актерах, часто употребляют словосочетание: «додинский актер», «фоменковский актер»... Чьей школы актер Гвоздицкий?

Я актер школы Фирса Шишигина, я закончил его курс в Ярославском театральном училище. В те годы Фирс Шишигин был главой всей театральной провинции России. Имел все возможные тогда ордена, почетные звания и лауреатства. Был немолод и набирал курсы нечасто. Возможно по этой причине в сентябре нас оказалось почти шестьдесят человек...

«Вас много. Закончат мало. Запомните и поймите – встать и уйти отсюда, по своей воле, вы сможете только сейчас. Театр – это трясина. Советую это сделать всем без исключения». Никто не вышел. Он был прав. Сами из театра уходят редко, да и то только сейчас, когда «распадаются дома» и все мы начинаем работать в театре за деньги. Большая окладистая борода. Голос хриплый и сильный. По улице ходил с сучковатой палкой. В городе его узнавали. Мы его боялись. Нас занимали в народных сценах огромных спектаклей. Он колдовал и одним словом умел перемещать с места на место десятки персонажей. Приходы Фирса для меня были событием, почти катастрофой. Он любил отдельных студентов. Когда приходил, занимался только с ними. Иногда выбирал жертву из нелюбимых. Мы замирали и попадали под гипноз хриплого голоса, колючих светлых глаз, редкой похвалы. Стыдно признаться, но не понимал я ничего. Защитной реакцией на непонимание был сон, и я мучительно балансировал между страхом и сном...

Своими учителями называю Адольфа Шапиро и Николая Шейко, с которыми встретился в Рижском ТЮЗе – своем первом театре. Что касается «школы»... Школа – это театр. Научить театру может только театр, если Судьба подарила настоящие встречи с партнерами, авторами и режиссерами-учителями. Фоменко учит бесстрашию в рисунке, гибкости в жестком движении роли, нежности к «театру интонаций» и прелести прихотливой актерской жизни, соединенной с жизнью музыки. Из заданий, больших, маленьких, едва заметных глазу, внутренних конструкций Гинкаса возникает захватывающее существование обратного хода, смешное в трагическом; тишина, звучащая оркестром. Если бы не Левитин, то, может быть, не пришлось бы сказать со сцены слова особенного театра Олеши, Бабеля, Введенского, Хармса, Цветаевой. На репетициях Ефремова я впервые понял, как можно и должно проверять все в творчестве Пушкиным. Шейко научил меня самому трудному – азбуке профессии, театральной грамоте, смыслу вечного ученичества.

Павел Орленев в своей книге написал, что вся его школа была «по Бибикову». Бибиков – это был какой-то провинциальный антрепренер, который сказал ему: «Ты, когда работаешь над ролью, ложись на диван спиной, закрой глаза и пройди всю роль: где ты на гвоздик шляпу вешаешь, где ты подмигиваешь...» Когда занимаешься ролью, то проверяешь ее своим подсознанием. Может, поэтому актер знает про своих персонажей, про их эпоху больше, чем историки и исследователи.

Здесь очень помогает текст, когда он хороший. В Чехове слова переставлять невозможно... Знаки препинания Достоевского ставят дыхание роли... В любой пьесе Островского любой персонаж имеет свое «кольцо». «Лес» можно ставить о Карпе, или об Улите, или об Аксюше... Он режиссерски строит свои пьесы.

– Вы играли Буланова в «Лесе» в постановке Фоменко. Потом еще работали с этим режиссером. С чего обычно Фоменко начинает свои работы?

Петр Наумович прежде всего предлагает формальный ход. Он очень медленно репетировал в то время, репетировал малюсенькими кусочками и работал показами, очень сильно, страстно, и когда кто-то повторял только форму – то было пустовато. Больше всего его радовало, когда актер, наполнив рисунок своим градусом, своим пульсом, предлагал что-то другое.

Фоменковские показы, очень смешные, обаятельные и заразительные, на самом деле нужно переплавить и сделать так же сильно, как он, но иначе. Для Фоменко это было идеально, когда вскакивали в его «экстремальность»... Идеально это делает Юлия Борисова в спектакле «Без вины виноватые». Она четко следует режиссерскому рисунку и ни на секунду не оставляет себя. Она делает все фоменковские «фляки», но стержень ее, борисовский. Это как бы «безуминка» в роли Кручининой, которую принесла она, Юлия Борисова, своим способом жить в театре, своим стилем поведения, своей отстраненностью от сегодняшнего дня.

Фоменко любит работать с молодыми, но, мне кажется, его лучшие достижения – в работах с актерами с «биографией» – с акимовскими, с вахтанговскими...

– Но вы встретились с Фоменко молодым актером...

Когда Петр Наумович Фоменко меня в первый раз увидел в Театре комедии в «Романтиках» Ростана, сказал: «Какой хороший материал!» А я к этому времени уже пять лет отработал в Риге с замечательными режиссерами.

– А у вас была своя «тема» или она потом появилась?

Про актерскую тему – все домыслы. Когда актеры говорят о том, что она есть, то это крах профессии или подарок интервьюеру. Какая тема? «Я гуляю под дождем»? Полный идиотизм. Какая может быть у актрисы тема? Она «просто» играет мать, играет Золушку, играет мачеху...

В наших отношениях с Фоменко не было равноправия, это было взаимодействие учителя и ученика, мастера и «материала». Я много играл в его спектаклях и многому научился. Фоменко – одна из самых ярких фигур в театре, поэт театра. Своим стилем работы он заражает своих учеников. А в спектаклях его «не видно», он там закрытый человек.

Я часто не могу увидеть на сцене его болевые точки. Единственно, что у него открыто во всех спектаклях, – чувственное отношение к театру. Даже его фильм о войне – тоже про театр.

– В Москве вы после академических театров Ленинграда (БДТ и Театра комедии) начали работать в экспериментальном, авторском театре под руководством Михаила Левитина. Был ли труден для вас этот переход, многое ли пришлось менять в актерской технике, в способе работы над ролью?

Было трудно... Для того, чтобы понять, почувствовать, а главное реализовать левитинский театр, левитинские задания и пройти через них не как через случайную прихоть, а как через очень подробный, именно подробный, рассыпающийся в стороны и снова нанизанный на одну нитку мир, нужна не одна роль и не один год.

При всей особости левитинского тона, он неновый. Просто он – его. Во-первых, это сто грамм исходного события – и выше, пронзительнее. Связи с тридцатыми годами, – сыновние; нет почтительности поклонника, верности ученика. Свободное, расточительное и бесспорно свое – к Бабелю, Олеше, обэриутам, Терентьеву, Шкловскому...

Хмурое репетиционное утро начинается с рассказов, бликов, набросков.

«Завадский с карандашами всех цветов в скульптурных руках».

«Нищий, продающий ворованное сало у Белорусского вокзала».

«Коонен, дышащая морозным воздухом Тверского – коротко, как нерпа».

Одесские рассказы. Артисты втянуты, заражены.

Громкого успеха у левитинского театра сегодня быть не должно. Аксиома. В реестр не укладывается. Независимо от результата работы. Я убежден, что Левитин один из немногих сегодня, чьи корни не в сегодняшнем дне...

– Одним из самых долговечных в вашем репертуаре был спектакль «Пушкин и Натали»... Как вы думаете, почему?

Этот спектакль переживал довольно большие паузы. Я мог не играть по три года, и через три года он шел иначе, с другими акцентами, с другим смыслом. Сначала я думал, что роль так – надолго – построена. На самом деле – это закон великих текстов, которые раскрывают артиста на протяжении жизни. Прошедшая в паузе между спектаклями жизнь «вбирается» в спектакль.

Ситуация паузы в системе репертуарного театра – при незаживающих ранах – дает толчок для нового актерского дыхания. Что невозможно или очень трудно в контрактной системе. Она лишь эксплуатирует тебя.

– Эксплуатирует прежде всего актерское обаяние, заразительность, воздействие на публику... Как вы относитесь к понятию «обаятельный актер»?

Когда принимают в театральное училище, то воспринимают обязательные данные: руки-ноги на месте, обаяние, талант. Это входит в азы. Но когда артист понимает, что он обаятельный, – это ужас!

Но бывают ситуации, когда режиссер тебе ничего не может предложить, когда в тексте пустота, а тебе нужно выходить и чем-то держать публику, вот ты используешь свое обаяние.

– Иногда говорят, что роль рождается в тот момент, когда на спектакль приходит публика. Вы согласны с этим утверждением?

Роль рождается не на публике. Она рождается, когда что-то происходит, в том числе – и в зале, с публикой. Когда соединяются разнонаправленные полосы и начинает бить током. Работа над ролью делится, грубо говоря, на два этапа: на приближение к персонажу, потом происходит такой легкий хруст, а потом роль «набирается» – или уже нет. Есть роли, которые тебе мешают, точно заглушки поставили. Есть те, что открывают тебя. Не то что потом ты пользуешься какими-то штампами или навыками, а просто роль тебя взращивает.

– Вы часто и настойчиво говорите о «культурной памяти» в театре, о традициях. Как это соотносится с идеей смены театральных мод и форм, театральных поколений?

Когда-то я участвовал в возобновлении «Тени» Акимова и Шварца в Ленинградском театре комедии. С сорок первого в каких-то шкафчиках в гримерных театра сохранялись акимовские декорации, костюмы, парики. В театре еще работали исполнители, сохранившие интонации того спектакля. Я убежден в том, что душа спектакля передается из рук в руки, от поколения к поколению. Передается даже не мастерство, но что-то более важное. Старики – старые артисты – физически не всегда «в форме», но они все равно настоящие и могут все. Я помню, мы играли спектакль с Еленой Владимировной Юнгер. Это флюиды. Это человеческий класс. Это школа. Я могу разложить «как надо», что тут нужен темп, там хорошо бы поживее, сям – помедленнее. Но это все такая чепуха по сравнению с тем чувством пустоты, когда они уходят.

Настоящие старые артисты могут соответствовать талантливой молодой режиссуре.

В Художественном театре я не застал «старших», а в театре Акимова играл с ними. Это была театральная каста, она противостояла товстоноговской, при этом не только не конфликтовала, но и не пыталась соперничать. Они очень особенно жили, не странно, не придумано... Эти люди были скромными, но прекрасно чувствовали себя в игровой стихии, в карнавальной атмосфере, в неунывном настроении. Они это умели, они хранили верность «своему режиссеру». Сейчас они уходят. Вот не стало Юнгер. Я был в Плесе, и мне туда пришла телеграмма, что похороны тогда-то. Дежурная в Доме творчества отдала телеграмму со словами: «какая-то Юнгер». «Вы даже не знаете, кто это?» – «А кто?» – «Это Актриса». И вдруг эта обыкновенная женщина говорит: «Ах, так это настоящая, не из тех, которые теперь». Сказано точно, не прибавить...

О Юнгер могу говорить часами, о ней, об удивительной женщине и удивляющей актрисе. Один эпизод. После капустника в питерском Доме литераторов она с провожатыми идет домой. Им надо было пройти через Марсово поле. Лето, белая ночь, и она: «Гришенька, прошу вас, нарвите для меня около Вечного огня букет пионов». В руках у него были барабан и палочки. Шел со-

рок восьмой год, страшное время. Какие пионы? «Прошу вас, нарвите букет пионов». Ничего не оставалось делать: «Подержите барабан» – и пополз, нарвал. А она стала барабанить в барабан. Тут же появился милиционер: «Пройдемте!». Она из-за кустов: «Этот букет для меня, товарищ милиционер». И товарищ исчез, так же незаметно, как и появился. Вот такая была в ней роскошь человеческая. Эту историю я рассказываю Ефремову, репетируя Сирано. Он говорит: «Ну вот – Роксана»...

– В буклете, вышедшем к семидесятилетию Олега Ефремова, вы рассказываете, что познакомились с ним на спектакле «Пушкин и Натали»... А потом он позвал вас во МХАТ...

Это был первый спектакль «Пушкина и Натали» в Москве.

Маленькое помещение где-то на пятом этаже в ВТО, что было на Горького. Людей полным-полно. Гинкас сидит в середине первого ряда, что-то лицом делает. Помогает. А больше никого не знаю. Начал скверно. Слышу, громко смеется только Кама. Ну, думаю, плохо дело... В такие секунды, когда рукой в отчаянии махнешь, у меня начинает что-то получаться. Слева сидел Ефремов, я его сразу заметил. К ужасу. Я в его сторону старался со страху не смотреть. Когда же я рукой махнул, Ефремов стал реагировать. И так точно, именно там, где надо. Как партнер хороший. Я теперь думаю, что понял он мой весь конфуз и пришел на помощь. Потом я иногда замечал, как он умело, осторожно, походя помогал в разных ситуациях. Это была именно актерская и человеческая поддержка, притом деликатная, что и в голову не пришло, что это поддержка.

Лет через десять, когда я уже играл в «Эрмитаже» у Левитина, во МХАТе Николай Михайлович Шейко начинал репетировать «Маскарад». Роли разошлись, кроме одной – Неизвестного. Тогда мою фамилию назвал Ефремов, Шейко согласился. С радостью согласился и я. Стал ходить на репетиции, была уже весна, сезон скоро закрылся, а летом умер Смоктуновский, который репетировал Арбенина. Осенью эту роль взял Ефремов. Репетировал интересно, замечательно чувствовал стих: ни разу ни одной ошибки в окончании строки, в расстановки пауз. Предлагал какую-то перестановку сцен, из середины в начало, из начала в конец. Ему казалось, что это поможет, что выйдет как-то неожиданно...

Когда спектакль уже надо было выпускать, внезапно Ефремов заболел, а декорации построили и костюмы сшили. Так случилось, что Арбениным оказался я. Репетировали чуть больше месяца. Дальше было все, как бывает: худсовет, чужие глаза коллег. Он зашел ко мне в уборную, уже на премьере. Я даже не знал еще, что бывает такое нечасто. Зашел помочь. Так постепенно я и перебрался во МХАТ.

– В «Маскараде» и в «Сирано» вы играете пьесу в стихах. Как сказал Пушкин по сходному поводу: «Роман и роман в стихах – дьвольская разница». Просто пьеса и пьеса в стихах – что это для вас?

«Дьявольская разница». Кстати, Ефремов великолепно чувствовал ритмическое начало, когда репетировал Арбенина. Одной актрисе объяснял: это же стихи, держи ритм, держи метр!

– А у вас откуда эти умения? Они сейчас редки у актеров...

Началось в Риге, когда рождалась «Чукоккала». Там в ТЮЗе служил завлитом Роман Тименчик, ну, завлитом – это по форме. А по сути он был, конеч-

но, человеком науки, литератором, его судьба забросила в завлиты, поскольку иной работы просто было не найти. Так вот Рома помогал Адольфу Шапиро режиссировать эту самую «Чукоккалу». Он открывал глубинные вещи в стихе. Он объяснил мне, что весь ритм у Чуковского идет от того, что все написано в поезде – «одеяло убежало, улетела простыня». Это надо читать в ритме стучащего по рельсам вагона. Он открывал волшебное созвучие удвоенного «л» в «одеяло убежало», он учил искать смысла не в подтексте, а в тексте. В стихе это очевиднее, хотя и в обычной пьесе, мне кажется, у нас страшное пренебрежение первым планом текста, то есть тем, что выражено в звуке, в пластике слова, в созвучии, в ритме. Я даже в Чехове пытаюсь разгадать не подтекст, а именно текст. Ведь для него очень важно, как человек говорит, как цепляются слова, какова инверсия предложения, как оно клонится, строится, дробится на периоды. Вот Рома Тименчик, можно сказать, был моим первым режиссером в этой сложной области. Помню, как он разбирал сложнейшие, «темные» стихи Анненского. Рассказывал, что Анненский не мог бы позволить себе соединить вместе две согласные, а если и делал это – одно слово завершал звуком «б», а другое начинал звуком «п», – то только потому, что хотел передать таким образом звук шарманки. Это стихотворение у него такое «Старая шарманка». Почему-то такие вещи на всю жизнь запоминаются.

– Вы играли Тузенбаха в ефремовских «Трех сестрах», репетировали с ним Сирано... Актеру другой, «немхатовской» театральной школы, трудно ли вам было найти с ним общий язык?

У Ефремова в отношениях с артистами присутствовало главное. Для меня главное: покой и доверие на большой дистанции. Что его отличает от всех режиссеров? Он по существу своему, по природе артист. И работа с актерами у него шла как раз через эту свою кровную сопричастность. Когда я репетировал Тузенбаха, то не мог отделаться от ощущения, что режиссер абсолютно не трогает меня, не нагружает заданиями. А к премьере оказалось, что в роли нет незастроенных мест, что каждый поворот в роли сделан. И при этом мне кажется, что все это я выстроил сам.

До этого я Чехова не репетировал никогда. Казалось, что это совсем не мой автор, отношение к Чехову было смутное: вспоминался Таганрог с домиком Чехова – маленький, с низкими окнами в огород, с дешевой медной посудой и жесткими кроватями. Совсем не дом Прозоровых. Любил Чехов Прозоровых или нет – так до сих пор не знаю. О Тузенбахе Ефремов говорил, что не понимает его. Репетиции начались, и около года мы сидели за длинным столом ефремовского кабинета. Останавливалось время, хотелось на воздух, на волю, подальше. Не получалось ничего, и казалось, не будет конца разговорам, и мы никогда не сможем встать на ноги. Временами Ефремов замолкал на шесть-семь минут, и в кабинете над головами артистов повисала тишина. Было ощущение, что в кабинете никого нет, он куда-то проваливался и сидел с остановившимся взглядом. Не с нами, не рядом. «Если вам нечего сказать, нет вопросов, то зачем я все это ставил, кому это нужно», – после затянувшейся надолго паузы говорил Олег Николаевич. Сказать нам было нечего, вопросы были уже все заданы давно. Мы мямлили, что ставить необходимо, что нужно людям... Вот такая схема застольной работы – может быть, только для меня. Даже прогоны у нас были за столом.

Я теперь не могу вспомнить, как так получилось, что мы все-таки встали и стали двигаться к площадке, но как-то ведь встали и почти все уцелели.

Никого с ролей не снимали, не оскорбляли, не было привычного режиссерского крика. Словом, все пошло немного легче. Ефремов четко делил пьесу на четыре действия. Первое: весна, надежда. Второе: зима, домашнее тепло, одиночество. Третье: жара, пожар, нервы. Четвертое: осень, успокоенность, легкость, конец. А как это играть? Не говорил. Показывал он артистам не часто, но удивительно хорошо, просто превосходно, проигрывая большие куски за Наташу, Вершинина. Мало трогал сестер. Ефремов показывал не по-режиссерски, а играл как большой артист. Его показы завораживали и покоряли сразу. Проиграв, проверив собою, он находил убедительные формулировки для артистов. «Наташу в третьем действии, когда она кричит на няню, должно быть очень жалко, она должна вызывать сострадание, она даже может плакать от беспомощности. Вершинин всегда в каждом городе находил свою Машу, и слова говорил те же, также чаю хотел, также на жену жаловался, и всегда обходилось».

Исполнителю Андрея подсказывал: «Ты не видел Шостаковича? А я один раз даже общался. Так вот Андрей должен на Шостаковича похожим быть: говорит очень застенчиво, сбиваясь, голос тонкий, рывками в каждой фразе».

В сцене прощания Маши с Вершининым советовал Лене Майоровой: «Лена, согнись сперва ниже, ниже, потом выпрямись и сильно крикни. Вот и все. А вообще, вы же артисты, давайте сами. Может быть, и не прав я».

В репетиционном зале Олег Николаевич мог ничего не говорить, отпуская артистов самостоятельно лететь. Спектакль собрался как-то для всех неожиданно, сам собою, уже в самом конце. Когда артистами некогда заниматься, когда свет, музыка, движение декораций, перестановки в антрактах важнее.

На премьере плакали и в зале, и на сцене, и потом, в Америке, когда играли в Нью-Йорке. Спектакль такой длинный, что, собираясь вечером в театр, кажется, на гастроли куда-то едешь. Он катится сцена за сценой. В него начинаешь вживаться, встраиваться, находить свое место, пить кофе и болтать с коллегами, долго идти на сцену, как в жизни какой-то другой и где-то не здесь. Смотрел он «Сестер» редко, говорил, что слышал больше по радио, иногда приходил за кулисы, сидел один у себя в уборной или в холле. Замечания делал редко, но вдруг по какой-то случайной фразе, по взгляду все понимали: все знает, видит, замечает. Потом он спектакль оставил, не спрашивал, как прошел. Новых исполнителей вводил не сам, может, что-то его разочаровало, может, сказывалась болезнь.

В Америке на спектакли не приходил. А когда вышел на поклон в самом последнем спектакле, американцы кричали, топали, свистели, аплодировали так, что у меня была полная уверенность: они приняли Ефремова за Чехова и Станиславского одновременно. Он умел все эти шумные знаки внимания, цветы на сцене, комплименты принимать с каким-то скромным достоинством, спокойно и с правом.

– Как возник замысел «Сирано» Ростана, романтического автора, казалось бы, от Ефремова предельно далекого?

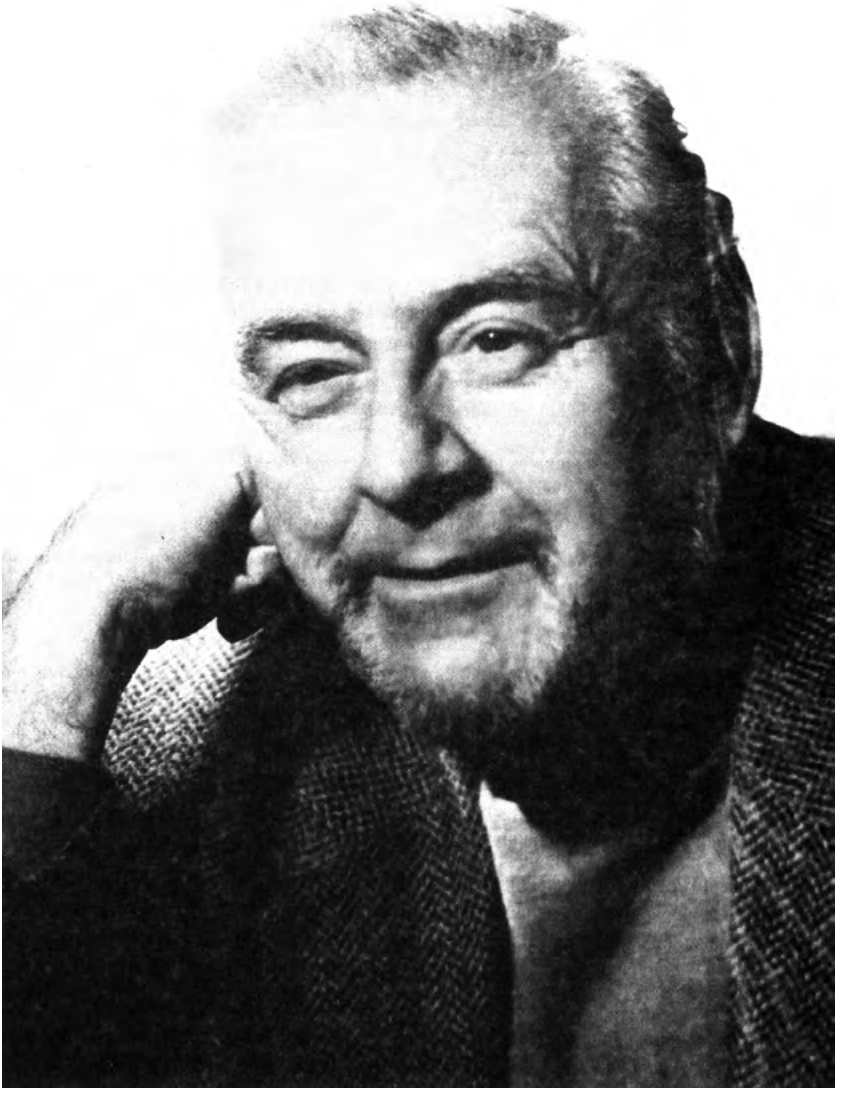
После «Сестер» мы говорили о Гамлете, Юлии Цезаре. Сирано возник неожиданно и исчез. Ефремов дал прочесть пьесу, а потом, казалось, забыл, остыл, оставил. Надолго. Вернулся к этому названию через год, когда уже очень болел. Мы уже говорили о смерти, о врачах, он ездил из больницы в больницу, лечился за границей. Когда он на репетиции сказал: «Эта пьеса и о том, что жить лучше, чем умереть», я подумал: вот поэтому он к Ростану и

вернулся. Репетиции начинались и угасали. Долго репетировали у него дома. В замкнутом пространстве сидели артисты и умирающий Ефремов. Его увлекали кабаллистические знаки: круг, циркуль, дерево. Утром репетиция начиналась с вопроса: «Ну, расскажите, что нового, что видели? Что интересного?» Почти ежедневно мы репетировали до трех, потом спектакль в театре, так что много о новом и интересном рассказывать было нечего. Тем не менее мы старались весело звучать и заполнять паузы. Получалось это почти всегда натужно, и вряд ли мы были ему интересны.

В эти минуты он собирал силы. Казалось, больше пьесы его заботит пролог, пролог сегодняшнего дня. Некая семейная пара, уставшая друг от друга, от нынешних деловых отношений в любви, семье, дружбе, тоскует, мается, томится, мечтает о другой жизни с настоящей любовью и поэзией, страстями. Так начиналась пьеса Ефремова. Все сопротивлялось. Спорить и возражать было бесполезно. Рядом с нами сидел изнуренный человек, которому мерещилось в этом прологе что-то свое. Он так хотел, чтобы этот пролог был, непременно, обязательно. Раздражался, обижался мучительно любому неприятию. Ему приносили бесконечные варианты, все было неловко, громоздко и пересказывало содержание ефремовской идеи. В спектакль в итоге пролог не вошел... Когда совсем оказывались в тупике, оставляли пролог и репетировали сцены. Он страдал от бессилия и говорил: «Я бы показал, было бы проще. Уже не могу». Несколько раз какая-то нездешняя сила помогала ему, и он проигрывал куски. Все становилось на место, но сыграть, как он, сидящий в кресле, уходящий, с опытом своей жизни, полной побед, разочарований, было невозможно. Не по плечу. Назавтра снова приходили к нему. Ему было трудно дышать и ходить. Он всегда ждал нас, уже сидя в кресле, не хотел, чтобы мы видели его слабым. «Ну, расскажите, что видели, что нового, что интересного?» И тогда казалось, что мы занимаемся ничем. В голове была одна спасительная и страшная мысль: будет ведь и этой репетиции конец.

Время идет, и в памяти то и дело оживают моменты этих трудных встреч, моменты человеческого, а не режиссерского разбора. Они просты, непостижимы, как вообще все встречи с Ефремовым. Последний раз я видел Ефремова на репетиции «Сирано», у него дома. Пятнадцать ноль-ноль, репетиция закончена. Артисты, выдержав осторожную паузу, закрывают ролевые тетради. «Ну, тогда до завтра. Если хотите, можете посмотреть со мной новости». Мы все были уже в дверях, когда он из комнаты сказал на прощание: «Ну, может быть, что-то неясно. Может быть, какие-нибудь вопросы?» Вопросов не было, мы торопились уйти, не почувствовав, что больше его не увидим, и он нам больше не поможет.

Беседовала Ольга Егошина 20 февраля 2001 года



АНДРЕЙ ГОНЧАРОВ

Андрей Гончаров (р. 1918) – режиссер, педагог. В 1941 г. окончил ГИТИС (курс Н.Горчакова). С 1942 по 1945 г. был директором и режиссером фронтовых театров ВТО. С 1945 г. работает в Москве: в Театре сатиры, Театре им. Ермоловой, Театре киноактера, Малом театре. С 1958 по 1965 г. – главный режиссер Московского драматического театра. Постановки: «Вид с моста» А.Миллера, «Закон зимовки» Б.Горбатова, «Визит дамы» Ф.Дюрренматта и др. С 1967 г. – главный режиссер Театра им. Маяковского. Среди постановок: «Дети Ванюшина» С.Найденова (1969, 2000), «Банкрот, или Свои люди – сочтемся!» А.Островского (1974), «Трамвай «Желание"» Т.Уильямса (1970), «Человек из Ламанчи» М.Ли (1972), «Беседы с Сократом» Э.Радзинского (1975), «Бег» М.Булгакова (1978), «Леди Макбет Мценского уезда» по Н.Лескову (1979), «Жизнь Клима Самгина» по М.Горькому (1981), «Кошка на раскаленной крыше» Т.Уильямса (1981), «Закат» И.Бабеля (1988), «Горбун» С.Мрожека (1991), «Как вам это полюбится» У.Шекспира (1997) и др. Профессор, заведующий кафедрой режиссуры РАТИ (ГИТИСа), автор книг «Режиссерские тетради», «Мои театральные пристрастия».

АНДРЕЙ ГОНЧАРОВ

Самое трудное в этой профессии: выжить!

– Вы застали в театре время, когда еще работал Немирович-Данченко, репетировал Станиславский… Можно сказать, что весь режиссерский XX век русского театра прошел на ваших глазах…

Меня можно назвать молодым долгожителем. Я помню «Принцессу Турандот», «Сверчка на печи», «Блоху» Дикого. Помню интонацию, с какой Серафима Бирман произносила: «Миленький, пошли обожаться...» Помню эти спектакли гораздо отчетливее, чем десятки и сотни, увиденных впоследствии. Мама была актрисой, отец работал концертмейстером в ГАБТе: в доме часто бывали люди театра. На день рождения мне непременно дарили театральные билеты, чаще всего во МХАТ. Я видел «Дни Турбиных», «Квадратуру круга» с Ливановым. Видел все спектакли Мейерхольда, шедшие обычно при полупустом зале. Учась в школе в Леонтьевском переулке, я стал руководителем драмкружка вместе с Целиковской и Леонидовым. Не поступив на режиссуру, оказался на курсе Топоркова, и это было большим везением. Топорков тогда репетировал со Станиславским, так что мы получали систему «из первых рук». И я был на одной из репетиций в Леонтьевском. Я был и на репетициях Немировича-Данченко: на «Леди Макбет Мценского уезда», на генеральных «Анны Карениной», на «Трех сестрах». Он так показывал этих женщин: ничего подобного мне в театре не удалось больше увидеть. Сколько сестер бегало потом по сценам разных театров, но тех так и не догнали... Это был абсолютно великий спектакль восьмидесятилетнего Немировича. Потом в беседах с Кнебель и Поповым узнал, что они отдавали предпочтение режиссерскому и педагогическому таланту Немировича-Данченко даже перед Станиславским.

Моим учителем в профессии был Горчаков, мы были его первым набо-

ром. В те годы на режиссерском факультете Сахновский собирал всю активно действующую режиссуру. В какой-то момент я решил «становиться на ноги» и податься в артисты. Меня смотрел сам Немирович-Данченко и одобрил. Но Горчаков решительно заявил, что вначале я должен получить диплом, а потом могу податься хоть в дворники... Я уехал по распределению, и премьера моего первого спектакля должна была состояться 22 июня 1941 года. Потом военкомат, фронт, командир разведвзвода, два ранения... После госпиталя – фронтовой театр... Кстати, в блокадном Ленинграде я открыл для себя, что «Женитьба Белугина» принимается зрителем более горячо, чем, скажем, «Жди меня» Симонова. В зале сидели люди с лицами, словно обтянутыми пергаментом, люди, которые, уходя из дома утром, прощались с близкими, так как не знали: доживут ли до вечера. А им были интересны переживания Андрюши Белугина, они жили его мечтами, планами, чувствами...

В сорок четвертом я по приглашению Горчакова пришел в Театр сатиры ставить именно «Женитьбу Белугина». Вообще история Горчакова в Сатире – отдельная повесть. Убежденный мхатовец, режиссер МХАТа, он одновременно был назначен руководителем Театра сатиры, театра абсолютно иного творческого почерка, иной манеры. Там работали блистательные мастера: Поль, Хенкин, Холодов, Токарская, Курихин. Горчаков пробовал этюдный метод с этими «хозяевами номеров». И я помню, как Хенкин вышел показывать этюд под скромным названием «Мое утро». В зале стоял громовой хохот, это был готовый номер: хоть сейчас на сцену, но от того, что хотел от этюдов Станиславский, это было далеко. Так на практике я убеждался в невозможности ограничиться в театре какой-то одной системой, путь даже великой. Но сам я – убежденный последователь метода Художественного театра, и в этом смысле и ученик Горчакова, и ученик Лобанова.

– В своей книге вы назвали встречу с Лобановым определяющим событием своей творческой биографии...

Андрей Михайлович Лобанов был одним из крупнейших режиссеров, с каким мне довелось встретиться, создателем одного из лучших театров Москвы. Он остался фигурой трагически недооцененной в истории нашего театра, дарованием до конца не раскрывшимся, не услышанным, не воспринятым. Лобанов пошел в чем-то дальше Станиславского, обогатил его систему, открыл новую грань исполнительских возможностей актера. В его спектаклях была та степень правды существования на сцене, которой потрясал «Современник» в момент своего возникновения, но у Лобанова это сочеталось с масштабностью сценических созданий. Трудно себе представить меру одаренности Лобанова. Его спектакли были подробнее и неожиданнее даже постановок Художественного театра. Он удивительно искал логику поведения персонажей, искал по-своему, не так, как другие. Он вскрывал такие пласты человеческой психики, такие глубины характеров, о которых до него просто не подозревали. Органически правдивый, искренний человек и в жизни и в творчестве, он попал во времена тотальной лжи. Искренность, с которой он препарировал себя, беспощадность самоанализа позволяли ему говорить о людях ту правду, которой не мог высказать никто другой. Как мог он жить и творить во времена всеобщего притворства? Как мог он ставить по законам «психологической правды» пьесы, где логика и правда существования характера изначально отсутствовали?! Его находки, его репетиции, да просто его парадоксы, формулировки, определения – это были всякий раз от-

крытия! Репетируя «Таню» Арбузова, не обольщаясь насчет этого драматурга (он замечал, что Арбузов подзадержался у книжной полки с Хемингуэем в руках, а ему полезно было бы прошагать пешком до Владивостока), он погружал действие пьесы в необычно подробно воссозданную жизненную среду. Его интересовало, как люди раздеваются, как снимают в прихожей одежду, обувь... Он создавал невозможную, непредставимую плотность сценического пространства. И в этом же спектакле, когда Бабанова – Таня узнает о смерти ребенка, пауза длилась восемь минут (!). А прямо перед премьерой вышла статья Бабановой и Арбузова, где они обвиняли Лобанова во всех смертных грехах: в искажении автора, в увлечении мелочами, в непонимании и т.д. У меня до сих пор эта статья хранится! И только громадный успех «Тани» тогда Лобанову помог. Лобанов задыхался в атмосфере непонимания, недоверия, враждебности не только вне, но внутри своего театра. Я помню, как он сказал артисту, репетировавшему Астрова: «У вас эта роль не выйдет. Астров сажает леса, а вы приходите в театр с колуном!».

Получив театр, я немедленно позвонил Лобанову, оставшемуся уже без своего Театра Ермоловой, и пригласил на постановку. Ситуация была перевернутая: ученик – главный режиссер – приглашает бездомного мастера на постановку. Лобанов это выразил одной фразой: «Что ж, свои люди (пауза) сочтемся». Это было еще и предложение пьесы Островского, которую он хотел ставить. Не успел.

– Эту пьесу Островского вы поставите годы спустя…

Да. И в моем «Банкроте» есть одна сцена, которую в театре так и зовут – «лобановской». Это он придумал: когда Липочка танцует за сценой, от ее здоровых, сильных прыжков сотрясается дом, а в буфете звенит посуда. На панихиде по Лобанову я в речи впрямую обвинил в его смерти актеров его театра, которые травили мастера. Речь имела бурные последствия (ее, кстати, напечатал тогда, рискуя головой, в журнале «Театр» Салынский). Из Театра Ермоловой я ушел, когда там не стало Лобанова. И тогда меня приютил Пырьев. Он позвал ряд театральных режиссеров работать в кино (из затеи ничего не вышло). Режиссура в кино и театре – две абсолютно разные профессии. В киносъемках занято огромное количество техники, которую нужно привезти, установить, настроить. До сих пор помню, как мы снимали на зимнем Енисее, а шла весна и «натура уходила», а Пырьев кричал, ненормативной лексикой, что я сам столько не стою, сколько потерянный день съемок. Сверх того, мне предложили (Пырьев же и предложил) возглавить Театр киноактера. Странное было место. Актеры там появлялись и исчезали как привидения. Репетируешь сегодня с одним составом, вроде что-то получается. Приходишь на следующий день – ни одного знакомого лица, все разлетелись на съемки.

Кстати, это стало сейчас бедой национального масштаба. В Театре Маяковского выходной день вторник. Вот я просто слышу, как от театра в разные стороны летят самолеты: артисты едут на съемки, на халтуры, на «антрепризы» по городам и весям. И с этим трудно бороться. Актерам надо зарабатывать. А как сейчас платят в театре, говорить совестно. И запрещать нельзя. Но ведь и разрешать нельзя. Он приезжает с халтуры взмыленный, изменившийся, и надо тратить силы, время, чтобы опять его настраивать на другую работу (вообще настраивать на работу). Театр ведь несуетливое искусство. В нем нельзя жить на бегу.

– Как вы выбираете «своего» артиста? Какие качества кажутся вам главными?

Как-то у Мейерхольда я вычитал важную фразу. На вопрос, какой человек годится в актеры, – он ответил: «Необходимым свойством актера является способность к рефлекторной возбудимости. Человек, лишенный этой способности, актером быть не может». И добавил: «Возбудимость есть способность воспроизводить в чувствованиях, в движении и в слове полученное извне задание». Так что определяющим качеством в актере является его возбудимость. И второй для меня принципиальный момент в выборе актера: его человеческая индивидуальность. Я абсолютно убежден в правоте Попова, еще одного моего учителя, говорившего, что человеческий образ артиста всегда проступает через созданный им сценический образ. И потому актеру надо тренировать и развивать не только профессиональные навыки, но и его личностные качества. Грубо говоря, неумный, неинтеллигентный, необразованный человек никогда не сыграет интересный образ умницы, интеллектуала, просто душевно сложного человека.

Потом в требованиях к личности актера есть еще один момент. В театре мы все очень тесно общаемся друг с другом. И стоит завестись скандалам, выяснениям отношений и т.д., – конец. На творчестве можно ставить крест. В театре идешь, как по минному полю, и никогда не знаешь, в какой момент и какая мина взорвется. Может, поэтому в театре живут суеверные люди; у меня есть счастливый костюм для первого сбора труппы, и до театра в этот день я непременно захожу в церковь поставить свечку.

– Вы пришли в Театр Маяковского после смерти его руководителя Охлопкова. Он много болел в последние годы, и театр, несмотря на прекрасную труппу, был, мягко говоря, в состоянии далеко не идеальном...

Проще сказать, что театр разваливался. Честно говоря, ни один человек мне не советовал «брать» этот театр. Даже жена. Восемь лет Охлопков болел вот за этой дверью директорского кабинета. Там небольшая комната, где он лежал, – не хотел уходить из театра. Театр постепенно разрушался. Иногда в нашем огромном зале едва-едва собиралась публика в партере. Фурцева, которая очень любила Охлопкова, сказала: «Пока он жив, этот театр – его».

Этот театр вообще имел странную судьбу для режиссеров. Мейерхольд его создал, но проработал недолго. Здесь ставили спектакли Дикий, Попов, Лобанов, Охлопков, Завадский, Грипич, Шлепянов, Федоров, Зотова и т.д. Труппа была замечательная: Бабанова, Астангов, Глизер, Свердлин, Ханов... Но общее состояние было катастрофическим. И прежде всего надо было обновлять репертуар. У меня были какие-то репертуарные задумки, и на них я чуть и не закончил свою деятельность на посту художественного руководителя.

Меня повели представлять министру культуры – легендарной Фурцевой. Перед ней стоял сомнительный и довольно еще молодой человек, которого она вполне благожелательно спрашивает: что вы собираетесь ставить? А у меня несколько проектов. Во-первых, Войнович. Но я понимаю, что этого перед министром произносить не нужно. Во-вторых, «Матросская тишина» моего друга еще с довоенной поры Саши Галича. Понимаю, что и это произносить не нужно. И бухаю: «Закат» Бабеля. Что началось! Она только что вернулась из Чехословакии, время тех самых событий. И единственная советская пьеса, которая идет в чешских театрах, – «Закат» Бабеля. Боже, как она кричала!

На сцене, где недавно реяли красные флаги молодогвардейцев, я пропихиваю местечковых авторов! Этот ужас! В общем, это была форменная дамская истерика. И меня должны были снимать. Приехала в театр комиссия во главе с Фурцевой. Засели в этом кабинете. Спасло то, что двадцать пять актеров из труппы пришли в предбанник меня отстаивать и сидели там несколько часов. Фурцева, оценив обстановку, повернула на сто восемьдесят градусов. Так я тут и остался. И «Закат» мы в конце концов поставили. Как и Войновича! Хотя после снимать меня пытались не раз. Сколько было цензурных глупостей на выпусках спектаклей! В «Человеке из Ламанчи» придирались к решетке, которая опускалась в финале: «На что намекаете?» – «Так Сервантес писал роман в тюрьме!» Не помогло. Особенно старался такой Петр Голубев из Московского комитета КПСС. То есть уровень, на котором запрещались спектакли, вы понимаете. «Беседы с Сократом» мариновали шесть лет, потому что там обсуждался вопрос отъезда философа из своей страны, а в это время выпроводили Солженицына. Да что говорить, даже «Молву» Салынского пробивали с трудом.

Можно написать большую книгу: как это было. Один факт: за свою жизнь здесь я сменил девятнадцать директоров, были среди них и те, кто докладывал о худруке, куда следует...

– А как вы вообще выбираете пьесу для постановки? Чем руководствуетесь? В вашем репертуаре и классика, и пьесы современных авторов, пьесы по тем временам «диссидентские», и совсем наоборот…

Пьеса должна затрагивать темы, которые найдут отклик в зрительном зале. Она должна попадать в настроение сегодняшнего дня. Какое бы произведение мы ни ставили – пьесу только что написанную или классическую, русскую или зарубежную, – тема спектакля обязательно должна быть близка тем, кто сидит сегодня в зрительном зале. Хотим мы того или не хотим, театр – искусство современное. Оно обязано совпадать со своим временем. Спектакль нельзя отложить на полку и пересмотреть лет через десять. Кстати, эту банальную и очевидную истину иногда плохо понимают сегодняшние режиссеры. Не все, конечно. Но появилась такая группа длинноволосых грязных молодых людей, которые считают себя чем-то вроде гуру, ну, иногда еще признают Гротовского. Вот они считают, что театр – это что-то вроде замкнутой секты, и спектакли ставятся исключительно для самосовершенствования самих режиссеров и актеров. А зритель – это только помеха и препятствие. Лучше совсем без него. Что тут сказать. Наверное, долгая жизнь в искусстве имеет свои преимущества в том, что на моих глазах начинались новые направления и отмирали. Начиналась Таганка и закончилась (как театральное направление), Любимов сейчас делает какой-то другой театр. Также и «Современник». А психологический русский театр, театр Станиславского (тот идеальный Художественный театр, о котором он мечтал и который он строил всю жизнь) жив и продолжается. А вы помните, что одним из краеугольных камней этого театра был выбор репертуара, который задевал, тревожил, волновал публику. Сейчас для меня пьесы – больной вопрос. Я не вижу современных драматургов, которые бы ставили вопросы, волнующие зрительный зал. Я всегда повторял, что труднее выбрать пьесу, чем ее поставить. Но сегодня это звучит с особой горечью.

– За долгие годы работы в театре, идя каждый день по «минному полю», тратя силы, здоровье не только на творчество, но и на кучу «привходящих обстоятельств», вы когда-нибудь хотели уйти из театра?

Постоянно. Вот часто говорят: Гончаров кричит. Легенды складываются. А я кричу от бессилия. Актер опаздывает на репетиции (раньше за это выгоняли)... Вечерний спектакль может начаться с запозданием (что-то не готово у постановщиков), публика ждет... И если я не закричу, так будет и в следующий вечер, и еще дальше... Иногда кажется, что театр буквально лежит на твоих плечах. Хочется скинуть. А кто его взвалит?

– В своих интервью вы повторяете, что одним из главных дел считаете воспитание смены. Вы преподаете в ГИТИСе больше полувека...

Цифра впечатляет, правда? А вообще, мне кажется, что педагогика – это составная часть профессии режиссера. Педагогами были Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Вахтангов, Попов, Лобанов и т.д. Когда я стал заведующим режиссерским факультетом в ГИТИСе, я обнаружил, что будущих режиссеров учить практически некому, и потребовал привлечения действующих известных режиссеров. Что тут началось! Если ГИТИС был «за», то райком «против». Райком соглашался, возражал горком. Когда согласился горком, против выступило Министерство культуры. Четыре года мне не разрешали! Целый курс успел выпуститься! Пришлось пойти на крайние меры и сказать, что отказываюсь руководить кафедрой, где из мастеров осталась одна Мария Осиповна Кнебель. Я перестал получать зарплату (вести занятия, правда, продолжал). И подействовало! К студентам пришли Анатолий Эфрос, Марк Захаров, Петр Фоменко, Анатолий Васильев, Леонид Хейфец и другие. Цвет режиссуры.

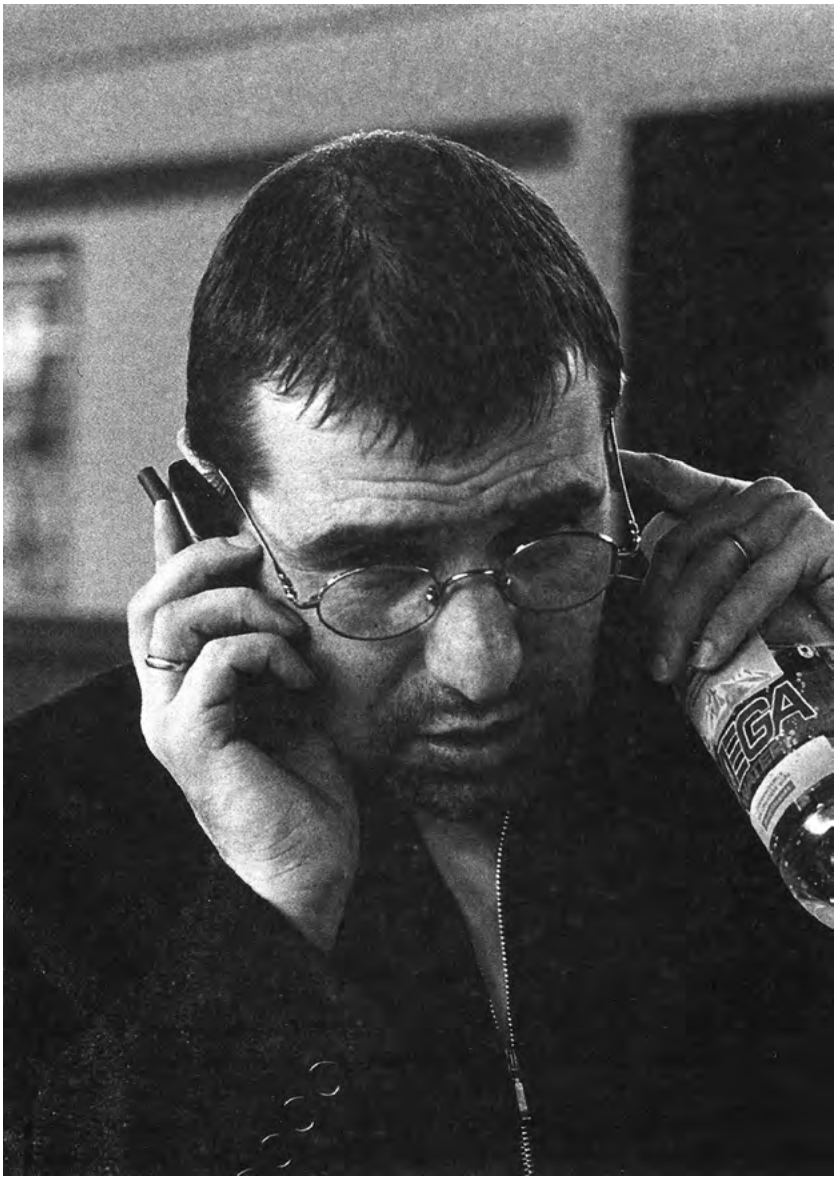
Для меня это был принципиальный момент. Именно в русском театре сложилась наиболее действенная театральная модель: школа – студия – театр. И ее надо всячески поддерживать и сохранять.

Своей задачей педагога я считал и считаю воспитание неповторимых, непохожих творческих индивидуальностей. Это ужасно, когда ученики похожи на своего учителя и друг на друга. Как будто прошли одну штамповку. Я могу гордиться многими учениками, которые непохожи на меня и друг на друга: и теми, кто сейчас работает в разных театрах, в разных странах, и теми, кого уже нет. Я помню, как не пустил Женю Леонова в Театр сатиры (до него другого моего ученика, Папанова, четыре года не выпускали играть). Я, если честно, уже сбился со счету: сколько поколений моих учеников работает в сегодняшнем театре. Еще интереснее: а кто будет работать в театре завтрашнем?

– Финальный вопрос: а что, на ваш взгляд, самое трудное в режиссерской профессии?

Самое трудное в этой профессии: выжить.

Беседовала Ольга Егошина 22 сентября 2000 года



ЕВГЕНИЙ ГРИШКОВЕЦ

Фото В.Максимова

Евгений Гришковец (р. 1967) – автор и исполнитель. Учился на филологическом факультете Кемеровского университета. В 1990 г. организовал театр «Ложа» в Кузбасском техническом университете. В 1998 г., переехав в Калининград, сделал моноспектакль «Как я съел собаку», через год – моноспектакль «ОдноврЕмЕнно». В 1999 г. написал пьесы «Записки русского путешественника» и «Зима»; в 2000 г. – пьесу «Город». С сезона 2000/01 г. регулярно играет свои моноспектакли в театре «Школа современной пьесы». Много гастролирует по стране и за рубежом.

ЕВГЕНИЙ ГРИШКОВЕЦ

Так работать нельзя, и по-другому нельзя

– Ты возник в московской театральной жизни как-то внезапно, а потом тебя стало много: моноспектакли, спектакли по твоим пьесам, премии и т.д.

Я родился в Кемерово и прожил там до тридцати одного года. Учился на филологическом факультете. В девяностом году мы сделали свою команду – театр «Ложа» в Кемеровском университете. С ним мы и существовали, ездили по фестивальчикам самодеятельных театров, и все это было очень славно и успешно. У нас была территория, которую мы осваивали, делая много всяких акций. А потом я выехал ненадолго отдохнуть на Кипр. Это был мой первый выезд за границу, и первый раз, на самом деле, отдых от всего за девяностые годы. Когда я вернулся, то не выходил месяц из дому, не мог. И понял, что мне надо отсюда уехать. Самое главное, я понимал, что я не хочу в Москву, а просто я не могу находиться в этом городе, я ничего не умею, я ничего не знаю, и ничего не понимаю, и не могу ни с кем разговаривать. Я приехал в Москву и поступил на курс Бориса Юхананова... Курс закончился, я вернулся. Я все еще руководил театром, хотя театру сразу объявил, что через год уеду. Я еще не знал куда, а они, услышав про отъезд, испугались, потом забыли и решили, что я пошутил... А через год я действительно сел и уехал в Калининград. Уехал практически в запале. Я понимал, что не могу жить в Москве (к тому времени у меня не было таких взаимоотношений с Москвой и не было такого ощущения Москвы, как сейчас; хотя, наверное, и сейчас я не поехал бы жить в Москву). Я не хотел в Питер, я хотел в какой-то маленький город, который совсем другой, чем Кемерово. Калининград как раз оказался таким городом. Очень радикальным. Первый год я жил там вообще без копейки, просто без копейки. И все это моя жена безропотно переносила. Первый раз, когда я показывал «Как я съел собаку», в зале было семнадцать человек. Это было в курилке, в Театре Армии. Потом показал на «NETe» (московском фестивале нового европейского театра), и потом вот так все бурно началось... На самом деле, этот последний год двадцатого века, за который я написал две пьесы, сделал почти одновременно два спектакля, мне кажется самым несуетливым годом за все время моей жизни. Он мне кажется годом, прожитым настолько размеренно и спокойно, что представляется, я живу очень медленно и что-то пропускаю... И все происходит само собой...

– Когда ты руководил театром, вы ставили известные пьесы или сами писали тексты?

Мы никогда не играли по написанному тексту и ничего не писали. Я рассказывал им что-то, они мне произносили, я закреплял. То есть я им рассказывал истории, они их излагали мне, и я закреплял уже их текст, помогал. Но мы их принципиально не фиксировали. Даже классические тексты мы играли не «как написано», а как я рассказал эту историю. Только позже я понял, что тогда делал: я снимал страх перед текстом у актеров. Когда слова написал, скажем, Шекспир или Диккенс, кажется кощунственным в тексте даже запятую переставить. А если что-то наболтал Гришковец, то это не давит на сознание, нет такой ответственности, текст легко можно приспосабливать под себя, как хочется.

Пьеса «Как я съел собаку» также была не написана. «Собака», когда я ее сыграл за несколько недель до отъезда из Кемерово насовсем (это была осень восемьдесят восьмого года), – это был двухчасовой соцарт, где я рассказывал друзьям, как я служил на флоте, с какими-то историями, с подробностями. От этого ничего не осталось сейчас в спектакле, вообще ничего. И я помню, что я понял, что так играть нельзя и по-другому нельзя.

Когда я начал обрабатывать видеозапись, чтобы записать текст для перевода, то понял, что нехорошо так делать, неправильно. И пришлось писать литературный текст, который не полностью соответствует тому, что произносится в спектакле. То есть это литературный текст, делающийся по своим законам. Например, когда я смотрю на текст, где абзац большой без диалогов, мне скучно на это смотреть. Мне поэтому нравится читать пьесы, потому что они все из диалогов...

После я написал пять диалогов «Записки русского путешественника», в которые полностью вошел, например, один диалог из спектакля «Полное затмение», который мы делали со своим театром «Ложа». Я написал эти диалоги, вообще не думая о том, что будет происходить. Мало того, я привез их в Москву и понял, что никто, собственно, не хочет это читать. И я также ощутил полностью, что нет возможностей, реально нет никаких шансов, чтобы кто-то мог различить текст, если он будет просто передан для завлита. Никакой текст не будет звучать в этой ситуации. Я видел, как они живут, эти люди, которые приносят свои тексты, потом ждут, а им присылают стандартные бумажки. И я понял, что ни в коем случае так поступать нельзя.

Потом я почти намеренно писал тексты таким образом, чтобы их невозможно было выучивать и произносить. То есть я предлагал театру пьесу, где играют немного по другим правилам, чем привычно. Скажем, актеры не выучивают мои слова, они их заменяют другими. Я даю как бы намек, но чтобы они все-таки играли свое собственное содержание... Когда на репетициях спектакля «Записки русского путешественника» я услышал текст Стеклова о том, что у него в коробочке был оловянный солдатик, и вопрос Бочкарева: «А ты ватку ему подкладывал?» – то понял, что все в порядке. Я не писал этот текст, но ясно, что это исходит из моего текста. И я только рад всем этим вставкам и добавлениям... Если они не разрушают композицию текста. Это важная оговорка. Мне кажется (может, это самомнение), что я умею строить композицию вещи, соотношение частей, распределение их во времени. Кажется, что в «Записках русского путешественника» рассказы, байки, куски идут хаотично. На самом деле, к примеру, нельзя эти пять диалогов поменять местами или слишком растянуть. Иногда, заигрываясь, актеры не только ме-

няют текст, но начинают менять композицию. И тогда я чувствую, как все разрушается. Я пока не знаю, как с этим бороться. Может быть, режиссер должен как-то следить...

– Обычно драматурги довольно ревниво относятся к актерским «отсебятинам»...

Я не ощущаю себя настоящим драматургом. Я тут познакомился с драматургами, и многие из них мне нравятся по-человечески, какие-то не нравятся совсем, но твердо понял, что я не настоящий драматург, в том смысле, что мои взаимоотношения с театром, со спектаклем совсем не такие, как у них. Я не могу так говорить, как они, про спектакли по своим пьесам. И не собираюсь себя вообще культивировать или просто даже пытаться ощущать какую-то обиду или несогласие с тем, что делают режиссеры. Просто так нельзя. По крайней мере, в моем случае.

– Ты представляешь идеального актера для пьесы Евгения Гришковца? Может быть, это сам Евгений Гришковец?

Нет. Ни в коем случае. Я никогда не мог бы играть в спектакле по своей пьесе. Я ее слишком хорошо знаю для этого. Я ее воспринимаю как целое, а потому не мог бы играть какую-то одну партию, какую-то одну часть.

– А как же ты играешь свои моноспектакли?

Это другой случай. Вначале был создан персонаж, создан спектакль, и только потом он записан на бумагу. А играть написанную пьесу – я не смогу. В какой-то момент мне вообще казалось, что больше моих моноспектаклей не будет. Я исчерпал свои возможности в этом жанре. Но сейчас мне кажется, появился новый поворот...

– Как ты думаешь, другое, недраматургическое отношение к тексту, другая дистанция по отношению к актерам, режиссерам связаны с твоим собственным актерско-режиссерским опытом или со способом работы над текстами?

Я читаю много пьес и классических, и современных. И всегда в пьесе я угадываю спектакль, который ставит драматург. То есть пьеса становится как бы записанным спектаклем: с определенными декорациями, с угаданными актерскими жестами, интонациями, мимикой. Сказал: «с гневом» или «с любовью». Посмотрел: «сурово» или «исподлобья». «Сел на край стула» или «теребит скатерть»... В моих пьесах такого спектакля нет. Или мне кажется, что его нет. Перед режиссером не стоит задача вычитать авторскую трактовку пьесы. Ее нет. Поэтому я никогда не возмущаюсь тем, как поставили мою пьесу. У меня нет представления о том, как это нужно ставить. Мне может понравиться или не понравиться, как всякому зрителю.

– То есть ты воспринимаешь текст только как основу для импровизации?

Это не импровизация. Я принципиально отмечаю, что это не импровизация. Я создаю текст сейчас и у меня есть возможность его уточнять... авторская правка на полях – это ведь не импровизация? Это такие же уточнения, ну они как бы соответствуют той ситуации, залу, собственному состоянию... Это все равно, как мы рассказываем анекдот. При детях я расскажу вот так. Когда нет детей, я расскажу его иначе. Это будет тот же самый анекдот, но в то же время другой. Я всегда точно знаю, что я хочу сказать. Я знаю, как

это сказать... Эти все уточнения, они меня страшно беспокоят, интересуют. Когда я записывал текст «ОдноврЕмЕнно», то мне не хватало скорости для записывания. Я писал ручкой и просто физически чувствовал, как мозги шевелятся из-за того, что приходится тормозить... Рука не успевает за языком... Я же не пишу текст. Я его записываю. Я всегда записываю уже готовый текст, и я пишу практически без поправок. Я пишу от руки, потому что если работать на компьютере или на машинке, скорость будет другая и пропадет это соответствие слова произнесенного и слова написанного. Разрушится внутренний хронометр. А может, когда-нибудь научусь работать и по-другому. В конце концов любое писание оставляет ощущение, что какой-то объем текста ты как бы растягиваешь на плоскости...

Поэтому я не люблю момент окончания пьесы: вот только что все это в тебе жило, менялось, развивалось. А тут: бах – и все это превращается в такое-то количество страниц, печатных знаков... Как рыба, вытащенная из воды, где она только что плавала, резвилась, переливалась всеми красками, ежесекундно меняясь... Это трудно объяснить.

– В твоих спектаклях часто объясняются ситуации, которые в принципе невозможно объяснить...

Но всем понятно, о чем я говорю. Все посмеялись и поняли над чем, но сами слова все равно ничего не отразили.

– Большинство рассказанных тобой историй – твои собственные истории?

Да. Я очень аккуратно говорю в предуведомлении к спектаклю, что я играю такие истории, которые видел. Когда меня спрашивают: «Это было с вами?» – я говорю: «Я рассказываю только то, что было со мной, или то, что я знаю...»

– Можно ли сказать, что твои спектакли – своего рода поиск «утраченного времени»?

Абсолютно нет. Это то, что находится во мне. Я научился жить, когда «все в активе», все находится в настоящем времени. Время неподвижно, по крайней мере, в спектакле оно точно неподвижно. И я не прыгаю из одного времени в другое, воспроизводя какие-то детали времени или воспроизводя эпоху, уж тем более эпоха меня вообще не занимает. Пруст искал детали, оттенки, а мне они неинтересны. Я пытаюсь вспомнить, на каком именно автобусе я ездил или какая точно была у меня школа. Мне радостно, что я ощущаю связь свою с тем мальчиком, которому было девять лет, что я вот прежний... Но... В зале сто пятьдесят человек, и у них у каждого своя школа и свой автобус. Поэтому я должен вычленить из своего воспоминания те признаки, которые общие для всех. Я не говорю номер автобуса или цвет, в который он был покрашен. Я говорю, что «пол был близко», «в автобусе был свой специфический запах», «мне давали подержать пробитый билет» и т.д. То есть я называю приметы, которые общие для восприятия автобуса у всех людей в детстве. Во всех автобусах разных стран свой запах. Где-то пахнет соляркой, а где-то каким-нибудь ароматизатором. Но каждый зритель вспомнит свой автобус и свое детство, потому что я не определяю запах. Я говорю «специфический запах». Или говорю: «угол школы», – и каждый вспоминает свою... Я называю такие вещи, которые помнит каждый: когда заходишь в класс, в классе светлее, чем в коридоре, там доска, и на доске высыхают полосы от тряпки и

остаются белые разводы... Когда доска мокрая, она коричневая, а потом, высыхая, она становится вся в полоску, и сколько ее не три, она все равно такая будет. И этот момент высыхания и начало урока – это ужасная мука.

Это помнят все. Когда я играл в Финляндии и рассказывал про школу, там было это удивление еще помножено на то, что это рассказывает человек из другой страны, и реакция их была такая, от которой у меня волоски на руках вставали дыбом. Они закрывали лицо руками или мотали головами, переглядывались друг с другом... Откуда он знает? Спектакль шел с переводчиком. Иногда они смеялись в местах, где раньше отклика не было, и тогда я обращался к залу: это шутка переводчика, я ничего смешного не говорил...

– Ты начинаешь спектакль как бы с конферанса, со знакомства со зрителями, с установления дружеских связей со зрительным залом... Зачем это тебе?

Я не согласен, когда мои спектакли определяют как моноспектакли. Потому что это всегда диалог. Я все-таки рассказываю совершенно определенной публике. Что-то в спектакле осмысливается и меняется в зависимости от зала. К примеру, когда я знаю, что здесь много людей, которые уже видели этот спектакль, я не могу повторять точно, как было. Ну, это как рассказывать анекдот людям, которые его слышали. Или читать одну и ту же лекцию одной и той же аудитории...

Но как бы общаясь со зрителем, я почти не смотрю в зрительный зал. Потому что когда я смотрю в зал, я вижу лица, слишком конкретные лица. Посмотрел, и запомнились семь-восемь лиц, и от этого впечатления очень долго не могу отделаться. И я понимаю, что если смотреть в зал, то надо именно конкретно смотреть, а иначе это будет тот самый ужасный взгляд в пустоту, который я не переношу в театре.

– Я знаю зрителей, которые стараются попадать на все твои спектакли...

Всегда в зале есть люди, которые уже были. Их очень видно. Сидит человек, который уже сам посмотрел, потом привел друзей, и в особенно хороших местах он на них посматривает с гордостью и смеется... В этот момент я не могу повторять все один в один, и я использую возможность еще раз уточнить текст. Это не импровизация, это именно уточнение. Это же мой текст, я его знаю, он – мой, я не то что его помню или не помню, – это мой текст, моя тема. И я его уточняю, уточняю смысл. Как человек, который редактирует свою статью, он не импровизирует, он правит.

Скажем, внутри спектакля «ОдноврЕмЕнно» такая трудная языковая среда, что длинный линейный рассказ невозможен. Мне настолько хочется быстрее это рассказывать, каждый раз уточнять появившиеся детали, я настолько ответствен перед художественным временем и, так сказать, физическим временем своего спектакля и композиции, что все это меня страшно беспокоит. И мое беспокойство абсолютно не наигрываемое, оно подлинное. Я беспокоюсь о том, что я не уточнил, забыл, не уловил, мне нужно держать все эти детали вместе, страшно быстро все работает, очень устает мозг.

Когда я работал над этим спектаклем, я сажал жену с хронометром и читал сцену за сценой, и очень на нее злился, когда она смеялась и сбивалась. Мне нужно было понять, сколько это по времени идет. У Олеши люди бегут посмотреть на футболистов, чтобы соотнести, какие они там, на поле, какие они в жизни. Так же и здесь. Мне важно соотнести мое время-ощущение с временем физическим...

Для себя я определил, что «Как я съел собаку» – это про то, как я служил на флоте, а «ОдноврЕмЕнно» – про то, как я живу сейчас. И вот «Собаку» мне стало играть не то чтобы трудно, но труднее. Хотя спектакль очень меняется. Раньше самой главной темой была тема дома. Сейчас она ушла, и главной начинает быть тема совсем другая.

– Ты идешь путем обратным привычному: сначала возникает спектакль, а потом он записывается как текст... Хотя в истории театра такой способ встречается...

Пьесу «Записки русского путешественника», которую поставил Райхельгауз, я все-таки сначала написал как текст. Я его написал и практически его не правил. А все остальное там уже делал Райхельгауз, импровизировали актеры, но как бы в рамках моего замысла. Иногда мне нравятся истории, которые в спектакль включили они, иногда – нет. Но это уже существует... Другой вопрос, что текст и «Как я съел собаку», и «ОдноврЕмЕнно» я записывал уже после того, как несколько раз сыграл спектакль. И более того, сегодня я решил перед спектаклем перечитать текст, как бы подучить его... Открыл и понял, что этого делать нельзя, что я собьюсь. Есть текст, я его знаю, я знаю тему подробно, есть точное ощущение времени, я ощущаю время, я ощущаю композицию...

– Тебе никогда не хотелось бы сыграть в чужих пьесах?

Меня никто не приглашает.

– Я правильно понимаю, что пока ты делаешь в театре только то, что хочется?

Да. У меня не получается (пока не получается) легко делать ремесленные работы. У меня слишком сильное внутреннее сопротивление... Ну, я пытался писать диалоги для радио, сделать пару раз инсценировки – у меня не получается! Я понимаю, что могу, но это мне не нравится...

Я так строю свои взаимоотношения с миром, чтобы быть свободным. Последние годы у меня такой период в жизни идет. Я уехал в Калининград (подчеркиваю, что не было никаких обстоятельств, которые заставляли бы меня переехать именно в этот город или в какой другой), я переехал туда самостоятельно. Я выбрал там квартиру и живу там, где я хочу. И я сам приехал в Москву и не остаюсь здесь по той причине, что пока не могу остаться в Москве просто так. Чтобы остаться, надо брать на себя обязательства... А мне этого не хочется. Я испытал настоящий ужас в течение четырех дней, когда я приехал в Москву с этими листочками пьес и мне нужно было их кому-то отдать. Вот в этот момент отдавания пьес я испытывал абсолютно ужасные переживания, я был абсолютно несчастным человеком. Сейчас у меня нет никаких оснований переезжать в Москву, но я знаю, что потом изменится мой способ существования во времени, в пространстве, во взаимоотношениях с этим городом, во взаимоотношении со всем, всем. Но пока вот так. Можно сказать, что я стараюсь поступать ответственно, то есть мои отказы что-то делать были всегда ответственны, я всегда рассматривал предложение, всегда что-то пробовал и всегда ответственно понимал, что нет художественного решения, которое меня бы устраивало, и тогда я отказывался. И сейчас меня очень радует то, что у меня есть ответственность перед тем, что я уже сделал, что я уже не могу тиражировать это... Мне нравится, что я попал в такую ситуацию. Она для меня сложна, и мне это нравится...

Все пока происходит как-то постепенно. И пока, мне кажется, мне удается быть адекватным тому, что происходит. Пока нет моментов, за которые мне было бы стыдно, или каких-то тяжелых моментов... Хотя бывает, что я чувствую, что суечусь, сильно чего-то хочу, на чем-то сильно настаиваю. Это неприятно. И от этого хочется избавиться. Последний год, он был очень счастливым... Все проросло, что было посеяно, все взошло без усилий, и я не тянул ростки... Мне недавно подарили дорогие швейцарские часы, сказав, что у меня пошел новый отсчет времени.

Беседовала Ольга Егошина 6 августа 2000 года

ВЛАДИМИР ДАШКЕВИЧ

Фото О. Чумаченко

Владимир Дашкевич (р. 1934) – композитор. В 1956 г. окончил Московский институт тонкой химической технологии, в 1961-м – Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных (класс А.Хачатуряна). Первая работа в театре – музыка к трагедии «Смерть Иоанна Грозного» А.Толстого (1965, ЦТСА, режиссер Л.Хейфец). Писал музыку к спектаклям: «Господин Макинпот» (1968, Театр на Таганке, режиссер М.Левитин), «Валентин и Валентина» и «Провинциальные анекдоты» (1970 и 1972, «Современник», режиссер В.Фокин), «Свадьба Кречинского» (1970, Малый театр, режиссер Л.Хейфец), «Женитьба» (1977, Театр на Малой Бронной, режиссер А.Эфрос), «Хармс, Чармс, Шардам» и «Зойкина квартира» (1980 и 1997, «Эрмитаж», режиссер М.Левитин), «Мы едем, едем, едем...» (1996, «Современник», режиссер Г.Волчек). Автор мюзиклов: «Пеппи Длинныйчулок» (1972, Театр сатиры, режиссер М.Микаэлян), «Бумбараш» (1974, Рижский ТЮЗ, режиссер А.Шапиро) и др.

ВЛАДИМИР ДАШКЕВИЧ

В стране глухих

– Сценографы, актеры часто сравнивают свои взаимоотношения с режиссерами с поединком, с борьбой. А вот работа композитора с режиссером похожа на борьбу?

Уверен, что бороться с режиссером совершенно бессмысленно: если режиссер что-то захочет испортить, то у него для этого есть все возможности. С другой стороны, режиссер далеко не всегда способен выразить, что именно он хочет. Иногда то, что он говорит, еще не значит, что он действительно этого хочет, и надо влезть в его подкорку и вынуть оттуда импульс, который действительно задает ход всему театральному действию. И, исходя из этого импульса, надо найти свое отношение к спектаклю.

– Когда режиссер приходит к композитору, он напевает что-то? Или говорит: мне надо что-нибудь такое мрачное и унылое? Или просит: мне бы вальс? Или жестко определяет: мне нужен кларнет и виолончель?

Это совершенно не важно. Режиссер может вообще в носу ковырять, а дело композитора, который с ним работает, выяснить, чего он хочет на самом деле. Когда режиссер начинает говорить, что мне здесь нужен кларнет и виолончель, то это гиблое дело, с таким режиссером лучше не работать, потому что он, с одной стороны, слишком музыкально образованный, а с другой, недостаточно музыкально образованный, чтобы понять простую вещь: это не его хозяйство. Его хозяйство общий театральный импульс. А как его выразить в музыкальной конкретике – это дело композитора. И композитору лучше знать, применить ли ему кларнет, виолончель или что-то другое...

Вообще режиссер, особенно начинающий режиссер должен знать несколько азбучных истин. Первое и главное: если он чего-то хочет, то он должен на этом настаивать. Если ему нужна такая музыка, а не другая, то пусть он не стесняется, а настаивает на том, что ему нужна такая музыка, а не другая. Потому что в конце концов образ спектакля заложен в режиссере. Он может дать композитору больше полномочий, меньше полномочий, но принимать

музыку он должен тогда, когда почувствует, что это то самое, что ему близко. Это может быть неожиданно для него (бывает приходит неожиданное решение), но он должен моментально сориентироваться и сказать: да, это неожиданно, но это то, что мне нужно. Кстати, сыграть свою музыку композитор должен на рояле. Не на синтезаторе, не на всяких утюгах, на пиле и прочих инструментах. Некоторые композиторы говорят: «Ну, вот придет оркестр, тогда вы поймете всю глубину моих мыслей». Ничего подобного не произойдет. Когда режиссер придет на запись, то он услышит много звучащих разных инструментов, потеряет ориентировку и дальше он поплывет, и вся запись пойдет без смысла. А режиссер должен контролировать запись, понимать, что тут слишком густое звучание, скажем, слишком много инструментов, он может просить композитора сделать более разреженный ряд, сделать более простую фактуру. Если композитор не то сочинил, режиссер должен подсказать, в каком направлении ему двигаться.

– То есть режиссер как бы формулирует задачу композитора, исходя из общего замысла спектакля?

Когда я работал с Анатолием Эфросом над музыкой к спектаклю «Женитьба», то Анатолий Васильевич сказал, что он ставит не комедию, а такую европейскую трагедию, как «Ромео и Джульетта». Я после этого больше двух месяцев не мог подойти к роялю, потому что у меня все заблокировалось, настолько трудно было себе представить эту смешную гоголевскую пьесу как какую-то трагедию двух любящих людей. Долгое время мое подсознание совершенно не выдавало никаких идей на этот счет, я смотрел репетиции, все было замечательно, но музыка не возникала. И я помню, что в какой-то день я почувствовал, что уже могу подойти к инструменту, и в течение минут сорока все сочинил. В тот же день показал Эфросу, он сказал: да, это как раз то, что мне нужно. Если бы он мне стал объяснять свою концепцию всяких образов и т.д., мне это ничего бы не дало. Мне важно было понять ключевую установку и некоторую интонацию, исходящую от режиссера. Когда установка попроще, то и музыка возникает быстрее. В данном случае задача была предельно сложной. Я думаю, что такой сложной установки мне больше никто не давал.

– Режиссер дает общую установку на спектакль или чаще на какие-то конкретные сцены?

Для таких людей, как Эфрос, это было неважно. Я ему вообще не писал музыку к отмеченным местам, я ему писал музыку спектакля, как я ее себе представляю, и в таком виде мы ее записали, и он сам ее уже расставил. Там, конечно, были разные номера. Я с большим трудом вообще понимаю, зачем режиссеру нужно в одном месте марш, в другом месте шарманку, в третьем еще что-то... Мне кажется, что это к решению музыкального образа спектакля никакого отношения не имеет. Тот режиссер, который дает такие задания, режиссер не очень высокого класса. Эфрос не занимался конкретикой, ему это было не нужно. Ему важно было, чтобы был музыкальный образ, который бы создавал резонанс его театральной идеи у зрителя и у актера.

Большинство же режиссеров, к сожалению, к встрече с композитором уже имеют свой конспект, они говорят: вот здесь мне нужно, чтобы он запел, здесь нужно, чтобы он сплясал, и, конечно, это можно сделать, это все не трудно, можно даже при этом создать удачный и симпатичный спектакль... Но это средний и ниже уровень театрального мышления. Скажем, когда Някрошюс в «Макбете» держит публику в течение трех с половиной часов практически

на двух аккордах, то я понимаю, что он дает какую-то установку, не укладывающуюся в понятие «музыкальный номер». В музыке практически ничего не происходило, но она создавала такой гипноз, который трудно выдержать, он очень последовательный, он ничем не заменим, он создавал единый образ в сочетании с бревнами, с пластикой актеров. Музыка здесь становится частью ритуала, который продолжается столько, сколько продолжается спектакль. Если ее вынуть, то мы сразу начнем ежиться, потому что чего-то будет не хватать.

– В какой момент композитор должен входить в работу над спектаклем? В период замысла? Или в прогрессе репетиций? Или в почти готовый спектакль, когда надо придумать «музыкальный фон»?

Это бывает по-разному. Мне необходимо побывать на репетициях, потому что я считаю, что театральная музыка в значительной степени музыка для актера, а не для зрителя, потому что актер в этой музыке существует. Если же актер не чувствует себя внутри музыки, она начинает ему мешать, а тем самым она начинает мешать зрителю... Поэтому мне необходимо присутствовать на репетициях. Я не имею в виду на всех стадиях репетиций. Мне совершенно не обязательно присутствовать при разборе: то, что режиссер говорит актерам, это совершенно не то, что он должен сказать композитору. При этом совершенно не обязательно, чтобы композитор сидел с режиссером как Шерочка с Машерочкой, потому что у режиссера совершенно особое состояние, когда он работает с актером, и совершенно особое состояние, когда он работает с композитором. Это несовместимые состояния... Композитор на репетиции занят своим делом: он слушает, как люди ходят, чихают, как они друг друга приветствуют, как они уходят со сцены... Это другая история. Когда композитор настраивается на работу с режиссером, то режиссер тоже должен настроен быть на работу с композитором, а не с актером, не с директором, не с ассистентом режиссера, не с осветителем и т.д. Режиссер обязан показать композитору репетиции, декорации, костюмы... Композитор должен знать сценическое пространство. Если в спектакле будут музыканты, он должен понять, где эти музыканты будут располагаться... А то неизбежны накладки. Вот мы недавно делали спектакль «Страсти по Митрофану» в Театре Моссовета, и художник загнал музыкантов наверх, не посоветовавшись вовремя со мной. Я увидел, сказал: «Ничего не будет слышно». – «Ну, как же, их там несколько человек, все они играют». Но ведь не зря существует понятие «театральная яма»: музыку в театре хорошо слышно, когда она идет снизу, и плохо слышно, когда она идет сверху. В результате всем этим музыкантам пришлось форсировать звук, потому что иначе их актеры не слышали, не то, что публика...

– Со звуком в театре довольно часто бывают накладки: то ничего не слышно, а то так громко слышно, что барабанные перепонки болят...

Все это от безграмотности. Часто режиссеры не чувствуют, скажем, что когда они дают актеру микрофон, нужна сугубая осторожность. Вот актер спел в микрофон, звук шел через динамики, а потом он начинает говорить своим голосом без усиления... И тут подвох: когда актер просто говорит в спектакле, мы адаптируемся к этому звуку, если же он запел через микрофон, а потом продолжает говорить, то мы его перестаем слышать. Значит, надо найти что-то, скажем, сделать паузу... То есть существует много таких тонкостей, о которых лучше советоваться с композитором. Я убежден, что лучше привлекать композитора к работе как можно раньше, а не тогда, когда уже спектакль на выпуске...

Но для этого опять же надо иметь определенный уровень мышления, определенный уровень в*и*дения спектакля в его целостности, понимать проблемы, которые ты ставишь перед собой и перед композитором. Нет проблем – нет музыки. Найдите какую-нибудь хорошую музыку, легкую или серьезную, какую хотите, но если в ней нет проблем, если вы не чувствуете, что это лично вас касается, если это проходит мимо вашего чувства страха или тревоги, или еще чего-то, тогда это не действует, не запоминается, не волнует. А это сплошь и рядом. Причем сейчас мы говорим о хорошей музыке, а сколько спектаклей, где плохая музыка да еще фальшиво исполняется, и вот весь спектакль летит к черту... У Валерия Тодоровского был фильм «Страна глухих». Вот театр сейчас часто напоминает страну глухих... Безграмотные музыкально режиссеры, актеры, которые не чувствуют ритм, не умеют двигаться, не умеют индивидуализировать музыкальный номер так, чтобы это становилось чем-то особенным.

Я был членом жюри Конкурса имени Андрея Миронова и должен сказать, что удручающее впечатление производит музыкальная подготовка наших актеров, просто удручающее. Им кажется, что если они более-менее чисто споют каким-то противным и ненатуральным голосом, то все в порядке. Это и не вокал, и не актерское пение, и не индивидуальное пение, а просто некая манная каша, которая размазана по тарелке. Потеряно умение концентрироваться. Конкурс назван именем Миронова. Почему Миронов? Что он, Карузо, что ли? Нет, голос так себе, слух относительный. Но бешеная работоспособность и поразительное умение концентрироваться на каждом музыкальном номере. Без этой концентрации и внимания ничего не споешь. Потому что в музыке либо ты забьешь гол, либо ты его пропустишь; либо ты уйдешь победителем, либо побежденным. Но это очень много пота, а наши актеры и наши режиссеры выкладываться не любят. Вот наши балетные, разве они так работают, как наши драматические актеры? Когда они уходят после репетиции, их можно выжимать...

Наши актеры и режиссеры драмы думают, что они обманут природу, а природу не обманешь. На чем горят наши эстрадные артисты? На «фанере». Потому что можно один концерт спеть «под фанеру», можно пять концертов спеть «под фанеру», а на шестой твои связки начинают атрофироваться. Через год они уже вообще не тянут, и когда ты пробуешь записать новый диск, выясняется, что у тебя связки-то не работают. Также и актерские мышцы: если не тренировать до потери пульса, они тоже атрофируются. Публика ходит, смеется, потому что публика смешлива по природе, она благодарна, но в тоже время очень жестока. Она приходит, платит большие деньги, а на самом деле перестает тебя уважать.

– Но сейчас театральные залы отнюдь не пустуют, не то, что несколько лет раньше, – зрители вернулись в театры...

В театре сейчас есть видимость успеха, но не надо преувеличивать этот успех. Театр просто пользуется ситуацией. В театр сходить дешевле, чем в ресторан, безопаснее и комфортабельнее (и часто тоже дешевле), чем в кино. А людям хочется собираться вместе. Сейчас ситуация, когда на хороший и не очень хороший спектакль ходит примерно одинаковое количество зрителей... Людям просто хочется посидеть рядом и как бы почувствовать, что в этой стране, где все разрушается и все взрывается, они вместе что-то такое делают: хотя бы смотрят спектакль. Появится что-то другое, и театры сильно опустеют...

У нас нет спектаклей, которые собирают аншлаги годами, как, скажем, американские мюзиклы, которые идут действительно буквально годами, причем билеты распроданы на год вперед. У нас не умеют «держать» публику, потому что нет такой силы охвата, нет такой техники, остроты, пластики, умения хорошо двигаться и играть с полной отдачей, петь так, что тебя приятно слышать, – и никаких фальшивых нот. Этого всего нет. А есть некая среднестатистическая режиссерско-актерская работа, которая удовлетворит публику на несколько спектаклей. Пройдут эти несколько спектаклей, и ничего не будет.

Мне кажется, если отойти от конкретного положения музыки в театре и посмотреть как бы на театр в его целом, – то наблюдается общее отсутствие умения концентрироваться. Опять использую свой любимый глагол. Когда смотришь даже хорошие спектакли, все время чувствуешь «недоплыв», ты уже все понял, а это еще продолжается, тебе еще и еще раз повторяют. А режиссер, чувствуя, что он ничего нового не говорит, идет по инерции. У Эфроса меня больше всего поражало чувство ритма; у него время превращалось в резинку, оно вкладывалось в рогатку и стреляло либо тянулось... Театральная ситуация застывала, и ты ее мог разглядывать, находя все новые и новые подробности, – а ничего не происходило. Велосипедисты, когда они боятся пропустить соперника из-за спины, они останавливаются на колесе. Вот это умение «стоять на колесе» ушло: когда зритель остается в напряжении, а ты, режиссер, вроде ничего не делаешь. Инерция движения у сегодняшних режиссеров более или менее одинакова: либо он тебя тормозит, либо он тебя ускоряет, но он не делает таких неожиданностей, когда ты перестаешь понимать: ускоряешься ты или тормозишься, или с тобой происходит что-то непонятное, и ты не можешь это оценить. Вот этих вещей сейчас в нашем театре практически нет.

– В одном из интервью, вы говорили, что в нашем театре практически нет режиссеров и актеров для постановки мюзиклов, и потому вы с Юлием Кимом сделали в этой области значительно меньше, чем могли...

Должен сказать, что мюзикл – это работа, где ведущей фигурой является не режиссер и даже не актер, а ведущими являются композитор и автор текста. Поэтому фигура Юлия Кима – это особая фигура. Во всех музыкальных фильмах и спектаклях, там, где он появляется, начинает иначе звучать и музыка Гладкова, Дашкевича, Рыбникова, и в конечном итоге все определяется этой невероятной театральностью Юлия Кима. Это, действительно, человек театра и поразительный актер. Мы вместе начинали работать в кино с создания мюзикла «Клоп», закончили его много позже. А следующей нашей работой был «Бумбараш». Вначале в кино, а потом, по предложению Адольфа Шапиро, мы сделали театральную редакцию, и мы сделали уже чистый мюзикл, для которого написали номеров десять (марш белых офицеров, Варин плач, частушки). И ставится с тех пор именно наш театральный вариант.

Вообще мало кто понимает, что это за явление – мюзикл в России, и никто не хочет с этим связываться, до сих пор мастеров этого жанра можно пересчитать по пальцам: Марк Захаров, Адольф Шапиро, Роберт Стуруа. Володя Машков поставил замечательного «Бумбараша» в Табакерке. И все. Так что мюзикл остается несбыточной мечтой. Наши режиссеры совершенно не понимают корни и стихийность этого явления. Они либо связывают это с американским мюзиклом – и все становится настолько вторичным и неинтересным, что просто не о чем говорить, – либо превращают это в водевиль... Хотя были замечательные работы. И надо упомянуть Товстоногова, который умел это де-

лать. Правда, Товстоногов все умел делать. Это был феноменальный такой человек, вобравший в себя все театральные идеи своего времени. Я помню свои часовые беседы с Георгием Александровичем о театре, он, конечно, был умнейший человек, он на мне, видимо, проверял какие-то свои театральные мысли... Я так понимаю, что он единственный режиссер, который с самого начала прорисовал свою театральную судьбу и ее реализовал. Он один одинаково убедительно делал все: ставил и новые пьесы, и классику, и мюзикл... Может быть, ему не хватало такой стихийной гениальности Эфроса, и он это даже понимал, но масштаб был невероятный. Наверное, режиссера такого масштаба в России вообще не было, именно масштаба, а не таланта. Это особое качество. Есть музыканты, которые играют гениально, но камерно. А, скажем, Артур Рубинштейн берет несколько звуков, а такое впечатление, что звучание на весь свет....

– Иногда говорят, что театральная музыка, написанная для конкретного спектакля, имеет как бы прикладной характер... Музыка, написанная без такой конкретной задачи, имеет более широкое применение...

У музыки свои отношения с вечностью, у театра свои отношения с вечностью. Если музыка хочет создавать свою форму, то она должна отказаться от соприкосновения с театром. Она должна идти на филармоническую площадку, где она может эту форму создавать без участия всех прочих жанров. Театр, так или иначе, должен создавать свою собственную форму, и все компоненты, которые входят в эту форму, должны работать, как хорошая футбольная команда: забивать гол должны все, но нельзя сказать, что вот этот забивает гол, а эти все просто как бы присутствуют при этом. Если в театре гол не забивается, то завтра этого спектакля уже не будет. Мне в театре и в кино близка больше всего концепция «музыкального комментария», потому что мне тоже хочется поговорить со своей аудиторией. Для меня театр – это способ во время как бы загруженности зрителя большим количеством информации (прежде всего визуальной) пробраться в его подкорку и прошептать что-то, что мне самому важно. В театре это очень удобно, потому что именно в этом состоянии зритель наиболее беззащитен, он воспринимает музыку наиболее непосредственно. Он не сидит, как в филармонии, где он знает, что он «слушает музыку». Это ужасно мешающее восприятию чувство: «я слушаю музыку»...

Композитору нужно достичь контакта со зрителем, с аудиторией, с актером. Потому что актер тоже работает внутри твоего пространства. Под твою музыку он по-другому говорит, по-другому движется, по-другому чувствует и передает театральную эмоцию. И это очень существенный процесс, и идейный контекст несколько иной, чем в большинстве наших театров, где звук превращается в некий рычаг дополнительного воздействия на публику. Вот здесь режиссеру не хватает обычных средств, он взял и нажал на рычаг, музыка включилась, и она начинает что-то делать. Это уже несколько устаревшая, на мой взгляд, модель работы композитора с режиссером, а главное, что она не приводит к художественному результату.

В конечном итоге, режиссер должен помочь композитору создать существенное произведение в рамках театра, может, даже и за рамками. Мы знаем примеры, когда имя режиссера забывается, а музыка, созданная к его спектаклю, продолжает жить. Она как бы выходит за рамки спектакля.

– Ну, я думаю, вряд ли режиссера может вдохновить этот пример...

Знаете, я не побоюсь сказать, что для очень многих режиссеров хоро-

шая музыка в принципе не нужна. Хорошая театральная музыка им мешает. Им нужно, чтобы здесь стучало, здесь нечто шелестело, здесь нечто звучало, здесь произошел акцент: бум – как ударили по макушке. Эту музыку не надо сочинять. Это музыка, которая делается на технике в течение нескольких часов: сел за партитуру и все нарисовал. Ее не надо сочинять, ее надо нарисовать. Соответственно она и будет очень функциональной. Вот функциональная театральная музыка привела к тому, что большинство режиссеров стали использовать «подбор». И это в принципе свидетельствует о беспомощности режиссеров в вопросе взаимоотношения с музыкой.

–Да, но сейчас это распространенная практика...

От этого она не становится лучше. Представляете себе, если бы режиссеры использовали для спектаклей декорации «из подбора» или костюмы со склада? Шум, который бы это вызвало? Почему-то считается, что музыку подобрать можно. По спектаклям всегда можно понять, какая кассета какого композитора недавно вышла в свет. Она попадает к пятидесяти режиссерам, и они одновременно начинают ее использовать. Свидетельство удивительной музыкальной нечуткости и глухоты. Они решают: вот та музыка, которую я применю. Это не та музыка, которая решает проблему, из-за которой я ставлю спектакль, но как-то она воздействует на слушателя. Режиссер не понимает, как она действует, зачем действует, но она ему нравится, и поэтому он ее использует. Это самый низкий сорт употребления музыки режиссером.

Режиссер должен точно понимать, что должна делать музыка и что музыка делать не должна. Многие режиссеры требуют от музыки спецэффектов: получается, что у них музыки нет, а есть одни удары в литавры. Эти удары могут делать не литавры, а рояль, но все равно от этого ничего не меняется. Вот когда я читаю лекцию по музыке в кино, меня многие спрашивают: а вот скажите, как делать акцент? Когда композитор написал всю музыку, он спрашивает у режиссера: вам нужны акценты? Нужны! Значит, оставляется ударник, оставляется синтезатор, весь остальной оркестр свободен, пожалуйста, господин режиссер, выходите вперед и говорите, чего вы от них хотите. Композитор в это время уходит, потому что это уже не его дело. Акцент – это фактически функция ударника. Любой такой «звук» режиссер опытный может найти у себя в своих звуковых анналах. Но это не музыка, музыка – это когда мы слышим что-то, связанное с нашими проблемами. Если нет проблем, нет музыки.

Использование «подбора» привело к тому, что та мощная нить театральной музыки, которая была в России, где для театра писали Шостакович, Хачатурян – прервалась. Шостакович написал музыку к двум «Гамлетам». У него есть очень скучная музыка к козинцевскому «Гамлету», и есть потрясающая музыка, замечательная, озорная, вся лучистая, яркая к «Гамлету» Акимова. А кто сейчас закажет такую музыку композитору? Таких режиссеров, к сожалению, я не вижу. Не вижу. Потому что тогда режиссер понимал, что если он идет к Шостаковичу, то он от Шостаковича должен получить максимум того, что может быть от общения с таким гениальным музыкантом. Так же шли и к Хачатуряну.

Если обратиться к истории театра, то можно вспомнить, что и Станиславский работал с замечательными композиторами, создавая спектакли, где музыка занимала важнейшее место. Вспомнить хотя бы музыку Ильи Саца к «Синей птице». Спектакль без нее немыслим.

Один штрих: я был членом музыкального жюри «Золотая маска», я вышел из него, потому что выяснилось, что в музыкальном конкурсе «Золотая маска» нет номинаций для композитора. Понимаете, до какого убогого подхода к нашей профессии сошел театр?! Там были номинации для дирижеров, для балетмейстеров, художников по костюмам, но не было композитора, с которого начинается вообще музыкальный театр. Художник по костюмам – это важно! А что там «начирикает» композитор, это никому не интересно.

Сейчас композитор практически выдавливается из театра, и не только из драматического, но и из музыкального. Если сформулировать более жестко, можно сказать, что режиссеры сегодня практически уничтожили театральную музыку. И это шло постепенно на моих глазах.

В моем первом спектакле «Смерть Иоанна Грозного», поставленном Хейфецем, там было несколько сцен (пляска скоморохов, была целая балетная сцена, поставленная Васильевым). Это был масштабный спектакль, где музыка играла большую роль. Потом в спектаклях того же Хейфеца, с которым я работал, музыки стало все меньше и меньше, она стала играть все более утилитарную роль. И это не только штрих конкретной режиссерской биографии. Это следствие общего процесса изменения положения музыки в театре. Думаю, правильно сказать, что положение с музыкой в нашем театре просто катастрофическое...

Беседовала Ольга Егошина 25 июля 2000 года

АЛЛА ДЕМИДОВА

Фото Л.Новикова

Алла Демидова (р. 1936) – актриса. В 1960 г. окончила МГУ (экономический факультет), где во время учебы начала играть в Студенческом театре (Лида Петрусова – «Такая любовь» П.Когоута, 1958, и др.). В 1964 г. окончила Театральное училище им. Щукина и вошла в труппу Театра на Таганке. Среди ролей: Гертруда («Гамлет» У.Шекспира, 1971), Кабаниха («Бенефис» по А.Островскому, 1973), Милентьевна («Деревянные кони» по Ф.Абрамову, 1974), Лена («Обмен» по Ю.Трифонову, 1976), Маша («Три сестры» А.Чехова, 1981), Марина Мнишек («Борис Годунов» А.Пушкина, 1982; спектакль был запрещен, сыгран в 1988 г.) и др. В спектакле А.Эфроса «Вишневый сад» А.Чехова в этом театре сыграла Раневскую (1975). В 1992 г. создала собственный театр «А». Роли: Миртей («Квартет» Х.Мюллера, 1993), Федра («Федра» М.Цветаевой, 1996) и др. В 1999 г. сыграла Дону Анну в спектакле А.Васильева «Дон Жуан, или Каменный гость и другие стихи» по А.Пушкину в театре «Школа драматического искусства».

АЛЛА ДЕМИДОВА

Сотая интонация

– В своей книге «Вторая реальность» вы пишете, что вам надоело отвечать на вопрос, почему вы решили стать актрисой...

Мне, действительно, надоело отвечать на этот вопрос. Но тем не менее я понимаю; что все не обязаны знать мои ответы на схожие вопросы во всех интервью, которые я давала, и т.д. И книжку я издала, чтобы мне не задавали вопрос, «почему вы решили»... Но поскольку книжка прошла и забыта, позволю себе автоцитату.

С детства я мечтала быть актрисой. Когда меня спрашивали: «Девочка, кем ты хочешь быть?» – я говорила: «Великойактрисой». Причем для меня «великаяактриса» – это было одно слово. В школе я была в драмкружке, вела его Щекин-Кротова, игравшая в спектакле «Ее друзья» в Детском театре. Мы ходили в Детский театр, все были влюблены в молодого Ефремова и т.д. После школы я пошла в Щукинское училище. Меня не приняли. У меня была плохая дикция, и мне сказали: с такой дикцией в актрисы не ходят. Я пошла учиться в университет на экономический факультет. На третьем курсе поступила в Студенческий театр МГУ, его вел Липский, актер Вахтанговского театра. В его постановке «Коварство и любовь» я успела сыграть служанку. Он умер, и тогда мы решили возродить Арбузовскую студию и позвали Арбузова и Плучека руководить нами. Они согласились, но в это время Плучека назначили в Театр сатиры главным режиссером, а Арбузов сказал, что один он это не потянет. Порекомендовал нам Ролана Быкова, который поставил у нас спектакль «Такая любовь», ставший событием. Потом он уехал в Ленинград. Студия раскололась. Я об этом рассказываю, потому что об этом мало кто знает, а это все-таки история театра. Это даже не о себе. Мы организовали студию при Театре Ленинского комсомола. А через год меня из нее уволили за профнепригодность. Я сидела, ревела. Это было у памятника Пушкину. Мимо шла моя приятельница. «Дура, что реветь, пошли в училище». В общем, она взяла меня за руку и привела в училище, в Щукинское. Меня взяли. Это уже

после университета и т.д., но... условно, потому что дикция. Хотя я и работала с логопедом, но дикция у меня осталась до сих пор неисправленная до конца. И я считаю, что в этом есть, может быть, моя индивидуальность. Так я попала на последний курс Орочко, прекрасного педагога. Там много было взрослых людей, с высшим образованием, а одним из дипломных спектаклей (их было четыре на курсе, по-моему) был «Добрый человек из Сезуана», который поставил Юрий Любимов. И вот с этого «Доброго человека...» начинается Театр на Таганке, где я проработала тридцать лет.

– Можно ли сказать, что как актриса вы сформировались под влиянием Юрия Любимова, его режиссерской индивидуальности?

Для меня такой формирующей индивидуальностью не был никто. У меня не было своего режиссера и до сих пор его нет. И вот это одна из моих не то что трагических ситуаций – особенностей. У меня не было своего режиссера никогда. С Любимовым я мало работала, особенно первые годы. У него были другие первые актеры, он на других ставил свои спектакли. Я как-то была в общем потоке. Меня после училища Охлопков пригласил играть «Гамлета», но не пригласил в труппу. И я месяц ходила на репетиции с Кашкиным и с Охлопковым. Но Охлопков таких вводных репетиций дал только четыре. А потом я осталась на Таганке. Думаю, что студийность у меня в крови. И этот поток студийности меня и вовлек на Таганку. Просто я никогда не решаю сама ничего за свою жизнь. Куда меня поток несет, туда он и несет. Но тем не менее – тридцать лет.

Конечно, Любимов оказал влияние. И Анатолий Эфрос тоже оказал. И режиссеры, с которыми я работала в кино, тоже. И не только режиссеры, но и люди, с которыми общалась, с которыми дружила... Вообще, мне кажется, на актера меньше всего влияют режиссеры. Поскольку профессия – это только результат формирования личности, а личность формируется окружением. Поэтому не даром говорят: главное, чтобы была хорошая компания. А среди моих друзей были прекрасные люди: и Эдисон Денисов, и Борис Биргер, и т.д. Причем ближайшие друзья. Поэтому когда вы спрашиваете: кто оказал влияние? Никто не оказал. Все.

– Иннокентия Смоктуновского называли первым интеллектуальным актером, вас называли первой интеллектуальной актрисой. Что сформировало этот образ: ваша университетская подготовка, ваш круг друзей, сыгранные вами роли?

Это очередная глупость критиков. Им главное засунуть на какую-то полочку и успокоиться на этом. Что это – «интеллектуальный актер» Смоктуновский? Это потому, что он сыграл в «Девяти днях одного года»? Или потому, что выделялся в Мышкине среди всех остальных? Все играли быт, он пришел и сказал: дух. Но это не значит, что он интеллектуал. И потом, видите ли, ум не мешает ни в какой профессии. Даже если вы – дворник. Вы быстрее уберете этот двор. Поэтому для актера ум очень хорош, но в первом периоде, когда идет подготовительная работа, идет отбор выразительных средств и т.д. и т.д. У умного актера работа идет быстрее и точнее. А когда ты играешь – ум тут ни при чем. Начинается игра. Как Пушкин говорит: «...душа стесняется лирическим волненьем, трепещет и звучит». Без этой вибрации лучше на сцену не выходить. Иногда и в первом периоде ум заменяет актеру интуиция, талант. За него кто-то говорит. Но это бывает редко. Вот, например, Смоктуновский. Он – актер от Бога, естественно, за него кто-то делал отбор выразительных

средств, эту селекцию. Недаром он про себя говорил в наших беседах: «профессия, талант умнее меня». И это правда. И, в общем, практически в любой ситуации талант должен быть умнее. Как можно быть умнее Бога? Поэтому надо только прислушиваться к нему. Ум не мешает, но это не самое главное.

А что моя кличка «интеллектуальная актриса» (кто-то даже обозвал «интеллектуальной овчаркой») – это все клише ролей, которые я играла. Я играла сильных, волевых женщин. Почему я их выбирала? Да потому, что все остальное меня мало интересовало: этот быт, эти маменьки, бабушки, жены и т.д. Я никогда не играла быт. Я его и не умею играть. Потому что тогда надо отталкиваться от себя, а я никогда себя не играла. Почему я ненавижу говорить о себе? Потому что это никому не нужно. Я с удовольствием говорю о профессии, потому что мне все время хочется разъяснить в профессии что-то... Как влияет личность актера на результат и т.д.

– Можно поподробнее о работе над ролью? Вы сказали «начальный этап работы»... А сколько их всего?

Ну, в двух словах в интервью не расскажешь о профессии, всей профессии, но чтобы доходчиво и чтобы по схеме... Когда вы рассказываете о каком-то человеке, вы его видите перед глазами? Если вы его не видите перед глазами, рассказ ваш будет не интересен. А чем яснее вы его видите, тем увлекательнее говорите, вы можете даже показать его интонацию, жесты и т.д. Иногда неактеры хорошо показывают других людей, потому что они очень конкретно видят и их тонко организованный психический материал позволяет менять себя. Вот это основа актерского мастерства. Именно мастерства, когда человек играет не себя, а образ. Особенно в классике или в хорошей драматургии. Современная драматургия бывает хорошей, но чаще бывает плохой. А классика – вся хорошая, поэтому и осталась. Все плохое забывается, к счастью, и выметается из истории. И от текста отделяется образ, который автор создал в своем воображении, своей энергетикой, своим талантом, своей рукой, своим письмом. Через руку, через ручку передается вот эта энергетика образа. Это образ, который создал, предположим, Чехов. Но у каждого человека, когда он читает Чехова, есть еще и своя фантазия, свое в*и*дение, свое представление о жизни, и т.д. И поэтому этот образ еще окрашивается и собственным в*и*дением. Это второе, что к этому образу подмешивается.

И третье. Человек живет сегодняшним днем, а, предположим, Шекспир и Чехов писали в другом времени. Они имели в виду то время, вибрацию того времени. Сегодняшний человек не может реставрировать то время – это глупости, потому что надо жить сегодняшним ритмом. И вот эти ритмы, сегодняшний день, сегодняшние оценки, сегодняшние реакции тоже окрашивают этот образ. Поэтому этот образ, постепенно отделяясь от текста, проявляется и в собственном в*и*дении, и в в*и*дении сегодняшнего дня. И чем конкретнее ты его видишь, тем легче потом уже его чисто технически освоить. Значит, работа делится на три периода.

Первый период – интуитивный. Когда этот образ отделяется и приобретает очень конкретные черты, вбирая в себя и энергетику, талант автора, исполнителя и ритмы сегодняшнего дня. Да еще и режиссер свое в*и*дение сюда подбавит.

Но... я не встречала режиссеров, которые бы видели конкретно образ. Они плывут в каких-то других волнах. Почему я считаю, что режиссура – это совершенно другая профессия. Я туда не лезу, в режиссерскую профессию, и

очень мало режиссеров, которые понимают, в общем, актерскую профессию, и если они навязывают свое в*и*дение хорошим актерам, они только вредят. Плохим, ну, пожалуйста, что-то там получится, если марионеточно... Потом в основном будут говорить об идее режиссера, а не об игре. А в театре главное игра, все остальное неважно. Потому что если хорошая игра, вы все можете простить: и недостатки драматургии, и режиссерские просчеты, и все что хотите.

Итак, первый период: интуитивный. Образ приобретает свои черты, свою ясность, конкретность, он – «фантом».

Второй период чисто технический. Вот тут и ум нужен, и вкус, и отбор, и мастерство. Существуют только два варианта. Вы можете прийти к нему или, наоборот, «подтащить» его к себе. Чем больше к себе, значит, тем больше своих черт вы ему будете навязывать. Если идти к нему, вы, значит, более его будете показывать. Но всегда он перед глазами, и всегда идет коррекция, потому что он всегда перед глазами. Вы уже знаете: в чем он одет, манеру его речи, как он ходит. Вот это надо осваивать. И вот это все делается в технических репетициях.

Третий период тоже опять-таки творческий: когда идет игра, когда «душа стесняется...», когда идет вибрация.

И в этой игре идет постоянное раздвоение. Без этого раздвоения нет актера. Когда вам говорят «я сливаюсь», – это секунды. Но в основном идет раздвоение. Вот образ стоит – он или перед вами, или внутри вас (это в зависимости от технических путей освоения), это неважно. На результат это никак не влияет. Во всяком случае, вы его конкретно видите, вы учитываете данные конкретные обстоятельства: зал, дыхание зала, кто сегодня сидит, как они реагируют, в какой форме сегодня партнер и т.д. И это все завязывается.

Вы должны еще в роли плотную партитуру сделать, чтобы вас не отвлекало ничто другое. И чем теснее будет партитура, тем вам будет легче. В принципе, образ и мысли можно держать секунды, а все остальное время вам будут лезть чужие ненужные мысли: у меня бок болит, у меня партнер неправильно дал реплику, кто-то там чихнул в зале, – это не должно мешать. Я должна выполнять вот эту свою партитуру. И играть. Вот в этом трудности.

Кстати, это мало кто понимает и среди актеров. Этому не учат, к этому приходят через опыт. Приходят разными путями. И поэтому у каждого актера есть своя система, что ли. Говоря о системе, мы обычно вспоминаем Станиславского. Система Станиславского должна быть на первых курсах. Это – учеба, и она необходима для работы актера, потому что она техническая: сквозное действие, зерно роли, основной характер, доминанта, куски роли и т.д. Чисто технические дела. Они очень помогают. Но я не считаю, что это все. Например, от Михаила Чехова, – окрашенный жест тоже очень помогает. Например, «надо рассмеяться»? Как можно рассмеяться? Значит, вы сначала растягиваете улыбку, потом что-то еще... и начинаете смеяться. Вот это окрашенный жест. «Вы замахнулись». Многие актеры сначала в себе долго культивируют гнев, а потом замахиваются? И поэтому очень медленно играют. Западные – быстро играют, но они очень многое пропускают. Они не знают систему, они не знают вот этого ремесла.

– Актеры часто боятся даже задумываться о своей профессии, боятся рассуждать о каких-то тонких вещах, предпочитая их делать интуитивно, объясняя, что иначе не смогут играть...

Это опять-таки незнание – думать, что это темный лес. Темный лес интуиции. И очень много актеров, которые талантливо играют одну сцену, а потом вдруг – совершенный провал. Они не распределяются, для них это вот какая-то темная субстанция. Очень много таких «темных» талантливых актеров. Откровенно говоря, они не становятся большими актерами. Вообще, больших актеров можно по пальцам перечесть, актеров, которые понимают свою систему, свою последовательность. Потому что тут надо действительно очень много, очень много таких мелких деталей, над которыми надо работать.

Видите ли, интуиция – это какая-то субстанция, ее надо все время подстегивать, ей нужно давать подпитку. Антуан Витез мне как-то сказал: самая гениальная актриса не сыграет мамашу Кураж, если она не знает ничего о Тридцатилетней войне. В общем, это неверно. Но все-таки исполнительнице этой роли лучше знать о войне. И чем больше она будет знать, тем легче интуиция у нее будет работать. Она будет искать какие-то мелкие детали. А все состоит из каких-то мелких деталей. При девяносто девяти градусах вода не кипит, при ста – кипит. Вот этот один градус в искусстве – он очень важен. Это вот чуть-чуть, сотая интонация, потому что вроде все правильно, а вот этого нет.

– Иногда правильно приклеенная бровь может дать настроение...

Да, иногда бывает. Когда начинаешь «обживать» увиденный образ.

– Когда вы его обживаете, для вас важно, что вы его увидели таким – в определенном костюме и т.д.? Вы от художника требуете, чтобы был этот костюм, а не тот, к примеру?

Да, у меня постоянно не то что конфликты, а долгие, долгие убеждения-разубеждения с художниками. Постоянно. В «Гамлете» Боровский сделал для Гертруды такое платье цвета патины... Но это не интересно было, а я видела ее в белом, потому что я подумала: траур королевский – белый, и в этом же платье пошла с Клавдием... И белый цвет савана... Я видела ее в белом, а там же ручная работа шерстью... Это же сколько денег угрохано, чтобы связать это платье из патины! А если у меня белое, то и король должен быть в белом. В общем, очень долго я убеждала, но убедила.

А один раз мне не удалось. В «Герое нашего времени» я играла Веру. Художник сделал очень хорошую условную такую декорацию, а костюмы сделал, ну, такие провинциальные и никакие. Какое-то репсовое платьице с буфами, какой-то газовый шарф... А я была тогда еще неопытная, да и несмелая... И все провалилось, с треском. Не только я, весь спектакль.

Или, например, Раневская. В моей пластике постоянные пробеги, проходы. Для меня очень важна была фраза Епиходова: «Мороз три градуса, а вишня вся в цвету». Беспечность ее существования... Вообще, эта бездумность жизни. Мир рушится, а мы сейчас говорим с вами о какой-то актерской профессии. Вот это к беспечности каких-то особых людей. И она должна была быть не то что небрежной, но по-особому элегантной. Мне была нужна свобода пластики и т.д. А мне сделали корсет и дорожный костюм. Она приезжает в дорожном костюме с корсетом. Никогда в жизни я бы ее не сыграла в этом наряде! Сколько слез было, боже мой. Мне сначала не хотелось играть Раневскую, тем более первые репетиции вел не Эфрос... Но потом я «увидела» ее образ, очень далекий от того, что обычно играли. Раневская – дама начала века, из тех стильных, модных дам «модерна». Это они первыми сняли корсет, изменили пластику движений, стали носить легкие улетающие ткани, ку-

рить ароматные папироски, дружить с художниками и поэтами... А Раневскую обычно играют такой помещицей, барыней. Это идет ведь не от чеховского текста, а от первой исполнительницы – от Книппер-Чеховой. Она ее сыграла гранд-дамой. И так и было принято играть. А в тексте она – другая. А тут еще этот дорожный костюм с корсетом... Но мне удалось настоять на своем.

– Что для вас входит в понятие «хороший актер»? И многие ли из ваших коллег соответствуют этому определению?

Хороших актеров мало, очень мало. Их можно по пальцам перечесть. Нынешнее время заполнено таким «очень средним» поколением, средним и по возрасту, и по профессии. И поэтому кажется, что театр упал. Потому что это поколение заполнило собой все дыры. Ну, им надо работать, им надо есть и т.д. А хорошие актеры уходят, потому что, во-первых, хороший актер всегда бережет себя, не втискивается в какие-то сомнительные предприятия. Это по молодости можно бросаться в любой омут, не зная, выплывешь ты или нет. А сейчас уже достаточно прочитать пьесу, достаточно знать, какая компания соберется, чтобы увидеть результат, а входить в этот результат или не входить, – это твое право. Поэтому, в основном, сейчас хорошие актеры ушли из театра. Или играют мало. А кто играет, в основном играет с плохими актерами, и... теряет себя. Я не хочу называть фамилии, но они ясны, они видны. Они были очень хорошими актерами, сейчас они играют и стирают свои грани.

Актер всегда в оркестре. Если оркестр фальшивит, невозможно чисто играть... А если ты будешь чисто играть, то, значит, никого не слушаешь. Ну, играй один тогда. А если ты в компании, ты должен вот эту гармонию свести, чтобы это было гармоничное действие, даже если не очень хорошая музыка звучит, но все равно она должна быть музыкой, а не просто какофонией. Поэтому поневоле опускается человек. И потом влияние зрителя, конечно. Зрительного зала. Зрительный зал – это партнер, причем основной партнер. Он может быть требовательным, нетребовательным, понимающим, непонимающим и т.д.

Хотя вот странность: люди, не любящие и не понимающие серьезную музыку почему-то не ходят в консерваторию, догадываются, что они там ничего не увидят, не услышат, потому что у них нет опыта. А в театре они почему-то думают: ах, это так легко. Театр же, мне кажется, еще более сложное искусство, чем музыка. Потому что тут много компонентов. И вот зрители тоже очень снижают уровень. Это первое. А второе... Видите ли, гипнотизер может загипнотизировать зал, если там есть тридцать процентов гипнотизируемых. Если этих тридцати процентов нет, он ничего не сможет. А актерское искусство – это тот же гипноз, то же воздействие на подсознание. Актер должен вести за собой, создавать фантом, чтобы зрители тоже увидел этот фантом, чтобы зритель в нем жил. Это не я играю, а необходимо, чтобы зритель тоже играл, я же ему только даю повод. И если этих тридцати процентов нет, то практически ни один гениальный актер ничего не может сделать с залом. А сейчас их нет. Они собираются только на премьеры. А в основном в зале негипнотизируемые люди, у них закрыты энергетические центры, которые воспринимают эту актерскую вибрацию.

Характерен рассказ Станиславского о Сальвини. Станиславский смотрел Сальвини, который играл в Москве Отелло. После того как он душит Дездемону, идет на авансцену, весь зал встает, мурашки по коже, и у Станиславского тоже. Станиславский ходил на все спектакли, а на какой-то спектакль опоздал,

пришел только к финалу и увидел: старый немощный человек идет и каким-то слабым голосом говорит «а», но зал встает. Станиславский – холодный, как собачий нос. Он спрашивает Сальвини: что случилось? И тот объясняет: просто я так распределяю свою роль, что в финале мне достаточно дать сигнал зрителю, и он все доиграет сам. Это же невозможно сыграть. Эти чувства нельзя играть, потому что их неоткуда брать. Это можно умереть тогда на следующий же день, разорвется сердце. Кстати, многие так от незнания и делают, и разрывается сердце. Надо так распределять, дать сигнал, и зритель сам за тебя играет.

Я обожаю работу Дидро «Парадокс об актере». Я считаю, что это самая основная книга для актера, для такого актера, который играет не себя, а вот то, о чем мы с вами говорили. Дидро, например, пишет: «Вы никогда не сыграете Скупого и Тартюфа с большой буквы, если будет играть себя». Потому что надо играть не роль, не характер, а тему. И еще он пишет, что «слезы актера исторгаются из его мозга». Это что значит? Это значит, что актер так распределил подход к слезам, что он может не плакать. Заплачет зритель. А у нас в основном плачут актеры, плачут, как крокодилы, а зрители сидят холодные и ничего не чувствуют.

– Вы говорите о выборе ролей, пьес, партнеров, участвовать или не участвовать в том или другом спектакле. Располагаете ли вы такой свободой выбора?

Нет, думаю, что такой свободы в театре нет ни у кого из актеров. Ну, разве что муж-режиссер. Тут не знаю. Я, откровенно говоря, живу довольно-таки зашорено в этой профессии, я не очень вижу, то есть не очень обращаю внимание на какие-то вещи. Иначе можно сойти с ума, можно обозлиться и на свою судьбу, на других людей, потому что очень много несправедливого в нашей профессии... В конце концов высшая справедливость, может, где-то и существует. Но ты считаешь, что тебе должны дать эту роль, ну а тебе ее не дали. Ты считаешь, что это несправедливо, конечно. Когда на Таганке были «Павшие и живые», мне казалось, что Ольга Берггольц – это моя роль, мне тогда нравились ее стихи, мне хотелось их читать. Но тогда отдавали все роли Славиной, я там играла что-то другое. Тем не менее, видимо, что-то притягивается, и мое желание, моя энергия притянули мне роль Берггольц в кино. Так что я ее сыграла. Сыграла и освободилась от этого желания...

– Практически все актеры жалуются на «несыгранные роли», которых иногда больше, чем сыгранных. Есть ли у вас неосуществившиеся мечты, несыгранные образы?

Раньше да. Раньше очень много было желаний. Леди Макбет я хотела играть, цветаевскую «Федру» я сама предложила Виктюку, хотела играть Электру (и это выполнилось). А сейчас я бы не стала говорить, что я хочу играть. Я скорей не хочу играть. Когда начинаешь понимать эти трудности, то добровольно желать ролей, действительно, может только мазохист...

– Но разве опыт не облегчает актеру его труд?

Опыт нужен только для второго периода, технического... Всякий раз все заново, и поэтому это белый лист. И страх, что ты не сумеешь и т.д. Опыт только помогает в усвоении чисто технического...

– Вы работаете с разными режиссерами, то есть всякий раз вам надо искать, приспосабливаться к новым способам работы, к новому языку...

Я изначально считаю, что актерская профессия – это профессия исполнительская и нужно исполнять волю режиссера. И если ты хочешь идти против, ты первый же и проиграешь, потому что ты не впишешься в этот замысел и тебя вытолкнет эта система... Другое дело, что иногда не совпадало в*и*дение режиссера с твоими в*и*дениями. И тогда получались, ну, не то что неудачи, а тогда не было вот такой победы, которая могла бы быть. Тут ты уже абсолютно наступаешь на горло собственной песне, ты подстраиваешься под режиссера, под партнеров, подо все. Поэтому у меня никогда не бывало конфликтов.

– Вы много пишете и рассказываете о своих партнерах и говорите вообще об огромном значении, которое для актеров имеет партнер. Бывают ли актеры, с которыми вы совсем не могли бы играть или, напротив, с которыми особенно легко играется? Чем объясняется предпочтение?

Я заметила, что я совершенно не могу играть – и это считаю своим большим недостатком – с людьми мне не близкими, даже если они что-то могут в профессии. Главное, чтобы партнер был в одной со мной вибрации. Но если они мне не близки по духу, – стена. Недаром Сартр сказал, что «ад – это другие». Если он – «другой», то я не могу играть. Я очень проигрываю, причем, кстати, я проигрываю в первую очередь, а не он. Так что он-то ничего не замечает. Если я не могу играть, то я начинаю играть себя, а я себя не знаю. Я себя никогда не играла и не должна играть.

– Считаете ли вы, что для актера полезно менять театры, коллективы, режиссеров или лучше один театр – на всю жизнь.

У меня никогда не было «своего» театра, и Таганка никогда не была «моим» театром. Считаю, что вообще это вредно, потому что как в любой большой семье, в театре-семье начинаются конфликты какие-то, какие-то недоразумения, которые надо все время выяснять, а я никогда не выясняю отношения ни с кем: ни с близкими, ни с далекими.

Меня всегда спасало то, что я все время жила на обочине, но когда произошел этот конфликт, вдруг все выявилось: все болезни, весь этот гной. Я все равно от этого не бежала, все равно я в этом была. Но выходить на сцену в той ситуации я как-то не могла себе позволить. То есть я сначала попробовала выйти, но я понимала, что я качусь катастрофически вниз. И от каждого спектакля я ночи не спала, я заболевала физически. И я стала себя хранить. Актеры – хитрые люди, я то брала больничный, то делала вид, что я куда-то уезжаю и т.д. В общем, филонила. С другой стороны, актерам, которые выходят на сцену в этой ситуации, видимо, было обидно: что это за белая косточка? И они пришли к тогдашнему директору Глаголину и сказали: «Или она выходит, или пусть пишет заявление об уходе, она нам не нужна». Глаголин меня вызвал и спросил: «Хотите узнать, кто это сказал, от кого это желание идет?» Я говорю: «Нет, потому что я знаю». Я написала заявление. И ушла. А так, может быть, я до сих пор бы играла....

– Актеры говорят, что заболевают после неудачного спектакля, а после удачного испытывают такой прилив сил, что, кажется, могут сыграть еще один...

Когда неудачно – это значит нет обмена энергией между сценой и залом. Когда хорошо играешь, существует обмен энергией: ты подпитываешься от зрительного зала, ты подпитываешься от партнеров... Этот обмен энергией и есть игра. А когда этого нет: ты чего-то даешь, и ты остаешься энергети-

чески пустая. Значит, ты энергетически на нуле и плохо себя физически уже чувствуешь. Ты плохо сегодня сыграла, и ты плохо себя чувствуешь. Зрители пускай кричат браво (когда они считают, что спектакль гениальный, им неважно, как он прошел сегодня, – они кричат браво). Но ты приходишь домой и ночью не спишь, потому что ты анализируешь, почему это произошло. У тебя крутится роль, и ты постоянно ее проигрываешь, проигрываешь, как в дурном сне. Но ты не спишь. Это мучение. А организм у меня физически хлипкий, поэтому несколько ночей не поспать, – начинаются настоящие болезни. Такой замкнутый круг.

– Довольно редко говорят о том, что роль дает актеру. Созданный вами образ остается потом с вами, дает что-то? Человечески меняетесь ли вы, когда репетируете какую-то роль?

Меняешься, если ты образ к себе приближаешь, его на себя натягиваешь. Тогда ты меняешься, действительно. Если ты к нему идешь... Да, на какое-то время что-то в тебе остается. Но когда ты играешь, когда это сделано, когда этот фантом нужно проявлять как через проекционный фонарь – через себя – зрителям, то нет, ты уже от него освобождаешься. Если хорошо все прошло, ты от него освобождаешься. Что дает игра? Этот обмен энергией. Чем лучше ты играешь, чем больше ты даешь энергии, тем больше ты получаешь. А подпитка энергией, это очень дорогого стоит и в смысле здоровья тоже.

– Наверное, поэтому актеры редко жалуются на то, что чересчур загружены, а чаще жалуются, когда мало играют?

Нет. Тут что-то другое. В основном жалуются, что мало ролей, когда, мне кажется, актер еще молод. Тщеславие, жажда славы, известности. Когда ты через этот рубеж уже прошел, этого, мне кажется, нет. То есть это становится скорее долгом. Долгом даже не перед профессией, а перед какой-то судьбой. Потому что сопротивляться судьбе невозможно, она тебя сотрет.

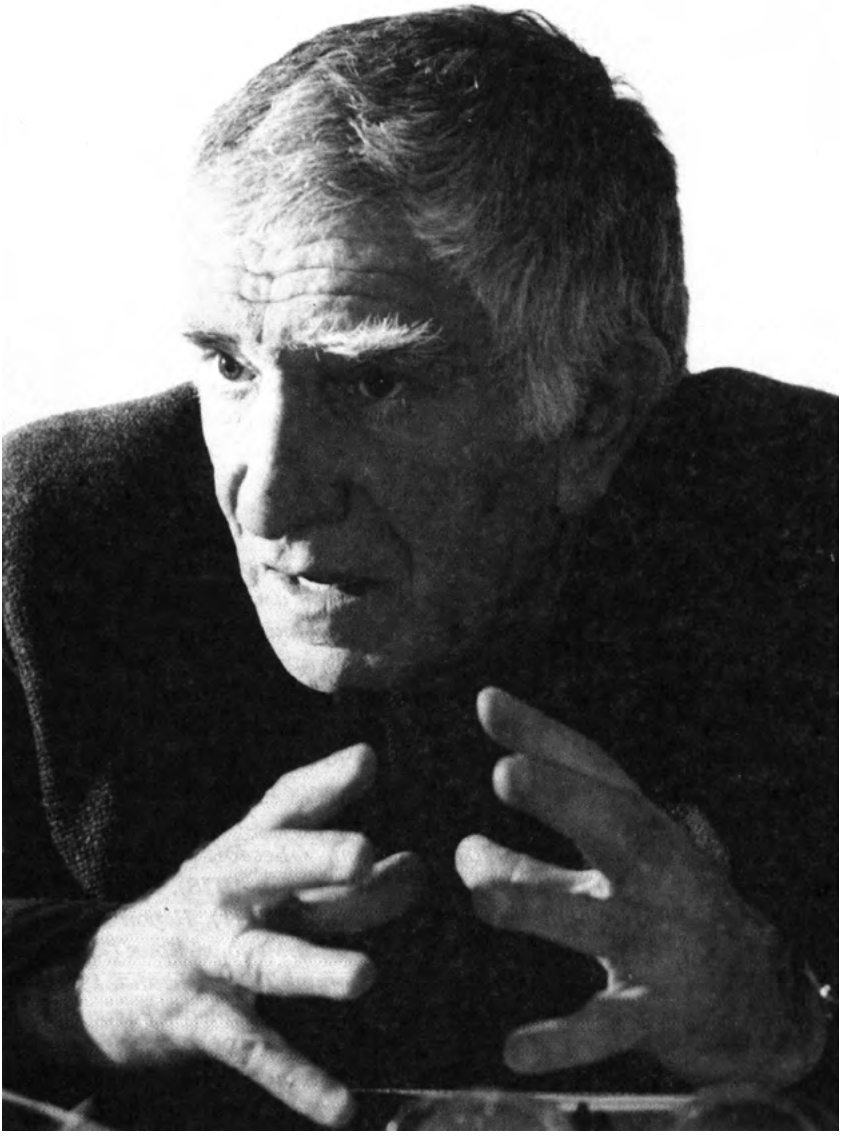
– Считаете ли вы свою профессию – судьбой?

Да, безусловно.

– Иногда очень хорошие актеры говорят, что могли бы заниматься чем-то другим...

Нет, это заблуждение. Мне кажется, это заблуждение. То есть я могу говорить только о себе. Я очень слушаю свою судьбу. И я бы давно освободилась от этой вот зависимости, но поскольку понимаю, что пока еще мне Бог не дал эту свободу...

Беседовала Ольга Егошина 15 апреля 2000 года



АРМЕН ДЖИГАРХАНЯН

Фото О. Чумаченко

Армен Джигарханян (р. 1935) – актер. В 1957 г. окончил Ереванский художественно-театральный институт им. Сундуняна (курс А.Гулакяна). Более 10 лет проработал в Ереванском русском театре им. Станиславского. Роли: матрос Куприянов («Беспокойная старость» Л.Рахманова, 1957), Мурад («Злой дух» А.Ширванзаде, 1959), Городулин («На всякого мудреца довольно простоты» А.Островского, 1959), Ричард («Ричард III» У.Шекспира, 1966) и др. С 1967 г. в Театре им. Ленинского комсомола. С 1969 г. – в Театре им. Маяковского. Роли: Левинсон («Разгром» по А.Фадееву, 1969), Стэнли («Трамвай «Желание»» Т.Уильямса, 1970), Сократ («Беседы с Сократом» Э.Радзинского, 1975), Хлудов («Бег» М.Булгакова, 1978), Большой Па («Кошка на раскаленной крыше» Т.Уильямса, 1981), Нерон («Театр времен Нерона и Сенеки» Э.Радзинского, 1986), Мендель Крик («Закат» И.Бабеля, 1987), адмирал Нельсон («Виктория» Т.Рэттигана, 1991) и др. В 1996 г. открылся театр «Д» под его руководством. Роли: Крэпп («Последняя лента Крэппа» С.Беккета, 1996), Мальволио («Двенадцатая ночь» У.Шекспира, 1997), Сальери («Моцарт и Сальери» А.Пушкина, 1998), Макс («.Возвращение домой» Г.Пинтера, 1999) и др. С 1996 – в Ленкоме (Сориано – «Город миллионеров», Э.Де Филиппо, 2000). Много играет в разных театрах и антрепризах: Фуше («Ужин» Ж.-К.Брисвиля, МХАТ им. Чехова, 1994), Адольф («Какая идиотская жизнь» по А.Руссену, «Арт-Партнер XXI», 1997) и др.

АРМЕН ДЖИГАРХАНЯН

Марафонская дистанция

– Почти в каждом своем интервью вы непременно цитируете какое-либо высказывание (всякий раз разное) своего учителя. Вы так хорошо на всю жизнь запомнили его слова?

К счастью, у меня был великий учитель – профессор Армен Карапетович Гулакян. И встреча с ним была одной из важнейших в моей жизни. Я вырос в Ереване. Потом поехал поступать в Москву, в ГИТИС, меня не взяли из-за акцента (акцент до сих пор не пропал, но теперь это считается моей индивидуальностью). Я вернулся назад и поступил в Ереванский театральный институт к профессору Гулакяну. Он был настоящий профессор, профессор во всех отношениях. В адскую ереванскую жару на нем непременно был строгий костюм, белый крахмальный воротничок, белые крахмальные же манжеты. На режиссерском столике всегда была постелена свежая скатерть. Он клал на эту скатерть часы, и репетиция начиналась. Мы не могли себе позволить «раскачку» даже на репетиции, не говоря уже о спектакле. Он не требовал от нас ничего сверхъестественного, но требовал работы. Учил нас работать в напряженном темпе, без раскачки. Мгновенно перестраивайся, схватывай режиссерскую установку на лету. Это были жесткие и, порой казалось, жестокие тренировки с невыносимыми нагрузками. Но он был прав. Только так нужно готовить актера.

Для гимнаста в цирке малейшее неточное движение может оказаться роковым. Укротитель, если выйдет на арену расслабленным, не «удержит» тигра. Это мой идеал профессионального отношения к своей работе. Меня

поразила фраза одного знаменитого музыканта: «Я всю жизнь боюсь забыть гамму». Это осязаемо, это правильный страх – бояться забыть гамму, бояться потерять форму. Бах каждый день писал для своих учеников новую музыку, чтобы им было что играть. А мог бы дремать над клавирами в ожидании вдохновения. Ведь какая штука: пока не начнешь работать, не узнаешь – пришло вдохновение или нет. Недаром же Бодлер сказал: «Вдохновение рождается от ежедневного труда».

У нас молодых актеров плохо учат «секретам профессии». А наша профессия очень жесткая, неблагодарная. Я помню, как Гулакян отчислил с курса одну девочку. Она рыдала и повторяла: «Я так люблю искусство». А он в ответ: «Но искусство тебя не любит!» Он считал, что любовь к искусству, если она не взаимна, может погубить человека. И был прав.

–Но хорошо, если эта «невзаимность» выяснится сразу. А как быть, если человек уже долго учится? Или даже уже работает в профессии?

Я сам стал педагогом. И понимаю, как трудно проявить жестокость. Вот студентку надо отчислять. А она плачет. Ты вступаешь в компромисс с собственной совестью: а вдруг все-таки... В результате через несколько лет среди учеников абсолютно чужой и беспомощный человек, и тут совсем непонятно, что делать. Доброта оказывается еще большей жестокостью... Я часто размышляю над фразой Ницше, одного из моих любимых писателей: «падающего – толкни»... мудрая фраза. Принцип естественного отбора жестокая вещь, но ничего лучше пока не придумали.

Есть такой термин – «синдром некомпетентности». Он может прийти к актеру на самых разных отрезках жизненного пути. Перестает получаться. И что делать? Как-то на съемках режиссер добивался от актрисы выплеска эмоций в одной из сцен. Не получалось никак. Кончилось срывом: организм не выдержал.

Или актер вдруг начинает пить. Все вокруг любят говорить: творческие муки или его сжигает недовоплощенность. А я думаю – та же причина. Пьет, потому что перестало получаться. А что такое пьющий актер, лучше всего знают его партнеры. Человек теряет «фокус», изображение не резкое. Нет подлинности затрат, подлинности пребывания в роли. Он может включиться на мгновение, блеснуть на восемь секунд. Но он «потерял» весь спектакль, он «зашел» на сцену поиграть до следующего выхода.

Опять тот самый «синдром некомпетентности». Кто-то с ним борется так. А кто-то идет в режиссуру, начинает заниматься чем-то от профессии далеким... Год-два – и не узнаешь человека: глаза стеклянные. Где себя потерял, как? В чем причина?

Актерская жизнь – это марафонская дистанция. А так часто молодые актеры рассчитывают силы только на первые сотню метров.

– Какие качества, кроме трудолюбия и «взаимной любви с искусством», вы считаете необходимыми для актера?

Восприимчивость, заразительность. При поступлении в институт абитуриентов заставляют читать стихи, басни и т.д. А мне кажется, что гораздо полезнее было бы предложить поступающим ряд психологических тестов для проверки эмоциональной восприимчивости. Скажем, один человек от неожиданного радостного или тяжелого известия слегка побледнеет, другой расстроится – и все. Нам нужен человек с обостренной реакцией и восприимчивостью. Каждый человек получает ежесекундно огромное количество

информации: запахи, цвета, звуки и т.д. Нормальный человек реагирует в среднем на двадцать раздражителей. Норма для пилотов сверхзвуковых самолетов – тридцать. Вот актер должен приближаться к пилоту.

Но к тому же его реакция должна быть заразительна для окружающих. Каждый актер должен быть немножко гипнотизером. Известно, что Михаил Чехов в одной из ролей долго молча смотрел в зрительный зал, и публика вжималась в кресла. Он-то владел даром гипнотизма в высшей степени. Так же как и даром внушаемости. В роли Хлестакова он плакал настоящими слезами, когда его собирались арестовать за неуплату счетов в гостинице...

– Но профессиональные гипнотизеры уверяют, что бывают «негипнотизируемые» залы, превышение концентрации неподдающихся гипнозу зрителей – и зал безнадежен...

Но все равно я ищу причину в себе. Мне не удалось побороть зрительный зал. Для меня самый страшный зритель – равнодушный, холодно любопытный. Он пришел развлечься. Для меня уж лучше враждебный зритель. Думаю, когда свистят, когда бросают помидоры в актера, – это лучше, чем равнодушие. Может быть, бросают потому, что раздразнил? Много писали о зрителе, который выстрелил в актера, исполняющего роль Яго, и сам потом покончил жизнь самоубийством. И был памятник – самому лучшему артисту от самого лучшего зрителя. При всей легендарности данной истории – это здорово! Но рассчитывать на то, что все семьсот или тысяча зрителей, сидящих в зале, такие, не приходится. И слава Богу! Представляете, сколько бы иначе трупов было на каждом спектакле?

Я стараюсь не раздражаться, если получаю неожиданную зрительскую реакцию. Во время спектакля «Последняя лента Крэппа» одна женщина, крикнув: «Позор артисту», – вышла из зала. Поверьте, у меня никакой обиды на нее нет, она эмоционально прожила какие-то стороны моего персонажа, моего исполнения...

– Вы переехали из Еревана в Москву по приглашению Анатолия Эфроса. Близка ли вам фраза этого режиссера «репетиция – любовь моя»? Или все-таки интереснее строить роль в контакте со зрительным залом?

Надо уточнить, что Эфрос приглашал меня «за глаза», видимо, по рекомендации Ольги Яковлевой. Она приехала в Ереван и пришла в наш театр на «Ричарда III». Я уже был заслуженным артистом Армянской ССР, мне был тридцать один год, когда пришло приглашение из театра Ленинского комсомола сыграть роль Ленина. Эфрос тогда хотел поставить пьесу о Ленине, о его выступлении в этом самом здании Ленкома, ту пьесу Шатрова, которую впоследствии поставил Марк Захаров. Я думаю, не надо объяснять, что такое был тогда Эфрос для театрального человека. Что такое был Театр Ленинского комсомола, где он работал! Лучший театр, уникальный и неповторимый. Но... в эфросовский Ленком я попал в момент драматических событий. Тогда прошла эта компания по изгнанию Эфроса из Театра Ленинского комсомола за несоответствие его спектаклей задачам комсомольского театра...

Так что обо мне можно сказать, как о том герое классической комедии: «Шел в комнату, попал в другую». Я оказался в театре, который мне был не нужен и не интересен. К счастью, меня заметил Андрей Александрович Гончаров и пригласил к себе в Театр Маяковского.

Что касается репетиций, с годами я люблю их все больше и больше. Наверное, с возрастом процесс становится интереснее результата. Именно на

репетициях происходит самое интересное, мы прикасаемся к каким-то самым сокровенным вещам внутри партнерского общения, в общении с режиссером. На спектакле мы демонстрируем результат. На репетициях мы ищем, пробуем, движемся. Я привожу своим ученикам такую притчу: Микеланджело из глыбы мрамора сделал Давида. Все восторгаются. Один Микеланджело грустный. «Почему?» – спрашивают почитатели. И он отвечает: «Сейчас есть Давид, а сколько этот камень в себе таил»...

Я люблю репетиции, этот странный процесс превращения образа из «он» в «я». Вы знаете, наступает момент, когда актер вместо «он» начинает говорить «я». И происходит исчезновение этого шва. Все равно это «я». «Я» в этих экстремальных, клинических условиях. Но «я». Другого варианта нет. Я должен прожить жизнь и быть убедительным.

– Взаимодействие актера и образа, наверное, самая закрытая область в актерской профессии, вообще в искусстве театра. И тем не менее, есть ли здесь какие-то общие закономерности и правила?

Как говорил Василий Васильевич Меркурьев – «это из области запахов». Это процессы абсолютно индивидуальные. Бывает, роль опустошит тебя, бывает, откроет в тебе самом что-то новое. С каждой ролью общаешься поразному, и у каждого актера свои приемы общения с ролью. Нельзя сказать, что вот на восьмой репетиции я непременно нахожу образ. Иногда он строится сразу. Иногда помогает какая-нибудь случайная деталь, интонация. Когда я играл Левинсона в «Разгроме» Фадеева, я придумал, что мой герой сильно близорук, что он может читать, только почти уткнувшись носом в бумагу. У автора этого не было. Но вот эта подробность, со стороны, наверное, необязательная и достаточно случайная, что-то сдвинула в роли. Роль ожила.

– В вашем репертуаре есть роли, которые вы играли десятилетиями. Как вы сохраняете вот это «живое» чувство в ролях, игранных сотни раз?

Гулакян учил нас: найти в роли загадку и не очень ее разгадывать. Человек без загадки – неинтересен. Надо оставлять в роли что-то, не до конца определенное для тебя самого. Мы играли «Трамвай «Желание»» почти четверть века. У меня есть фотография поры премьеры – там я без единого седого волоса. С этой ролью я жил, старел. Менялся я – менялась роль. Актер приносит в роль сегодняшний день. Когда я иду, например, в театр, то вот эта дорога и есть моя роль, моя жизнь. И пока иду, я наблюдаю: за людьми, машинами, домами. У них разные «лица» и «характеры». Это все на меня подсознательно воздействует, и все входит в сегодняшний спектакль. Это самый простой пример. Или, скажем, в моей жизни что-то случилось, произошел какой-то перелом, и я, опять же подсознательно, начинаю по-новому смотреть на жизнь, по-новому относиться к своему персонажу.

Надо учиться принимать жизнь и те условия, в которые она нас ставит. Я помню, как меня поразила одна старая женщина в документальном фильме о землетрясении в Армении. Она сказала: смерть – это тоже для людей.

– Про актеров иногда говорят, что они просто повторяют чужие слова и воплощают чужие замыслы. Иногда, наоборот, говорят, что они во всех персонажах играют только самих себя. Если отбросить оценочный характер и категоричность, какое из утверждений вам кажется ближе к истине?

Вы пытаетесь понять, что такое актер. Это нельзя рассказать. Не потому,

что наша профессия – шаманство или черная магия. Нет, это лежит в области других человеческих отношений, ощущений. Расшифровать почти невозможно. А с другой стороны, все очень просто. Мне близко мнение Ромена Роллана, сказавшего, что каждый играющий Гамлета хоть немножко должен быть Гамлетом. Вообще же для себя я делю актеров условно на три группы. Это очень условное и схематичное деление, но все-таки что-то оно передает. Одни актеры всю жизнь играют самих себя. Другие лицедействуют, – всякий раз изменяясь до неузнаваемости, полностью растворяясь в роли. И, наконец, третьи – от образа к образу воссоздающие один значительный Характер Человека. Для меня идеальным представляется актер, манеру которого мы узнаем в разных ролях точно так же, как мы узнаем руку Сарьяна или стиль Бетховена. Таков для меня Жан Габен или Роберт де Ниро.

– Вы снялись примерно в двухстах фильмах, число ошеломляющее. Есть и знаменитая эпиграмма Валентина Гафта по этому поводу, и разъяснение «что такое исключение?» в шуточной театральной энциклопедии – это кинофильм без Джигарханяна. Вам никогда не хотелось совсем уйти из театра и стать актером кино, телевидения?

Нет, никогда. Театр – это главное в моей жизни. У меня нет никакого хобби: я не рисую, не коллекционирую, не занимаюсь туризмом. Театр – это моя профессия, это мое хобби, это моя жизнь. Наверное, можно устать от жизни, можно в ней разочароваться. Пока я не устал. Я боюсь, что это кажется слишком пафосным. Но нельзя выходить на сцену, если нет ощущения, что без сцены ты, как говорят, умрешь. А иначе зачем? Я уже седой человек. Зачем мне выходить валять дурака, если мне это неинтересно или ненужно?

– Вы работали с разными режиссерами, в том числе с теми, которых называют режиссерами-диктаторами. Приходилось ли вам конфликтовать с ними? Как вообще вы относитесь к тому, что в современном театре ключевой фигурой стал режиссер?

Я совсем не считаю режиссера главным человеком в театре. Еще ни один режиссер не поставил спектакль без актеров. А, как вы знаете, актеры без режиссера могут обойтись. Другой вопрос, что у них получается. Создание спектакля, роли – очень сложный и очень интимный процесс. Его недаром сравнивают с рождением ребенка. У меня остались добрые воспоминания обо всех своих режиссерах. В талантливом человеке живет интерес к другому, он – открыт для общения. Предположим, Марк Анатольевич Захаров и Андрей Александрович Гончаров – режиссеры абсолютно разные. Но оба они доверяют актеру. Любимая фраза Захарова: «Прежде всего слушайся своего организма». То есть иди от своих эмоций, ощущений, интуиции. А Андрей Александрович в какой-то момент репетиций может сказать: «А теперь забудь все, что я тебе говорил». Это не значит: начни заново. Но все режиссерские решения, трактовки, подсказки убираются куда-то глубоко внутрь, и ты ощущаешь себя свободным.

– В одном из интервью вы определили актерскую профессию как «самоудовлетворение в присутствии посторонних»...

Сравнение, конечно, грубоватое. Но человеку, не испытавшему, что такое «играть на сцене», объяснить это все равно не удастся. Как не удастся объяснить, что такое любовь или страсть человеку, их не испытавшему. На сцене я проживаю чужую жизнь. Умираю, воскресаю, плачу, смеюсь. Я взрослый

человек, мне шестьдесят лет, в зале зрители, а я занимаюсь такими несерьезными вещами. Однако в момент игры мне все равно, что подумают обо мне люди. Я не боюсь быть смешным даже во время трагического монолога, моя профессия изначально смешная.

– Существуют ли у вас какие-то определенные приемы и способы настройки перед спектаклем? Вы радуетесь, когда видите афиши спектаклей? Или это все-таки остается испытанием и экзаменом?

Ты смотришь на афишу, видишь числа, когда должен играть. И с этого момента ожидание этого вечера живет в тебе. Это такое достаточно противоречивое чувство, включающее в себе элементы ожидания экзамена, испытания... В каких-то ролях волнение сильнее, в каких-то меньше.

– Не так давно вы вместе со своими учениками открыли Театр Армена Джигарханяна, где труппа состоит в основном из молодых актеров. Как вы относитесь к новому актерскому поколению, входящему в театр? На ваш взгляд, уровень актерской игры снизился или вырос?

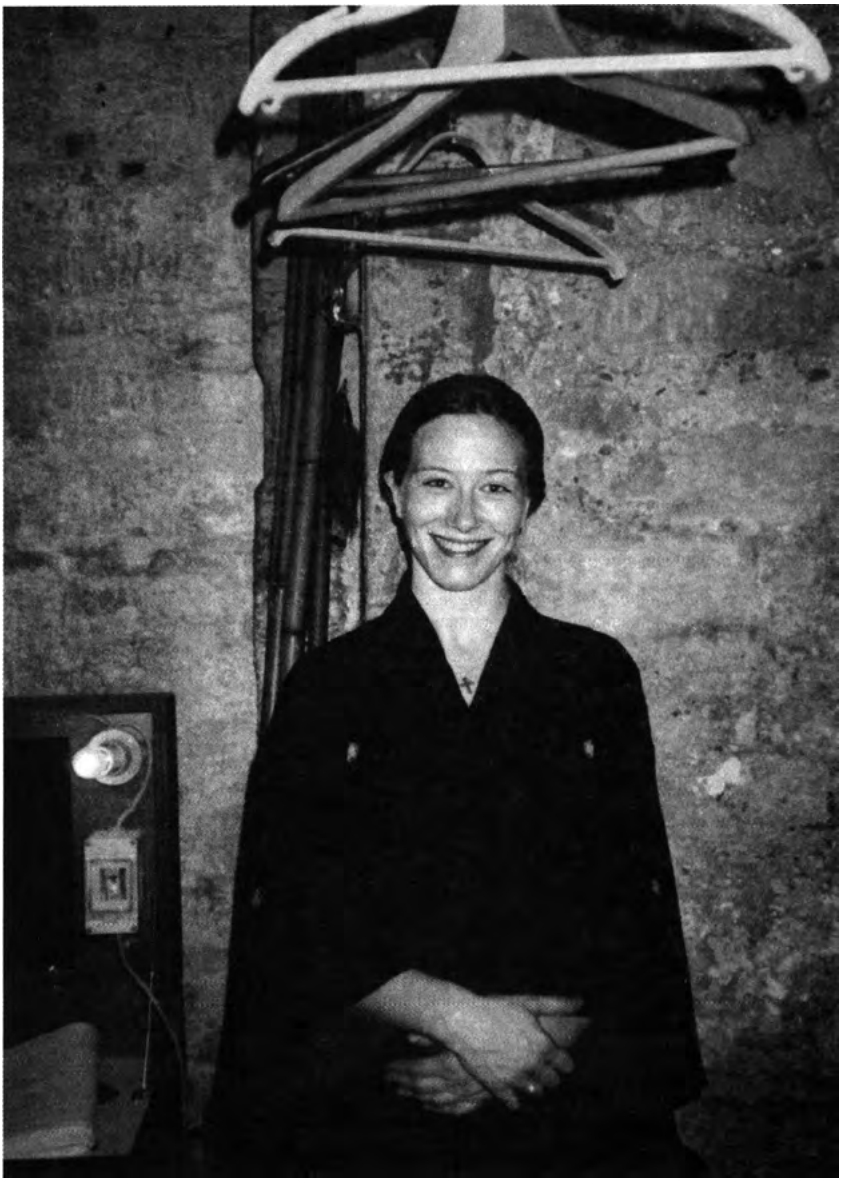
Ни то ни другое. У актерской профессии нет ни «вчера», ни «завтра», только – «сегодня». Вот утром проснулся, выпил чаю, погладил кота и вышел на улицу. Я сегодняшний, живой, приду на сцену, на съемочную площадку. Например, «Три сестры» Немировича-Данченко во МХАТе – спектакль меня потрясший. Но он был адресован своему поколению, своему времени. Читая «Три сестры» сегодня, я вижу иной смысл в этой пьесе.

А вообще общение с молодыми актерами необыкновенно полезно – избавляет от ожирения сердца. Я молодею с ними. Они пока натуральные, естественные. И потом, предлагая им что-то из своего актерского арсенала, я как будто оцениваю его со стороны и вижу, что иногда пользовался не слишком доброкачественным материалом.

– Говоря студентам о профессии, вы говорите, в чем ее главная трудность?

Мой учитель объяснил, что самое трудное для актера – сыграть две авторские ремарки: «вышел на сцену» и «ушел со сцены». Так же, как и в жизни.

Беседовала Ольга Егошина 25 апреля 2000 года



ВАЛЕРИ ДРЕВИЛЬ

Фото О.Романцовой

Валери Древиль (р. 1962) – французская актриса. Училась в драматических классах Парижской консерватории у А.Витеза. Играла в «Одеоне» («Шесть персонажей в поисках автора» Л.Пиранделло, «Золотая голова» П.Клоделя, «Как вам это понравится» У.Шекспира и др.). Участвовала в постановках А.Витеза («Электра» Софокла, «Атласная туфелька» П.Клоделя, «Жизнь Галилея» Б.Брехта, «Селестина» Ф. де Рохаса), Ж.-П.Венсена («С любовью не шутят» А. де Мюссе), А.Франсона («Чайка» А.Чехова, «Пьесы войны» Э.Бонда), Л.Бонди («Федра» Ж.Расина), К.Режи («Смерть Тентажиля» М.Метерлинка, «Ужасный голос сатаны» Г.Моттона, «Кто-то придет» Фонка). Сотрудничала с А.Калягиным и А.Вертинской в их экспериментальной постановке «Чехов, 3-е действие». Играла в постановках А.Васильева в Комеди Франсез – в «Маскараде» М.Лермонтова и «Амфитрионе» Мольера.

ВАЛЕРИ ДРЕВИЛЬ

Преображение самого себя

– Русскую и французскую школы игры традиционно противопоставляют друг другу. Во французской: технический блеск, отточенность деталей, бриллиантовая речь... В русской – «нутро», подлинность переживания, эмоциональные и психофизические энергозатраты... Школа представления и школа переживания. Вы хорошо знакомы с обеими театральными системами, каково ваше воззрение на них?

Да, действительно, про это противопоставление много написано. И, может быть, когда-то оно имело какие-то основания. Но двадцатый век очень размыл границы актерских национальных школ. Театр стал во многом интернациональным. Что касается «школы представления» и «школы переживания», то я встречала актеров, которым близок тот или другой способ работы, и в России, и во Франции. И это редко «переживание» или «представление» в чистом виде. Скорее смешение обоих методов, в котором один преобладает. И еще один момент, который мне кажется важным. В России актерскую профессию преподают в школах, в институтах. Во Франции считается, что нельзя научить «быть актером». И в этом смысле французские актеры куда ближе к «актерам нутра», к актерам, двигающимся в своей профессии интуитивно, чем актеры в России, опирающиеся на тщательно разработанную систему актерского обучения, созданную Станиславским в России. Великие режиссеры, работавшие во Франции параллельно со Станиславским, таких развернутых и практических систем и рекомендаций не оставили.

Возьмем локальный пример: изображение страдания на сцене. Этому во Франции уделяют очень много внимания: показу страдания как некоего реального переживания. Можно сказать, что страдание показывается больше со своей внешней, своей физической стороны. Я не хочу сказать, что в русском театре «страдание» отсутствует. Но для меня было крайне важным, что у Васильева оно переходит на некий другой уровень. Оно осмысляется не только бытово и натуралистически, но и эстетически тоже. Возникает некая эстетическая «радость страдания», в том смысле, что эстетическое выражение ужасного все равно приносит радость. Радость актеру и радость зрителю от

красоты формы, в которой выражено это «ужасное» или трагическое содержание. В васильевском театре эта эстетика формы существует и присутствует на всех уровнях: не только на уровне мыслительном, но и пластическом, вокальном уровне. Она присутствует на всех уровнях театральной учебы, которая считается несуществующей и невозможной во Франции и которой я учусь на тренингах в московском театре.

– Вы много работаете с Анатолием Васильевым, часто приезжаете в Москву в его студию... Считается, что войти в круг «васильевских актеров» довольно сложно, что он замкнут, неохотно принимает людей «со стороны». Испытывали ли вы эти трудности?

Я встретила Анатолия Васильева через год после смерти Витеза, режиссера, с которым я работала. Инициатива приглашения Васильева на постановку в Комеди Франсез шла именно от Витеза, хотя осуществил ее уже Жак Лассаль. И с первой встречи стало понятно, что передо мной настоящий мэтр, не только учитель в театре, но и учитель жизни. Он меняет отношение к театру, представление о границах и возможностях театра и тебя в театре. Во французском театре считается, что «театру нельзя научить», – Васильев «учит театру», точнее, учит жизни в театре. Он открывает нечто в тебе самом, какие-то новые, никогда не использованные раньше возможности. При большом количестве разных технических вещей и приемов, которым Васильев учит своих актеров, главное, как мне кажется, вот эта возможность «преображения самого себя».

И в этом смысле выражение «трудно стать актером Васильева» для меня – не значит «войти в какой-то замкнутый круг», который сложно впускает в себя. Трудно открыть себя вещам, к которым ты совсем не привык, которые противоречат твоему опыту и представлению о жизни и театре. К примеру, очень трудно «открыть» себя и поверить, что, плохо говоря на каком-то языке (как я на русском), ты можешь понять сложнейшие идеи театрального мэтра. Трудно поверить, что можно играть по-русски, плохо говоря на этом языке. Но это оказывается возможным. Тяжело войти не в круг и не в страну, а тяжело войти и, так сказать, понять другой менталитет, другую психологию, другую философию, проникнуть в нее и к ней приобщиться, не будучи философом.

Здесь речь не столько о трудностях в пространстве географическом, сколько в пространстве мыслительном. Вот в это пространство очень трудно войти, и языка это тоже касается. Труден не сам язык, а некая его трансформация. Можно привести конкретный пример с Анатолием Васильевым, потому что он в общении с актерами употребляет много русских слов, которые практически не переводимы на французский и сами собой формируют тоже некий круг. Это трудно.

– Актерам Комеди Франсез, работавшим в «Маскараде», было трудно войти в пространство Васильева, принять его язык и требования?

Наверное, как любым актерам, которые впервые сталкиваются с ним в работе. Актеры Комеди Франсез сначала не понимали принципы и методы его работы, им был непривычен тот репетиционный процесс, который предложил Васильев, наконец, они были не готовы к той свободе, которую Васильев дает актеру на репетициях.

– Считается, что Васильев – режиссер, очень жестко выстраивающий рисунок роли: на сцене кажется просчитанным каждое движение рес-

ниц актера, расписан по нотам весь текст... Можно сказать, что актер у него туго «запеленут» в режиссерские задания, а вы говорите о свободе, которую он дает актеру...

По-моему, у Васильева актер как раз свободен. Но эта свобода может реализовываться только внутри строгих законов... И потом репетиционный процесс у Васильева можно условно разделить на две части. Первая, когда он «готовит спектакль». Эта часть импровизации и актерской свободы, когда актеры двигаются по пути понимания произведения в целом, в его противоречиях, в его внутренних линиях. И вторая часть, когда режиссер «строит представление». На основу этой достаточно свободной, достаточно импровизационной работы актеров накладывается довольно четкий, уже финальный рисунок постановки. Здесь уже происходит жесткое закрепление рисунка, мизансцен и т.д. Потом способ работы очень зависит от материала, над которым он работает. И я могу говорить только о репетициях, где сама была участницей.

К примеру, на репетициях «Маскарада» в Париже им была предложена такая строжайшая установка: все жесты, все движения без текста. Кому-то из актеров это было интересно и близко, кому-то показалось непонятным и чужим. Но когда стал ясен общий замысел работы, актеры смогли оценить путь, который прошли.

– В «Маскараде» вы играли Нину. Вы как-то участвовали в распределении ролей? Вам хотелось играть именно эту роль?

Мне хотелось работать с Васильевым, а что именно я буду играть, – не имело значения. Нина поначалу не вызывала у меня каких-то особых эмоций. Только постепенно в ходе репетиций что-то стало проясняться, стал вырисовываться какой-то образ...

– Вы вначале слышите своих героинь или находите какую-то внешнюю деталь: походку; манеру держать сумочку, сидеть?

Это происходит очень по-разному. Но сначала мне видится какой-то цельный образ, который постепенно становится понятным в деталях.

– Происходит ли у вас в процессе репетиций по отношению к образу переход от «она» к «я»?

Нет, скорее обратное: от «я» к «она». Во время работы возникает какая-то новая субстанция. Что-то с тобой, несомненно, энергетически связанное, но тем не менее абсолютно отдельное. Что-то реальное и нереальное одновременно. Что-то безусловно существующее, но все же призрачное. Ты можешь ощутить какую-то свою сопричастность с этим созданием, но отнюдь не самоотождествление. Если граница между тобой и образом пропадает, если возникает «я» на маскараде, «я» на объяснении с Арбениным и т.д., то надо звать психиатра, это уже болезнь. Это выход за пределы творчества во что-то другое. Взаимодействие актера с образом значительно превосходит простое превращение актера в какого-то другого человека. Актер переключается в другого человека, но и остается самим собой.

*– Однако когда эта «она» уже ожила перед глазами, как вы согласовываете свое в**и**дение роли с режиссерскими требованиями и предложениями?*

Мне пока не приходилось как-то бороться с режиссером, с его представлениями о роли. Мы вместе с режиссером идем по какому-то пути. Причем он видит спектакль как целое, а я только угадываю какую-то часть – свою роль...

– Анатолий Эфрос назвал одну из своих книг «Репетиция – любовь моя». Могли бы вы так сказать о своем отношении к репетиционному процессу? Или все-таки самая любимая и важная работа начинается, когда приходит публика?

Сейчас мне кажется важнее и интереснее репетиционный процесс – внутренние отношения режиссера с актером. В течение подготовительного процесса я чувствую себя более свободной, чем во время спектакля. С публикой связаны очень сильные эмоции, но и большие проблемы. Публика своими реакциями, своим восприятием очень влияет на актера, заставляет его, что называется, идти навстречу своим ожиданиям, и противостоять этому напору очень трудно. Актер всегда подсознательно ориентируется на публику, и трудно сломать этот стереотип внутри себя. Это важный шаг, и его трудно решиться сделать: научиться независимости от публики, осознать ценности профессии, не связанные с успехом или не успехом у зрительного зала.

Когда надо было выбирать: продолжать работать и учиться у Анатолия Васильева или оставаться в Комеди Франсез, играть свои роли в театре, где меня должны были через какое-то время сделать сосьетером, – я выбрала Васильева.

– Васильев часто повторяет, что театр существует совсем не для публики. Его актеры часто репетируют без надежды, что это дойдет до премьеры, станет театральным представлением... Приемлемо ли это для вас? Настолько ли вы послушная актриса, что готовы для режиссера отказаться от аплодисментов, цветов, просто сопереживания зрительного зала?

Я еще не рассталась с положением актрисы, играющей на публику и для публики. Возможно, в течение года мне придется не ориентироваться на публику, но год я могу перетерпеть. Это можно себе позволить. Можно потерпеть нехватку публики даже дольше: в течение не года, а, как минимум, трех, четырех.

– Наш великий актер Качалов часто приходил в отчаяние от того, что он не может заставить себя делать на сцене что-то, что может не понравиться публике, называл себя за этот страх «трусом и кокоткой», но тем не менее считал, что актеру не прислушиваться к публике чрезвычайно трудно...

Безусловно, это трудно, но я считаю, что те актеры, кто через это проходят, это преодолевают – преодолевают в определенной степени актерский эгоизм в себе, – они прикасаются к чему-то, так сказать, исключительному, неизвестному и непонятному тем, кто играет только для публики. Я это называю тайной преодоления себя, в какой-то степени как бы перерастания себя.

– Когда мы договаривались о встрече, создалось ощущение, что ваш день в театре расписан по часам. Похоже, что у вас здесь очень плотный график занятий. Это только в этот приезд, или так напряженно вы работаете всегда. Не могли бы вы чуть подробней рассказать о своей работе в театре Васильева...

Напряженно у Васильева работают все. Да и я приезжаю именно с целью работать. И надо сказать, что раньше мне всегда не хватало времени. В этот раз я пробую новый вариант своего существования в этом театре. Раньше я всегда приезжала с переводчиком и ненадолго (на несколько недель). В этот раз я приехала на полгода и не взяла переводчика, надеюсь обходиться соб-

ственными силами. Естественно, я буду продолжать все занятия, которым тут уделяется много времени и внимания. В частности, занятия вокалом.

Это очень тщательно разработанные практические занятия. Наш вокальный аппарат разбит на пять частей, и здесь мы работаем над каждой из этих пяти частей отдельно, тренируем их независимо друг от друга, чтобы потом соединить их и заставить работать все вместе. Путь этих тренировок заставляет актера почувствовать, как этот аппарат функционирует, его законы. Я подчеркиваю, что речь идет о драматических актерах, не певцах, для которых такого рода упражнения более привычны. Тренинги дают актеру возможность почувствовать свою внутреннюю природу и ее возможности... Но в этот приезд я еще и участвую в постановке «Трех сестер»... Пока мы разбираем только второй акт чеховской пьесы.

– Какую роль вы играете?

Пока не знаю. В этой лаборатории нет жестко закрепленных ролей. Все играет всё. Это один из принципов.

– То есть вы пробуете в «Трех сестрах» все роли – и мужские тоже?

Да, мужские тоже. Чтобы понять роль, нужно попробовать несколько ролей вокруг... Чем больше мы пересекаем пространства пьесы, тем лучше ориентируемся в ней, каждая ее часть становится знакомой и близкой... Мы собираемся, садимся, разговариваем, спорим и разбираем сцены. Потом мы собираемся сами, уже без Васильева, готовимся, и на следующий день мы ему представляем этот кусок. Свою импровизацию. Он нас не останавливает. Точнее, останавливает только, когда мы идем совсем не в ту сторону, и это действительно необходимо. После чего актеры с Васильевым обсуждают увиденное. Дальше актеры опять работают самостоятельно. То есть главное: работа актеров над собой происходит в отсутствии режиссера. Система основана на том, что каждый актер является и постановщиком, и режиссером постановки, а не просто исполнителем.

Поэтому мне непонятно, когда я слышу, что Васильева называют режиссером-диктатором. На репетициях никакого режиссерского диктата нет. Ход репетиций определяют актеры.

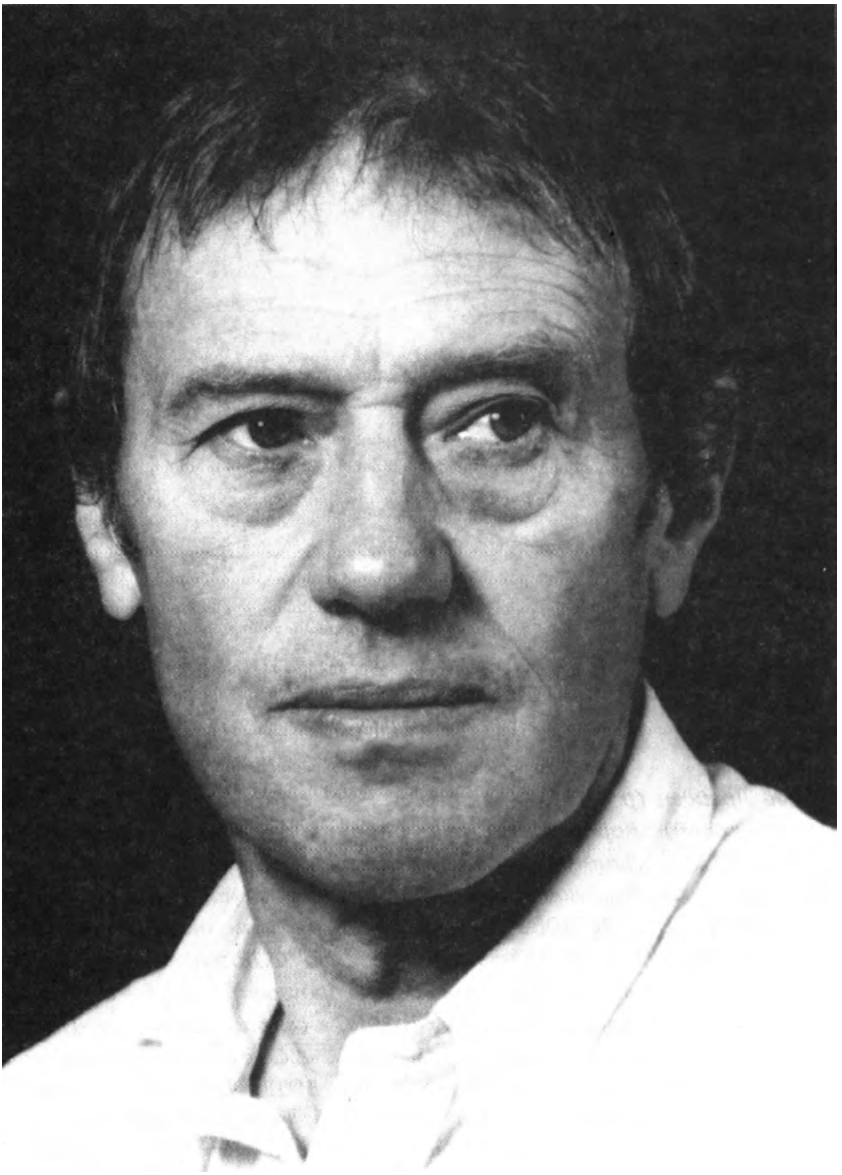
– Когда вы собираетесь с режиссером, обсуждаете ту или иную сцену, вы обсуждаете какие-то психологические линии сцен? Какие-то отношения персонажей? Или историческую эпоху, в которую происходит действие?

Ну, вот сейчас, к примеру, работаем над Чеховым. Васильев объясняет, что Чехов – драматург на грани двух эпох. Он стоит между эпохой психологических структур и эпохой структур игровых. К примеру, Пиранделло – автор, работающий с игровыми структурами. В структурах психологических важен пункт А, где персонажи находятся, а в структурах игровых нам важнее то, к чему мы приходим. И вот в случае с Чеховым работа идет по двум направлениям. Вообще же пересказывать, что происходит в наших беседах, – видимо, не совсем этично. Об этом пусть рассказывает Васильев.

Часто говорят о тяжелом характере «звезд», об их своеволии, эгоизме и т.д. и т.п. ... Можно ли вас назвать послушной актрисой?

Мне кажется, что сам факт моего пребывания в этих стенах свидетельствует о том, что я послушная актриса. Иначе я бы не смогла здесь работать, да и Васильев не стал бы терпеть актерские капризы, своеволие.

Беседовала Ольга Егошина 25 октября 2000 года



СЕРГЕЙ ДРЕЙДЕН

Фото С.Ионова

Сергей Дрейден (р. 1941) – актер. В 1962 г. окончил ЛГИТМиК (курс Т.Сойниковой). Короткое время работал в Театре миниатюр А.Райкина, в Ленинградском театре драмы и комедии, в «Современнике», в молодежной редакции «Горизонт» Ленинградского телевидения. В 1970-1980 гг. – в Ленинградском театре комедии. Роли: Видоплясов («Село Степанчиково» по Ф.Достоевскому, 1970), Гусятников («Этот милый старый дом» А.Арбузова). В 1985-1986 гг. – в Омском драматическом театре. В 1986 г. сыграл спектакль «Немая сцена» по Н.Гоголю. В 1989 г. вместе с А.Соколовой организовал Мастерскую драматурга и актера при ВОТМ. В 90-х гг. играет: Аргана в «Мнимом больном» Мольера (1995, Театральный центр им. Ермоловой, Москва); спектакль-импровизацию «Как все меняется» (1995); Тулия в «Мраморе» И.Бродского (1996, Белый театр, СПб); Адольфа в «Отце» А.Стриндберга (1998) и Несчастливцева в «Лесе» А.Островского (1999) – в БДТ; Шмуэля Спрола в «Потерянных в звездах» Х.Левина (2000, Театр на Литейном) и др.

СЕРГЕЙ ДРЕЙДЕН

Импровизация – это автопортрет

– У каждого актера есть какая-то легенда. О вас говорят, что вы всю жизнь занимаетесь этюдами, тренингом, технологией Михаила Чехова – вне зависимости от того, служите вы в театре или в данный момент не служите. Говорят, что этюды для вас – как утренняя гимнастика. Ваша «жизнь в искусстве» действительно протекает именно так? И вообще – что для вас жизнь, что – творчество, что – профессия? Как профессия соотносится с творчеством. Вот такой круг вопросов.

Дело в том, что в доме моих родителей была огромная библиотека. И осталась таковой, когда отец ушел из семьи и уехал в Москву. Я эти книжки не читал, мама читала свои, а отцовские так и стояли... Когда я решил стать артистом, то некоторые книжки читал по программе наших учителей. Учителя были замечательные – Успенский, Левбарг, Финкельштейн, но я же не слушал их лекции, а просто пребывал на них! И вот потом приходилось что-то листать. А самое главное началось, когда я окончил институт и оказался один на один со своим театральным образованием... Сначала я поступил в театр к Аркадию Райкину. Учиться практически. Мне всегда было интересно его смотреть, я хотел играть так же... Там я импровизации не научился, хотя видел, как он репетирует. Но это была его внутренняя импровизация, то есть он искал свои краски. А меня, естественно, он ничему не учил, только однажды взял под ручку и сказал: «Главное – это контраст». И я понял, что уже могу уходить, тем более что в театр пришли Карцев и Ильченко – и стало ясно, что именно они и должны быть в этом театре, а я должен куда-то идти, хотя меня никто не гонит... Я к тому, что состояние такого пребывания в жизни – это и есть импровизация. Если бы я держался за место, за поездки (не потому, что я такой бескорыстный) – это было бы другое. А я и сейчас ловлю себя вот на чем: с одной стороны, я люблю план, люблю знать наперед, а с другой – мне неинтересно, когда я знаю.

– Вы дисциплинированный человек?

Стал. Был абсолютно недисциплинированный. Скажем, принципиально не занимался уборкой, считал, что это должен делать кто-то другой... Потом произошел перелом. Я вообще довольно рано начал жить один, оказался самостоятельным. Но недолго, потому что начались женитьбы и прочее, но как-то постепенно я стал более дисциплинирован – и не от большого желания, а так как стал понимать, что сплошная импровизация – это на грани шизы. Нет никаких опор, а опора должна быть. Как у Михоэлса – либо причина, которая тебя толкает, либо цель, которая зовет. Все остальное, все передвижения – это и есть импровизация. Цель не обязательно должна быть обозначена каким-то словом, но это предчувствие, желание, которое должно чем-то завершиться... И была в библиотеке одна книжка, где было рассказано о Михаиле Чехове. Были выдержки из книжки «Путь актера», какие-то описания его игры – и это моментально, в одну секунду стало притягательным для меня. Потом я прочитал описания техники игры dell'arte – и это тоже было мне безумно интересно. Движение внутри каких-то схем, лацци, законы этой комедии... Потом – киновпечатления, потом пришли сведения об этюдном методе. Они пришли от Розы Абрамовны Сироты. Институтские этюды были косными (или я был не очень внимателен и просто подчинялся, а себя не развивал). А Роза Абрамовна, с которой я встретился в Театре на Литейном, видела возможности человека и хотела, чтобы он эти качества проявлял. Внутри ее спектаклей в результате не было импровизации (они были хороши, но без этого, там было просто хорошее дыхание), а на репетициях я увидел, что этюд – это некий путь, вплоть до того, что через него может измениться ситуация. Эта возможность показалась мне уникальным способом сообщить самые поразительные вещи. Но это может быть сделано в законе, в правилах персонажа, то есть живого человека, существа, а может быть придумано произвольно, в кабинете...

Ну, а самое замечательное – когда импровизируют два человека! У меня бывали случаи в жизни, когда в компании или еще где-то я нападал на артистичных людей. Чисто житейские ситуации, скажем, за столом. Я задаю какой-то характер, а человек подхватывает, или кто-то задает, а я подхватываю – и начинает рождаться диалог, какие-то ссоры, скандалы. И наступает момент, когда ты – не ты, и на тебе вырастает фуражка, и у тебя другие руки, и человек напротив – не твой приятель Вова Федоров, и комната – купе вагона... Ситуация начинает рождаться у тебя на глазах. Конечно, самое интересное – какие-то знакомые мотивы, когда дорога как будто сама бежит тебе навстречу, но это возможно разыграть не со всяким человеком, даже умеющим. Надо совпасть. И потом далеко не всегда твое собственное настроение способствует импровизации. А послевкусие у меня оставалось как раз от таких застолий с артистичными людьми. Потом я приходил в театр и поражался, до какой степени театр в атмосфере своей не дает материала для импровизации, и как трудно людей вывести на нее. Я же не режиссер, я хочу этого как актер, а породить это в компании безумно трудно! В импровизации очень сильно зависишь от других людей. Как анекдот – ты можешь его начать рассказывать, а можешь и не начать. Можешь сухо изложить, а можешь начать разыгрывать, если люди тебя слушают. И ты увлекаешься, прибавляешь детали, сочиняешь, начинаешь сам верить... Безответственность! Все складывается, тебя несет, ты стоишь перед неизвестностью – и она манка, интересна, увлекательна. При этом ты не знаешь, куда тебя вынесет...

А когда ты связан текстом и произносишь обязательные реплики, ты мо-

жешь импровизировать не словами, а только игрой. Можешь подкладывать новые внутренние обстоятельства, менять состояние, находясь в законе характера. Вот эта импровизация, конечно, сложнейшая. Но первая – безответственная, легко идущая – готовит тебя ко второй. Купаясь в ней, ты нарабатываешь что-то и для второй. И почему так важна в моей жизни Сирота – она выманивала на импровизацию, чтобы ты что-то порождал и не сбивался. А от этого момента идет путь и к «Немой сцене», о которой мы много с вами когда-то говорили и вы писали.

Почему там важна была Варвара Шабалина, с который мы делали моноспектакль по «Ревизору». Она меня знала, она понимала, когда я тяжелый, а когда легкий. Я попался ей в тот момент легко двигающимся. Она ни на секунду не показала мне, что она – режиссер, не стала ничего ставить. Более того – она хохотала, как ребенок, и в этом была похожа на Сироту. Она – как мать моя собственная, которая говорила: ну, поиграй, может, я тебе подскажу что.

Так же, как про Варвару, я могу сказать и про Аллу Николаевну Соколову. Она могла вызывать к импровизации и, наоборот, убирать то, что не дает ее. Когда мы делали с ней «Люди, звери и бананы», она побуждала меня не сочинять текст, а говорила: «Тебе не надо про это думать. Это я потом организую в слово. А ты иди, как чувствуешь, раскрывайся...» К импровизации нужно побуждение, а не принуждение. Как гости, в которые хочется идти. Расположение души такое.

– Мы часто видим актеров неготовых или неспособных к импровизации. Это отсутствие творческого начала или растренированность? Может быть, тут как в музыке: есть актеры-композиторы и актеры-исполнители?

Здесь близкое понятие – джаз, когда берутся темы и одна тема по-разному интерпретируется. Целый джазовый альбом может быть посвящен, скажем, опавшим листьям... Можно услышать, как вещь становится то ироничной, то угловатой, как возникают разные образы, ситуации, течения... Как река – то разливистая, медленно текущая, то стремительная... Есть история. Ведь нам что интересно – не теория, а истории, которые могли бы мне самому что-то тоже объяснить.

В восьмом классе, в лагере, я познакомился с парнем Аликом Виноградовым, моим ровесником. Его мать была проводница, и, учась в девятом классе, мы – Алик, Женька Гольдст и я – шли к нему после школы. Страстно любя джаз, но не играя ни на каких инструментах, я изображал звуками и движениями контрабас, Алик «играл» на трубе, а Женька честно бил по табуретке. Часами, не разговаривая друг с другом, мы могли взять тему и уходить то в лирику, то в страсть (видно, что-то мужское в нас тогда просыпалось). Мы не были ни композиторами, ни музыкантами, настоящий джаз мы тогда слушали только по «Голосу Америки», у нас не было инструментов, но этими звуками мы импровизировали. Красивая высокая комната, мать-проводница уехала, портфели свалены в кучу у двери... И три-четыре часа... Не пили, не курили, а импровизировали. Это была тройная импровизация...

– Способность к импровизации – от природы? Или дается тренингом?

Котенок гоняет по полу клубок: то нападет на него, то спрячется. Тут и природа, тут и тренинг. Есть предложение, есть упражнения, цель которых развивать способность к импровизации. А сама импровизация – это и есть способность развиваться. Рисование, которым я занимаюсь, в этом смысле

для меня – тоже импровизация. Мне интересно, как одна деталь вызывает другую, как возникает, складывается мир – шаг за шагом. В воображении, потом на картонке. Опять в воображении и опять на картонке. Я помню, как моя мать сидела у телефона, разговаривала с подругой, а рука ее в это время чертила что-то на бумажке. Это было очень интересно: она вообще человека не могла нарисовать, это были какие-то импровизированные линии. Когда рисуешь – сам не знаешь, что получится, у тебя нет цели.

–А какие упражнения относятся к театральной импровизации?

Двигаешься. Делаешь невероятные па, жесты. Вдруг – стоп! Замираешь. Надо оправдать эту позу. Вообразить, кто это? Где это? Что он (оно) хотел? Как «дошел до жизни такой»? И как будет выбираться? Это надо прочувствовать изнутри и выйти в движение. У тебя есть голова, и ты можешь что-то придумать. Но лучше придумать что-то такое, чтобы возник импульс. Поставить себя в такие обстоятельства, чтобы у тебя возникло, а не придумывать то, что должно возникнуть. Вот это и есть грань.

–Для того чтобы оправдать внешнюю позу; нужно активизировать воображение. А на воображение есть специальные тренинги. Вы этим занимались?

Ну-у-у! Конечно! А как же! Много! Эта книжка появилась у меня первый раз очень давно. Ее прислали в свое время Елене Владимировне Юнгер – с чердака того дома, где жила вдова Михаила Чехова. И я выпросил этот экземпляр и сделал на ротапринте в каком-то военном издательстве три копии. Один экземпляр подарил Мишке Данилову, другой – Сереже Юрскому, а третий так и живет со мной по сей день. Читать-то я ее читал и тогда, а изучать по-настоящему начал только в ту пору, когда делалась «Немая сцена». Тогда один мой младший приятель, омский артист, попал в армию, и я не успел дать ему почитать эту книгу (а он просил). И я на машинке перепечатывал ее целиком и посылал по главам бандеролями – в армию. Поскольку печатаю я не быстро, через силу, не люблю это занятие, я стал ее медленно читать. И они, эти упражнения, меня пропитали. А как раз в ту пору возникло предложение Театрального музея сделать «Ревизора»...

– То есть легенда о том, что вы занимались упражнениями по Чехову с юности, ошибочна?

Нет, в юности я занимался этюдами, разными полезными пантомимическими упражнениями. У меня было много сборников этюдов, я их вылавливал, отличал, где настоящий этюд, а где – маленькая пьеса, различал, где пахнет характером, а где нет характера, а играется ситуация... Но Чехова целиком я прочел только при перепечатке... А он, как вы помните, предлагает разные способы репетирования – кому что ближе: Он не говорит, что этот способ хорош для Шекспира, а этот – для Вампилова. И, разогретый этими упражнениями, с огромным желанием их делать, я ринулся в «Немую сцену» со страшной силой. И получилось, что всю пьесу я ими пронизал и что они сами по себе имеют художественную ценность. Это я понял, выйдя первый раз на публику и почувствовав ее реакцию. Совершенно неожиданную для меня самого. Я же тогда не знал, что это будет спектакль, что я сыграю его больше ста раз... Это просто был час совершенно фантастического пребывания на сцене. Упражнения дали такую силу, что меня прямо внесло в пьесу, и я видел там то, чего никогда не видел. И, с одной стороны, меня в спину толкал Чехов (иди!

– говорит), а с другой – гений Гоголя с его «Предуведомлением» для господ актеров. Там те же самые вещи.

–Да, и психологический жест...

Да все! И эти две штуки меня подняли, а мое участие было только в том, что я им отдался. Так что с Чеховым мы встретились только тогда. Но тот же Видоплясов в «Селе Степанчикове» в Театре комедии в начале семидесятых – это были сплошные этюды. Я не смотрел на все глазами артиста, который присутствует на репетиции и играет второстепенную роль. Я ощутил характер и мог им, Видоплясовым, его глазами реагировать на все события, происходящие вокруг. Я был им, я честно три часа выращивал в себе этого человека: а как бы он прореагировал на это? на это?

– Рассказывают, что, играя Видоплясова, вы каждый раз экспериментировали и однажды намазали лицо голубым гримом. Стоя за креслом Фомы Опискина, вы так «любили» его, что зал хохотал, а Фома – Лев Лемке, сидевший к вам спиной, ничего не понимал. А когда обернулся и увидел – потребовал производственного собрания...

Я репетировал и играл эту роль после большой паузы, всему радовался и вкладывал в роль все, что мог. Там было мало текста – и каждую репетицию я придумывал что-то новое. Тренировался. Голиков меня вообще не трогал, а Кирилл Черноземов, который ставил в спектакле движение, поддержал: «Молодец, ты такого идиота играешь – замечательно!» Партнеры фыркали (как можно!), но меня это только подогревало, заводило. Я понимал: если я начну под них работать – лучше вообще не работать. Я не хотел ждать «своих» реплик, не хотел знать и ждать своего места... Но когда мы вышли на публику, надо было, конечно, в отличие от репетиций, соблюдать меру. А меня заносило. Были разные варианты этого Видоплясова, и мне нравилось, что я мог и так, и так, и так... Порой бывало, что я чувствовал, что зал реагирует только на этого героя, – и актерское тщеславие меня несло...

– А действительно однажды было голубое лицо?

Нет, оно было зеленоватое, несвежее такое и – белый нос. И обычно Опискин – Лемке на меня косился, и я подыгрывал... Но однажды на спектакле я как-то сильно перебрал, он играл-играл Опискина, потом обернулся (понимал, что реакция идет в мою сторону) – и Опискин вдруг в нем кончился! И начался Лемке, который злобно говорил взглядом: «Остановишься?!!» Я увидел новые глаза – глаза человека, который доведен до крайности. Я, конечно, и дальше играл Видоплясова, но немножко съехал. От трусости. А после спектакля пошло-пошло – и на следующий день они собрали собрание... Конечно, с моей стороны (теперь-то я это понимаю) это была такая молодая актерская наглость (вот у меня как получается, как на меня реагируют, а на вас нет!..). Теперь я понимаю это безобразие правильно, но тогда я был настроен на себя одного и делал это в спину Лемке. Я же тогда занимался этюдами! Вообще в импровизации важны неожиданности. Даже легкомыслие. Я помню в Комедии в одном спектакле все время упоминался персонаж – молодой отец, у которого только что родился ребенок. Его поздравляют, и он уходит. Заболел артист, вводят меня. Все прилично, но мне уже на третий раз стало так скучно, что я пошел в реквизиторскую, взял большого пупса, запеленал (у меня тогда как раз родился очередной ребенок, я это умел) и вышел на сцену с ребенком. Я продумал оправдание: если реакция публики будет хорошая, – коллеги мне

это простят. Я его качал, тихо говорил... И все начали тихо, по-человечески говорить на сцене, чтобы не разбудить дитя!

– Получается, что именно импровизацию – собственно театр – нельзя зафиксировать. Скажем, для театральной критики это задача почти непосильная – запечатлеть, описать.

Импровизацию настоящий критик может зафиксировать. Может. Он может описать сегодняшнее зрелище, завтрашнее. Я понимаю уязвимость вашей профессии: хвалят или ругают, но мне всегда хочется сказать: ты видел этот спектакль? Тот? Все равно – это только два раза. Значит, ты оседлываешь профессию, ты сам – не импровизатор. Ты не ожидаешь завтра другого и тем самым пригвождаешь актера, человека...

– Тогда должно быть столько критических отзывов, сколько представлений спектакля прошло... Но вообще это замечательно – двигаться вместе со спектаклем.

Конечно. Импровизация – это есть движение, а критика – способность фиксировать движение... Конечно, я говорю о спектаклях, которые заслуживают, о случаях, когда у критика есть влюбленность в актера, и способность этого актера дает ему, критику, повод к его профессиональной импровизации! Я не о поклонницах, которые ахают: «Как он играл вчера! А сегодня!» Импровизация, если она цельная, имеет внутреннюю тему и идет от артиста (я не имею в виду болтовню, а имею в виду импровизацию «на чистом сливочном масле»), замечательна тем, что сегодня получился один оттенок, завтра – другой (вот как я говорил про опавшие листья). Это – как автопортрет, который человек рисует всю жизнь. Он стареет, меняется, но в принципе остается собой. Как импровизирует Пикассо! Вроде одно и то же, только с разных ракурсов, а получается...

– Развитость воображения касается творчества вообще, и критики тоже. Мы же внутренне проигрываем спектакль, перевоплощаемся в него. Я все никак не соберусь написать о том, как книга Михаила Чехова «О технике актера» может стать учебником для критика, его методологией. Потому что взаимоотношения критика со спектаклем очень похожи на отношения актера и роли (по Чехову).

Более того, ведь идет жизнь! Она идет параллельно вам, сидящей в зале, параллельно актеру, играющему на сцене. Она везде идет. И когда пропадают место и время в статье критика, пишущего о спектакле, когда исключаются атмосфера улицы и его собственная жизнь, – все пропадает. Когда все это пижонски вставляется, тоже неинтересно, но когда он действительно не теряет своей жизни и сопоставляет свои проблемы со сценой – это и есть импровизация. И любовь к ней.

– Я знаю многих людей в разных видах искусства, которые держат себя очень дисциплинированно. С утра – станок или рояль, подзарядились от Моцарта до половины первого – и пошли в жизнь. А вот при вашей артистической жизни «вне службы в театре», как пишется в программках, когда каждый день не нужно идти на репетицию, когда работа происходит в разном ритме, – откуда вы черпаете творческую энергию?

Во-первых, чтение. Чтение. Чтение. Сын Коля, которому много лет я читал вслух каждый день. «Папа, почитай!» – «Коля, у тебя своя жизнь, у меня – своя», – но через секунду я брал книжку, шел и читал. А потом я понимал,

что хотел бы прочесть эту вещь на радио. Читая Коле, я хотел, чтобы у меня получалось, – и получалось, потому что он был внимателен, доброжелательно слушал. Мы прошли с ним огромный пласт литературы. И я очень благодарен сыну и радио, которое сделало мне в последние пять лет много подарков: я совершил много возвращений в любимую литературу.

Когда я впервые появился на радио, это было самое начало семидесятых годов. Мы с молодым Славкой Захаровым появились у молодой Гали Дмитренко. Теперь она уже Галина Ивановна, а тогда была Галя, а мы – Сережка и Славка. И записывали Хармса, читали стихи. Как тогда шла работа? В первый день тебе давали текст, на второй ты приходил на двух-трехчасовую репетицию... Третий день – запись, могла она длиться и два дня. Тебе платили маленькие денежки, но в них обязательно значилось: репетиция. Потом лет на двадцать я выпал, а потом однажды опять появился у Гали. Все очень мило, замечательные авторы, тот же Хармс, я беру текст – и тут же с листа идет запись. И оказалось, что эти условия (при том, что автор тебе близок) дают такие возможности! Она хохочет за стеклом, какие-то знаки делает – и у тебя происходит импровизация. Если работаешь вместе с кем-то, – получается компания (потому что в этих условиях люди подбираются подходящие). Мы стали уже делать передачи, на ходу меняясь персонажами во время записи. Звуки, хохот, кряканье возникают помимо договоренности. Никакой вымученности! И с некоторыми текстами знакомишься по ходу дела...

Литература. А еще – просто движение среди людей. Просто наблюдать людей – превратилось в постоянное упражнение. Идут люди, разговаривают между собой – и это интереснее всякого кино. Смотришь на человека и представляешь его в разных ситуациях. Чисто жизненное любопытство. Это метод жизни! Ты представляешь, как он это сделает, как это... А дальше, с помощью воображения, ты уже можешь погрузиться в него глубже... Вот покой человеческий. Просто – покой. А вот – человек, на которого лучше не смотреть, не разглядывать, это тебе не надо. Я не подглядываю, я наблюдаю, беру и возвращаю. Импровизация – это путешествие. Даже двигайся по городу безо всякой цели – и жизнь тебе подарит что-то.

– Значит, отсутствие способности к сценической импровизации – это отсутствие любопытства к жизни, неподвижность?

Мы говорим: вот там будет театр, искусство, импровизация – и будет интересно. А вот сейчас – это жизнь, и это скучно. Или наоборот: это театр – и это скучно, а вот будет жизнь!.. Вот это гибель! Значит, человек думает, что можно что-то разделить. Нет. Вот она, импровизация, все время.

Я тоже думаю, что человек должен быть «водой, которая протекает сквозь жизнь», и стараюсь без конца включаться в то, что мне предлагают «сегодня, здесь, сейчас». Я становлюсь какой-то мясорубкой по переработке впечатлений жизни и театра.

Я очень хорошо знаю это состояние, о котором вы говорите. Здесь нужна способность сосредоточиться, уйти в себя. Когда я ходил в геологические экспедиции, там это называлось «привязка». То есть у геолога, который тебя ведет, – карта, и он должен сообразить на местности, где он находится, и сопоставить это с картой, чтобы можно было двигаться дальше. Нужно и в жизни вот так встать и понять, где ты находишься, куда попал. Где я? Что со мной? А дальше – это и есть импровизация! Дальше из этой точки есть путь желаний, памяти, целей. Знаете, проснулся пьяный и думаешь: что-то произошло. А

тут – не пьяный, а просто так закрутился среди каких-то разговоров, дел, что забыл, откуда ты и что с тобой происходит. Только с тобой, ни с кем рядом. Не ставь себе отметку, просто ощупывай себя – что такое? Где точка? И доберись до этой точки и посиди не пугаясь. Не кричи: Боже, я упал! Может, и докричишься, но имей смелость себя до конца ощутить. Это очень важно. Основа импровизации – какая-то атмосфера, которую либо ты сам себе устраиваешь, либо люди, которые в театре на это заряжены, которые без этого не предполагают театра. Импровизация – это отсутствие экспансии, корысти. И энергия. Такая, какая она есть у тебя в данную минуту.

– Для импровизации, видимо, ты сам должен быть в порядке. Внутренне. Если ты играешь на технике, то что бы ни было у тебя на душе, – пришел, как-то сыграл. На умении. В импровизации ты не защищен сам от себя, да?

Да. Но импровизация делится на два вида. Импровизация в процессе подготовки чего-то такого, что потом не будет импровизацией. И подготовка в процессе импровизации такого движения, которое и потом может быть импровизацией. Я благодарен своему немому спектаклю «Как все меняется». Существуя в нем год, я много открываю и изменяю. Возникают новые персонажи, которые не получались в процессе подготовки. Я не придумываю их, просто иду за ними. У меня есть такая возможность. Под этим названием я вообще могу сыграть все что угодно, если внутренне созреет что-то. Никто и не заметит: вчерашнее уйдет – придет новое. Интересное. Или неинтересное. Пока ходит зритель, пока ты сам ходишь...

– Два года назад был произведен редкий эксперимент: каждый день целый месяц вы играли «Мрамор» Иосифа Бродского. У Бродского – особые взаимоотношения с категорией времени, но и у спектакля сложились особые. Одна моя студентка написала очень умную вещь: играя каждый день, актеры получили возможность играть свой жизненный опыт параллельно идущему времени, опыт, воплощенный в каждом следующем дне... Закон этого спектакля предполагал импровизацию?

Мне бы самому было интересно, если бы на этот вопрос ответил режиссер спектакля Григорий Дитятковский. Ответит ли он – не знаю. Про себя могу сказать: там были импровизации и по существу, и по ситуациям, из которых нужно было вылезать. Однажды пара зрителей встала и пошла через сцену. На моем монологе. Я им тихо говорю: «За мной, за мной...» – и стал выводить. Вывел, их там приняли, я вернулся и дочитал монолог. Пока шел обратно – обдумал... Проходит неделя – и опять посреди спектакля поднимается пьяненький человек и идет. Я уже – привычно: «За мной, идем за мной...» Никакой импровизации. А вообще в других спектаклях (не в «Мраморе») у меня бывали моменты, когда я уставал и мне казалось, что зритель хочет уйти, что ему непонятно, и мне самому хотелось уйти. А в «Мраморе» у меня не было такого ощущения. Если я был усталым, я чувствовал, что защищен: устал, но и они устали, и я их не развлекаю, а они пришли не развлекаться. Я невольно предлагаю им то, что в другом месте им не предложат: посидеть два с половиной часа и подумать о чем-то стоящем. Можно считать, что это начало жизни, а можно – что конец... Это игра. Может быть, иногда я и сам не понимал, что я говорю. Но на одном спектакле обдумаешь и поймешь одно место, а на другом – другое. И уже видишь себя другим. Вот ты. Голый. Я очень стеснялся, когда мы репетировали: как?! Ванна?! Как?! Голый?! До сих пор или до сих? А по-

том наступил момент, и я почувствовал: если бы меня заставили выйти совсем на весь спектакль... Хотя нет, это, пожалуй, момент спорный.

– А какие роли вспоминаются с нормальным ощущением? Одиссей в «Троянской войне»?

Спасибо, что помянули. «Троянская война» была мне большой поддержкой. В «Романтиках» я с большим энтузиазмом ринулся в работу (и сам хотел, и Голикова необходимо было поддержать) – и попал не в свое дело. Занялся режиссурой, а это не моя профессия. Надо было заниматься своей ролью. Но неумение себя вовремя остановить – плохое мое свойство. Еще из ролей, конечно, дорога вся работа «Люди, звери и бананы» с Аллой Соколовой. Несомненно. Это лежит у меня не просто в голове, а в жизни моей. Лежит и сделанная в юности с Розой Абрамовной роль в спектакле по Сарояну «Откуда я родом – там люди воспитанны». Когда мне встречаются люди, такие же старенькие, как я, они припоминают мне эту роль...

– Вы чувствуете себя свободным человеком всю жизнь?

Нет, что вы... Единственное, не хотелось бы быть инвалидом. Хотя если буду, – буду рисовать. Но люблю ходить. Вот в чем дело. Хотя я про все это не думаю. Главное – чтобы тебе не приходилось врать и ты не врал. Чтобы мог уйти, когда хочется, и в воздухе не висело никакого гнета.

– А вы умеете заниматься двумя делами сразу?

Умею, но вообще у меня установка – заниматься одним. Ценю определенный срок одной работы и люблю уходить в нее целиком. В момент работы я не должен даже думать о следующей. Какая будет – такая будет. Если я по-настоящему хорошо сделаю одну работу, – неминуемо будет следующая... Это так, это так! А что до импровизации – все-таки у нас должен быть момент бесстрашия. Видимо, это в ней и привлекает. Возможность отказа, невозвращения во вчера. Смена состояний. Все. Это кончилось. Это было. Это было хорошо. Прелестно. Но – все. Импровизация – это возможность и желание идти вперед.

Беседовала Марина Дмитревская 17 ноября 1999 года

ЮЛИЙ КИМ

Фото И.Буштуева

Юлий Ким (р. 1936; наст. фам. Ю.Михайлов) – бард, поэт, композитор, драматург. В 1959 г. окончил историко-филологический факультет Московского пединститута. Работал учителем в средней школе. Дебютировал в 1969 г. как автор вокальных номеров в спектакле «Как вам это понравится» У.Шекспира в Театре на Малой Бронной (режиссер П.Фоменко). Автор песен к спектаклям: «Недоросль» и «Парень из нашего города» (1969 и 1973, ТЮЗ, Саратов, режиссер Л.Эйдлин), «Две стрелы» (1979, Театр-студия М.Розовского), «Барменша из дискотеки» (1981, БДТ, режиссер В.Фильштинский), «Ной и его сыновья» (1985, Театр им. Станиславского, режиссер А.Товстоногов), «Любовь до гроба» (1989, Театр им. Ленсовета, режиссер И.Владимиров) и др. Автор текстов песен к спектаклям: «Бумбараш» (1971, Горьковский ТЮЗ, режиссер Б.Наравцевич), «Дума о Британке» (1972, Театр им. Маяковского, режиссер А.Гончаров), «Тиль» (1973, Ленком, режиссер М.Захаров), «Пеппи Длинныйчулок» (1976, Театр сатиры, режиссер М.Микаэлян), «Мизантроп» (1978, Ленинградский театр комедии, режиссер П.Фоменко), «Не покидай меня, весна» (1986, Театр-студия «Третье направление», режиссер О.Кудряшов), «Клоп» (Театр им. Маяковского, режиссер О.Кудряшов) и др.

ЮЛИЙ КИМ

Обаяние легкого фиглярства

– У Михаила Булгакова в «Театральном романе» довольно подробно описаны отношения театра и его автора. Вам никогда не хотелось описать свой «роман с театром»?

У меня уже написана книга «Моя жизнь в искусстве кино» (вы помните «Мою жизнь в искусстве» Станиславского) и почти готова – я ее не написал, она вся в голове – «Моя жизнь в искусстве театра». В театр впервые я был приглашен в шестьдесят восьмом году не кем иным, как лично Петром Наумовичем Фоменко. В том году меня выперли из школы. За участие в диссидентском движении я вылетел за пределы народного образования быстро и навсегда. И параллельно с тем, как я заканчивал свое педагогическое поприще, начиналось мое театральное. Весной шестьдесят восьмого начальники вынесли свое резюме, по которому мне разрешалось довести учеников до летних каникул. И тут же я получил царское предложение первой театральной работы. Первое же дело было оглушительной ответственности и роскошное по существу, мне было предложено написать сколько угодно номеров в комедию «Как вам это понравится» Вильяма Шекспира, не кого-нибудь еще. То есть я не начинал, как было принято, с советских одноактных пьес, а сразу с Шекспира, без дураков. Поскольку я был молод и горяч, то я как-то забыл об ответственности перед мировой культурой и отнесся к предложенному именно с горячностью и беспечностью молодости и сразу написал очень много номеров. В городе Пущино на Оке шел семинар школьных математиков, и они меня прихватили с собой, чтобы я их развлекал вечером под гитару. А пока они семинарили, я сидел в гостинице и сочинял песни к Шекспиру, и первые строчки «Мадамы и синьоры...» вместе с музыкой были придуманы там. И должен сказать, что

с тех пор я их почти не поправлял: немножко тронул слова и ни одной нотки не исправил. Причем с каждым годом они мне нравятся все больше и больше.

А потом летом уже на берегу Днепра мы лежали с Фоменко на беленьком песочке и интенсивно трудились над текстом великого Барда. Работали изо всех сил. Тут недавно я пошел посмотреть постановку этой пьесы у Андрея Александровича Гончарова, где, по-моему, почти ничего не сокращено. Я смотрел этот спектакль с восторгом умиления, узнавая огромные диалоги и монологи, которые мы беспощадно выкидывали с Петром Наумовичем из обветшавшей ткани текста. Беспощадно выкидывали. Так как юмор этой пьесы, вероятно, был для шекспировских времен искрометным, а для наших уже тяжеловесным. Мы изо всех сил старались сохранить то, что можно как-то оживить, а где это казалось безнадежным – купировали Шекспира, удаляя фразы, периоды и целые абзацы. Рядом с нами грелся Анатолий Эфрос (тогда Малая Бронная гастролировала в Киеве), который уже готовился к постановке «Ромео и Джульетты». Анатолий Васильевич смотрел довольно-таки снисходительно, как мы чиркаем Вильяма Великого, и говорил: «А я вот из своего «Ромео и Джульетты» ни одной строчки вычеркнуть не могу, она ему каждая нужна». На что мы, конечно, возражали: «Вам легко, у вас трагедия».

Это было мое погружение в театр, сразу такое мощное, в смысле творческой стороны, а в смысле будней, я сразу переменил одно закулисье на другое: из педагогического закулисья, то есть из учительской, попал в театральное. По-своему опыту я думал, что ничего хуже учительской в смысле отношений между людьми быть не может. Там очень много всяких амбиций, самолюбий, не скажу, пауки в банке, но иногда это что-то похожее напоминало. Короче говоря, я думал, что хуже, чем учительская, средняя такая советская учительская, быть на свете ничего не может, пока не увидел театральное закулисье. Тут я сразу понял, что учительская – это рай по сравнению с театром. Помню, как какие-то актеры сидят в буфете, не здороваются друг с другом, их разделяет какая-то взаимная обида. Поскольку я был, не скажу, общим любимцем, но общим знакомым, то, подсаживаясь за мой столик в буфете, один актер тут же начинал поливать другого, только что из-за моего столика вставшего. И как-то я чувствовал себя в высшей степени неловко, и как-то мне вообще это все мало нравилось, пока я не понял, что актеры – это большие дети, соответственно я и должен к ним относиться как педагог, даже если этот ребенок втрое старше меня. Конечно, такой, как бы сказать, схватки амбиций, такого взаимного недоверия или взаимной зависти, или презрения, высокомерия и т.д., т.д., как в театральном закулисье, я нигде уже не встречал и не представлял. Однако все это объяснялось для меня очень просто: таково свойство этого содружества людей. Поскольку речь идет об актерском творчестве, тут всегда табель о рангах болезненно переживается, сразу же с момента распределения, допустим, ролей, с режиссерских предпочтений в этом спектакле или в следующем. Актерский талант – это наполовину самолюбие, которое может вылиться в полезное честолюбие или в ужасное тщеславие. А разницу между этими качествами иногда провести совершенно невозможно. Хотя, с другой стороны, я не знаю крепче братства, чем братство актерское, в нужде, во взаимопомощи.

– Вы ощущаете себя в театре «человеком со стороны» или все-таки участником общего театрального дела?

Участником театрального процесса меня старательно делали. Театр вы-

думал мне работу, за которую можно было платить зарплату диссиденту, не неся ответственности: я был приставлен к актерам в качестве музыкального репетитора. Опасаясь нареканий, мою музыку оформили на Николаева, тексты – на переводчиков, они исправно мне отсыпали половину гонорара, подтверждая тезис о взаимопомощи собратьев по искусству.

Я по графику ходил на работу, все больше втягиваясь в спектакль, в театр, в его закулисье. Это было завораживающее действо. Художники Николай Николаевич Эпов и Александр Александрович Великанов отковали во всю сцену золотистое дерево, в котором размещалось человек пятнадцать исполнителей. Красавица Ольга Яковлева в мужском костюме и в зеленых замшевых ботфортах, Фредерик – Леня Каневский с его полным отсутствием слуха (все свои партии неукоснительно пел на четверть тона ниже), меланхолик Жак – Александр Ширвиндт в изысканном рубище с розовыми заплатами читал мрачный монолог («мир – театр, люди – актеры») с вершины дерева...

Фоменко репетировал спектакль долго. И привык к моему присутствию, даже настаивал на нем. И вначале я охотно откликался. Но потом понял, что это такая мощная творческая натура, что при нем надо быть либо постоянно, а я себе этого позволить не мог, либо не быть вообще. Фоменко – человек гениальный, неповторимый, ни на кого не похожий. И внешне, и по стилю. Он даже молчит гениально. Поэтому я так потихонечку уклонился и из-под его крыла выскользнул, хотя, правда, он остался навсегда не только в моих друзьях, но и в любимых режиссерах, мастерах.

– Первая ваша совместная работа имела драматичную судьбу…

Тут, как сказал бы булгаковский Регистр: виновата черная Кабала. В клубе МГУ на Моховой должна была пройти сюита из музыки к шекспировскому спектаклю силами университетского оркестра, певцов-добровольцев, а конферанс с пересказом сюжета вел Александр Филиппенко, тогда солист студии «Наш дом». Премьера сюиты была назначена на середину июня. Буквально накануне сообразили, что студенты в разъезде. И встал вопрос: как заполнить зал. И тут я допустил преступную халатность: посадил на телефон заслуженного диссидента Петра Якира. Он навел такой шорох по Москве, что, подозреваю, летучие отряды ЧК подняли по тревоге. В результате зал был забит преимущественно цветом московского диссидентства и их знакомыми, а также стукачами. В финале была овация. А на другой день грянул гром. Причем пострадали не сами прямые виновники, а люди, к сюите не причастные, и в первую очередь – Фоменко. Его спектакль один-два раза сыграли в Москве, отыграли раз пять или шесть на гастролях, и... сняли. Причем я даже думаю, что сама Лубянка вовсе не была прямо заинтересована в запрещении спектакля, а это было усиленное эхо этих партийных шестерок. Звучали формулировки: «преступный антисоветский сговор Фоменко и Якира»... Если прибавить к этому две прежние работы Фоменко: «Смерть Тарелкина» в Театре Маяковского и «Мистерия-буфф» в Театре Ленсовета, также запрещенные цензурой, – можно понять, какое тяжелое время настало для мастера.

А к Шекспиру мы с ним вернулись через десять лет, когда он был главным режиссером Ленинградского театра комедии. Причем это был закат его главного режиссерства, потому что его трения с питерским начальством достигли своего апогея. Он ставил Шекспира как свою лебединую песню, и это тоже усиливало наш энтузиазм. И когда мы опять склонились над бессмертными строчками... Я взялся переписать Шекспира к чертовой матери, и я его

переписал. Я создал свою версию того же сюжета, а поскольку Шекспир сам создавал свои версии чужих сюжетов, почему бы ему это на себе не испробовать? Я создал свой вариант, который называется «Сказка Арденнского леса». Весь сюжет сохранился, сохранились имена персонажей, но вся трактовка и все мотивы поступков, и характеры – все было существенно изменено, а все вокальные номера вошли как влитые.

– Когда вы придумываете свои музыкальные номера к спектаклю, для вас определяющим является авторский текст, режиссерский замысел, личность актеров, занятых в постановке?

Исходным является всегда текст, ну, и разговор с режиссером, который рассказывает о спектакле, о героях, как он их видит... Что касается актеров...

Представьте себе, по-моему, за всю свою жизнь я никогда не сочинял на конкретных исполнителей: ни в театре, ни в кино. Я изучаю персонаж, ситуацию, режиссерскую трактовку, но почти никогда не смотрю на то, кто играет. К примеру, все, что я сочинял для Остапа Бендера в «Двенадцати стульях», я писал, совершенно не представляя, как это будет исполнять Андрей Миронов. Я сочинял исключительно для Остапа Бендера, как он мне рисовался. Поэтому, кстати, и получилось, что я сочинял сплошные танго, танго и танго. Пока Гладкову не надоело. Он на третьем танго взмолился и написал фокстрот. И не ошибся, правда? Но командор, танцующий танго, всегда представлялся мне независимо от Юрского, от Миронова и от Весника... Так что я под актеров никогда не сочинял. Или для «Бумбараша» песни писались не под Золотухина, а только под персонаж.

– Принципы работы для кинофильма или для спектакля как-то отличаются друг от друга?

Принципиальной разницы нет ни малейшей.

– Но когда вы переделывали свой сценарий фильма «Бумбараш» в пьесу, то текст довольно сильно изменился...

Была изменена фабула, по-другому расставлены акценты. Уже можно было показать гражданскую войну с несколько иных позиций. Вообще, случай с «Бумбарашем» – довольно редкий. Как правило, сначала ставится спектакль, а потом делают его киноверсию. Даже есть такое специальное слово – «экранизация». И таких случаев гораздо больше, чем наоборот: сначала фильм, а потом его «сценизация». Такого слова нет. Но вот с Бумбарашем произошло именно это: сначала было кино, а потом возникла сценическая версия. Первопроходцем этого дела явился Адольф Шапиро. Он поставил «Бумбараша» как пьесу у себя в театре. Он это сделал прекрасно, и тогда уже были внесены первые дополнения в текст. Мы с Дашкевичем, конечно, пошли на некоторое, как бы это сказать, «самоворовство». Мы только-только отработали у Гончарова в спектакле «Дума о Британке». Там тоже была гражданская война, какая-то самооборона в украинском селе, красные, белые и прочие, прочие... И вот туда, в «Думу о Британке» было написано несколько песен, из которых некоторые перекочевали в «Бумбараша». «Марш белых офицеров», к примеру. Причем, должен сказать, что наши вкусы с Андреем Александровичем постоянно расходились. Когда я принес ему, как мне казалось, идеальный вариант «Марша белых офицеров» («Все было, коньяк и цыгане, и девки в ажурных чулках...»), он решил, что я издеваюсь над белой идеей, и заставил меня переписать. Я переписал, после чего стало значительно хуже. Ну, а по-

том, естественно, когда этот «Марш...» перекочевал в «Бумбараша» и в мой репертуар, то я пел только первый вариант.

В дальнейшем добавилось еще несколько вещей, которые были написаны, когда возникла последняя версия этого сочинения. В девяносто втором в России запахло гражданской войной, собственно, в нескольких вариациях она происходила, да и сейчас происходит, и нам захотелось поговорить на эту тему. И вот тогда возникла последняя версия, которую Дашкевич гордо называет «song-оперой», и она является украшением репертуара «Табакерки»...

– Режиссер просит вас что-то вычеркнуть или переписать, вы всегда соглашаетесь на переделки или все-таки иногда протестуете?

Я в высшей степени покладистый автор: я вычеркиваю, иду на поводу. Даже если режиссер просит нечто, с чем я не согласен, но я выполняю его задачу. Скажем, Андрей Александрович Гончаров настоял, чтобы я переписал второй акт «Ивана-царевича», моей самой популярной пьесы. У меня Кощей погибал от недоверия к людям. Его честно предупреждали, что яйцо, которое он держит в руках, – то самое, заветное, с его смертью. Но он настолько привык, что все врут и обманывают, что пренебрег предупреждением. Гончарову финал не понравился, и я написал другой. Там герою надо было назвать «заветное слово», чтобы сундук открылся. Зрители про это заветное слово знали, а герой нет. И вот весь зал суфлировал Ивану-царевичу. С этим была довольно забавная история. Театр был на гастролях в Ленинграде. Огромный тысячный зал. А заветное слово было: «Свобода». И вот этот тысячный зал в самый разгар застоя бешено скандирует: «Свобода! Свобода!» Но ничего, обошлось. А во всех остальных случаях идет только мой вариант. И в кино пошел мой вариант, который всюду, конечно, смотрится гораздо лучше, чем то, что получилось в результате сотрудничества с Андреем Александровичем. Я покладистый автор, но когда выбираю текст к публикации, то, конечно, выбираю лучший вариант, то есть свой.

– А бывает, что режиссерские предложения не портили текст, а, например, улучшали его?

Ну, начнем опять с того же Петра Наумовича. Когда я принес ему первый вариант «Сказки Арденнского леса», то Фоменко прочел, похохотал, повеселился (я там уж очень сам веселился), а потом сказал: «Все это замечательно, но ты мне принес водевиль». Вы не представляете, какой это был тяжелый урок. Я перечел после его слов то, что написал, и был вынужден согласиться. Я сочинял смешные сцены и думал только об этом. А грусть, философия и многое другое куда-то за этим смехом исчезли...

Но режиссерских предложений, которые портили мой текст, было все-таки значительно больше. Недавно пересмотрел «Бумбараша» в «Табакерке», и там Женя Миронов замечательно играет Бумбараша, даже лучше, чем на премьере. А вот Володе Машкову гордиться уже нечем, потому что время показало, что его режиссура все-таки не выдерживает проверки временем, и все недостатки, к сожалению, вылезли наружу. Но он сам это, по-моему, прекрасно осознает. И даже на каком-то юбилейном банкете признался, что сейчас он поставил бы пьесу существенно иначе. И я лишний раз убедился, что самому соваться в режиссуру лучше не надо, а надо скромно пожинать ее плоды. В крайнем случае, соваться только на последних прогонах, уже на генеральной репетиции для того, чтобы исправить какие-то вопиющие места.

В случае с Машковым я и тогда говорил и сейчас могу смело сказать,

хотя, может быть, он уже сейчас и сам со мной согласится, что он совершенно выпихнул все лирические места, и зря выпихнул. В одном-единственном эпизоде два брата, Бумбараш и Гаврила, нормально разговаривают друг с другом накануне боя, где решится судьба каждого из них. И это насыщенно. Это до такой степени красивое и сильное место, что зритель там постоянно хлопает, хлопает глубоко лирическому содержанию этой сцены. Всю остальную лирику режиссер убрал, заменив ее батальными сценами. Я помню, как Инна Соловьева вышла после первого акта и сказала так: «Сколько же можно стрелять?» И я с ней согласился. Такого рода каких-то замечаний по режиссуре, конечно, немало возникает у автора, и не только у автора, но и у зрителя тоже.

– Как автор пьесы вы вмешивались в выбор актеров?

Нет. Я не помню ни единого случая. Только помню случаи, когда я изумлялся режиссерскому выбору. А чтобы я говорил «нет»? Ни разу.

– А не возникал соблазн самому сыграть в своей пьесе? Благо всех персонажей вы «поете» на своих концертах?

Это совсем другое. То, что я пою и за того, и за другого, – это все чепуха собачья. Такое исполнение не нуждается ни в какой технике, и этим может овладеть всякий более или менее сочиняющий человек. Да этим и не надо овладевать. Тем же самым спокойно в той или иной мере владеют все барды. Это всего-навсего то легкое фиглярство, которое я позволял себе раньше за столом в кругу друзей, теперь зал превращается в круг друзей, и я, так сказать, могу повторить все то, что я делал за столом. И в этом смысле все происходит органично. Сцена требует иных навыков. Я как-то играл в своей пьесе. Это был срочный ввод. Дело в том, что в Театре Станиславского в середине восьмидесятых рискнули поставить мою трагедию «Ной и его сыновья». Ноя репетировал Сергей Шакуров превосходно. Получался образ величественный и горестный. Но за три дня до премьеры он вывихнул ногу. Прыгая по театру на костылях, он всем показывал свой гипс. Единственным человеком, который мог ввестись за три дня в роль, был автор, то есть я. На меня переделали шакуровские мантию и штаны. И я вышел на сцену. Я просто ходил и выразительно декламировал свою роль, которую сам же и написал. Что касается сценического общения, то оно мне совершенно не давалось, и я это понимал. Как только я начинал, пытался двигаться в этом направлении и пытался заставить себя испытывать какие-то чувства по отношению то к своему условному сыну, то к своему условному другу, у меня ничего не выходило. Я просто, так сказать, выразительно читал свои реплики – и больше ничего. А вот что касается вот этого внутреннего отношения, то... я как первоклассник начинал пыжиться, тужиться и т.д. И когда я думал: «О, как я прекрасно держу паузу», и потом начинал хвалиться перед актерами этими умениями, то партнеры говорили: «Плохо ты ее держишь, ты не держи, ты просто читай. Одно удовольствие смотреть, как ты ходишь по сцене и прекрасно читаешь свой текст. И этого достаточно, ничего больше от тебя не требуется. Вступать во взаимоотношения, держать перспективу, сверхзадачу, ничего этого не надо». Зашедшие ко мне за кулисы Алла Покровская и Екатерина Васильева всплескивали руками и причитали:

– Юлик! Ой, до чего приятно на тебя смотреть! Ты такой непрофессиональный, такой непосредственно-безыскуственный!

Так что, идя по стопам Маяковского, Мольера и Шекспира, главную роль в собственной пьесе я сыграл... И твердо понял, что в актеры не гожусь.

– Вы много работаете в соавторстве с разными композиторами. Чаще всего с Владимиром Дашкевичем. Кто из вас обычно выступает инициативной стороной в работе?

Обычно маэстро. Он приходит с идеями, а я всегда машу на него руками. В «Бумбараша» он меня затащил силой, я не хотел в этом участвовать (честно говоря, мне сценарий не понравился). То же было с мюзиклом, который мы условно называем «Советская Кармен» или «Российская Кармен». Его давно морочила мысль об этой вещи, а поскольку «поэт в России всегда больше, чем поэт», то, следовательно, и фон должен быть не просто бытовой (не какие-то мирные контрабандисты), а настоящий революционный фон. И для этого сюжета Дашкевич безошибочно нашел сочинение Александра Блока «Двенадцать». Он сказал: «Вот наша российская «Кармен» со всеми ее трагедийными звучаниями: и любовь, и эпоха, и народные массы, не обязательные для Мериме, все здесь есть». И абсолютно тот же расклад: нашу Кармен зовут Катькой, нашего Хозе зовут Петькой, а нашего Эскамильо зовут Ванькой. Я снова замахал руками: ну сколько можно?! Уже гражданскую войну в «Бумбараше» описали, после гражданской войны занимались «Клопом». А тут чего еще опять? Приблизительно в ту же проблематику, в ту же лексику, чего опять туда погружаться? Но Дашкевич все настаивал, и я все больше и больше задумывался, как приступать к этому сюжету, все он мне не давался, пока не сверкнула спасительная мысль. Я вдруг нашел Петьку. Я вспомнил «Мы из Кронштадта», Артема, и вдруг я понял, что это балтийский братишечка. Что он балтийский матрос и что ходит он в бескозырке... У Блока он какой-то рабочий, занюханный, противный, полуголодный паренек. А тут бескозырка набекрень, тельняшка поперек всей груди, граната в каждой руке, и весь в пулеметных лентах, и весь в клеше. Он вообще с «Авроры», удалой парень. И сразу все заиграло: и Катька, и Петька, такая мощная получается пара. Блок все время Катьку «толстоморденькой», а тут она получилась очень плотная, красивая. Все сразу заиграло, запело: море, ленточки, морские песни. Ветер пошел балтийский, настоящий ветер «на всем божьем свете», и революция через этот ветер. Сразу, конечно, «Оптимистическая трагедия» вспомнилась, этот весь антураж, должен быть комиссар. Я сразу вообразил себе Владимира Ильича. И мне сразу представилось: вот входит Владимир Ильич Ленин и повторяет: «Время, товарищи, время. Время, время. Время...»

Это большой соблазн, чтобы Ленина на сцене побили. Вот такую нравственную пощечину он получил у нас от белого офицера. Этот офицер возник из единственной фразы: «Помнишь, Катя, офицера – не ушел он от ножа». Наш офицер не ушел тоже, только не от ножа, а от пули. Раз офицер, значит, он белый офицер, раз он белый офицер, значит, при нем должна быть жена, значит, должна быть еще своя история и т.д. В общем, таким образом, у нас появилось пять персонажей, кроме трех, главного любовного треугольника, еще двое появились: офицер с женой. Матрос устраивает красную облаву на всех белых, не сдавших оружие. От этой облавы бежит этот самый несчастный офицер, его, конечно, прячет Катька, и Петька находит его у Катьки, и устраивает революционную расправу на глазах ее, и эта кровь их разделяет навсегда. И только поэтому она уходит к Ваньке и бросает ему: «Лучше с вором, чем с палачом». И это заставляет Петьку убить ее... Она гибнет не случайно, как у Блока.

Еще там написаны большевистские погромы: разгром демократии, убийство любви, убийство веры. Последняя сцена: храм, в котором отпевают

убиенного офицера и убиенную Катьку. В этот храм врывается патруль с матерными частушками, начинается ограбление храма в пользу революции. И там еще один образ: образ некой старухи, полусумасшедшей, которая кричит: «Опомнитесь, Бог вас не простит...» И вся толпа уже видит Его. Толпа смотрит в зал. Первая реакция: в него начинают стрелять из всех ружей. А кончается общим стоном, молитвой, обращенной к Нему, где и упрек, где и раскаяние, и просьба. Ну, как обычно бывает: просьба, раскаяние и одновременно упрек, – потому что русский человек без упрека никогда. «Что же ты, Господи, куда же ты смотрел? Из-за тебя мы такие стали, раз ты нас забросил»...

– Кто, по-вашему, это мог бы поставить? С Владимиром Дашкевичем мы говорили о возможности создания в России национального мюзикла. Каково ваше мнение о перспективах этого дела?

Я, честно говоря, не знаю наших режиссеров, умеющих ставить вещи такого рода... Ну, кто может поставить «Хованщину»? Может быть, Борис Александрович Покровский может справиться с такой задачей. А мюзикл – это больная тема наша с Володей и, как я понимаю, всего театрального искусства в России, потому что мы по этой дорожке собственного национального мюзикла топчемся очень давно. Когда я говорю о мюзикле, я все время перед собой имею два спектакля, точнее две киноверсии: «Вестсайдскую историю» и «Мою прекрасную леди», где легкость сочетания диалога с вокальным номером достигла совершенства, где почти не видно швов, настолько это органично перетекает одно в другое.

У нас музыкальные спектакли с драматическими актерами ставят сплошь и рядом. Часто очень удачно, как Олег Кудряшов в театре «Третье направление», о котором, может быть, когда-нибудь напишут, потому что это был уникальный случай в истории нашего театра. Потом я помню постановку «Оффенбах и тру-ля-ля» у Геты Яновской. «Бумбараш» у Шапиро. «Парижская жизнь» Миши Левитина. Постановки рок-опер Марка Анатольевича Захарова.

Так что у нас есть опыт. Я могу представить себе роскошный русский мюзикл с действующими ныне актерами: молодыми, старыми, какими угодно, мюзикл, который будет выполнен самым лучшим образом и технически, и пластически. Смогла же, к примеру, добиться какого-то пластического существования в «Оффенбахе» Генриетта Яновская, и даже когда они танцуют канкан не так стройно, как кордабалет, не так выверено «в ниточку», как это делают американские актеры, то я совершенно спокойно, как зритель, могу простить, пренебречь. Потому что это халдейство для меня гораздо ближе и интереснее, чем выстроенное в ниточку исполнение. Я бы сказал так: если выставлять какой-нибудь лозунг перед начальством и нашей режиссурой, то я бы его сформулировал так: «Немедленно найти помещение из существующих, уже действующих помещений для создания своего мюзикла. Для Театра мюзикла, то есть для драматических поющих актеров».

Как вы относитесь к определению вас: «Ким – человек-театр»?

С этим можно согласиться. Наверное, у меня больше, чем у кого-либо, песен, написанных от имени разных персонажей. Тут мне возражают: а как же у Высоцкого? И тут же я сразу возражу, что у Высоцкого один персонаж: он сам. Как бы он ни назывался. Даже если он поет от имени самолета или от Алисы в Зазеркалье, – все равно он поет Высоцкого. Ким все время поет пьесу: если он поет Митрофана, значит, он поет Митрофана, если Стародума,

значит, Стародума. Даже когда кажется, что это поет Ким, – то это обманка. Кима не найти в его персонажах. Его надо искать в других вещах: в интонации, например...

Если бы вы не стали бардом, драматургом, композитором, писателем, кем бы вы могли работать?

Конечно, школьным учителем. Я учительствовал без малого десять лет и делал это с удовольствием. По судьбе пришлось заняться другим, не вышло бы – я бы учительствовал и по сей день.

Беседовала Ольга Егошина 12 ноября 2000 года

КИРИЛЛ ЛАВРОВ

Фото Е.Лапиной

Кирилл Лавров (р. 1925) – актер. С 1950 г. – в Киевском русском драматическом театре им. Л.Украинки. Роли: Греков («Враги» М.Горького, 1951), Сильвио («Слуга двух господ» К.Гольдони, 1952), Алексей («В добрый час» В.Розова, 1954) и др. С 1955 г. – в БДТ. Роли: Викентьев («Обрыв» по И.Гончарову, 1955), Геннадий Лапшин («В поисках радости» В.Розова, 1958), Слава («Пять вечеров» А.Володина, 1959), Сергей («Иркутская история» А.Арбузова, 1960), Платонов («Океан» А.Штейна, 1961), Молчалин («Горе от ума» А.Грибоедова, 1962), Семен Давыдов («Поднятая целина» по М.Шолохову, 1964), Соленый («Три сестры» А.Чехова, 1965), Нил («Мещане» М.Горького, 1966), городничий («Ревизор» Н.Гоголя, 1972), Ленин («Перечитывая заново» Г.Товстоногова и Д.Шварц, 1980), Астров («Дядя Ваня» А.Чехова, 1982), президент фон Вальтер («Коварство и любовь» Ф.Шиллера, 1990), Пимен («Борис Годунов» А.Пушкина, 1998) и др. В 1977 г. сыграл роль Юхани («Молодая хозяйка Нискавуори» Х.Вуолийоки) в Национальном театре Финляндии.

КИРИЛЛ ЛАВРОВ

Парадоксальный поворот

– Вы начали руководить Большим драматическим театром после смерти Георгия Александровича Товстоногова и уже десять лет, что называется, «на посту». Помогает ли артисту Лаврову Лавров-руководитель? Или, наоборот, мешает творческой работе?

Последние десять лет я просыпался с мыслями о том, что будет сегодня, что надо решить, что надо срочно сделать, кому и куда позвонить... И весь день строился вокруг этих планов. И только последние полгода, когда я взялся за Гауптмана, он постепенно отвлек меня от всего этого, и я стал думать о своей профессии, об этой роли и обо всем, что с нею связано. Гауптман совершенно отвлек меня от моей прежней руководящей повседневной работы. Благодаря ему я почувствовал, что занимаюсь своим делом, что оно доставляет мне удовольствие и радость. Я снова почувствовал интерес к жизни. Давно уже этого не было. И я счастлив, что на старости лет мне подвалила такая возможность – увлечься ролью, работой. Последние полгода я просыпался, думая о Гауптмане.

– И что в этой роли было для вас самым существенным? Какие темы?

Этот старик, Гауптман, так точно знает и чувствует человека, перешагнувшего определенный возрастной рубеж! Мне мало надо было фантазировать и было очень легко соединить то, что написал он, с тем, что происходит со мной. Ощущение неизбежно приближающегося окончания спектакля, именуемого жизнью, и ощущение того, что каждый человек подходит к этому абсолютно одиноким... Одиноким не потому, что у него нет друзей, родных, близких. Просто, вероятно, в силу заложенных господом Богом психофизических законов – каждый умирает в одиночку. И все проблемы, с этим связанные, и неприятие того, что наступает со стороны в момент твоего ухода. Все это так не ново, так повторяется из поколения в поколение, но от этого проблема не уходит, и каждый раз (и в данном случае тоже) она необыкновенно остра.

Смена поколений, то, что идет на смену принципам и законам, по которым жил всю свою жизнь я, – все это рушится, приходит другое... От понимания этого не делается легче. И даже наоборот! Понимаешь всю тщетность попыток борьбы, потому что все извечно и неизбежно... Борьба бессмысленна, а не бороться нельзя. Поэтому, наверное, в результате Клаузен и приходит к Марку Аврелию, и принимает «сахар с запахом горького миндаля»... Он искренне и очень активно пытался бороться с этим наступающим неизбежным. А когда понял, что это бессмысленно, – поступил так. Знаешь, Гауптман, который на первый взгляд так тяжело и даже примитивно пишет, забирает все больше и больше, все больше и больше, все больше и больше – на протяжении всего времени, что мы столкнулись с ним.

За этой простотой – подлинная, не придуманная теоретиками сложность. Жизни. Бытия. Вечности. Всего вместе взятого. Казалось бы, история банальная, сюжет можно рассказать в двух словах, но дело не в этом, все гораздо глубже, тоньше и личностней у каждого, кто с этим соприкасается.

– Я помню ваш страх перед Гауптманом, особенно до начала репетиций. «Не сыграю, не потяну, это играли великие, давайте откажемся от этой затеи...»

Огромный страх! Он, страх, вообще все время где-то присутствует. Мне не свойственна уверенность в собственном опыте, вообще самоуверенность. Мне больше свойственны сомнения, боязнь, что я чего-то не смогу, что у меня не хватит того-то и того-то... И постепенно, очень осторожно, на цыпочках, я начинаю подходить и пробовать что-то...

– Странно услышать это именно от вас. Ведь ваши персонажи, особенно киношные, – такие сильные, успешные «социальные герои»…

Понимаешь, вот в этом-то все и дело! Одна-две работы в таком русле (волевые, сильные люди) получились, – и режиссеры стали хвататься за привычность, типажность, знакомые качества. Опробовано на зрителе, зритель кушает, принимает, приемлет – и следует третье, четвертое... Это ужасно, это тяжело. А потом, вероятно, отсутствие у меня этих качеств... Нет, не могу сказать, что в жизни я вообще какое-то безвольное существо. Вероятно, у меня есть некоторый запас нравственных и физических сил, и меня всегда увлекают сильные характеры. Мне нравятся одержимые люди, но одержимые люди, которые сомневаются. Я не признаю людей, от пеленок до гроба несгибаемо лишенных сомнений! Люди сомневающиеся, но все равно сильные. Вероятно, это потому, что самому мне такой силы и одержимости не хватало – и хотелось создать эти качества и в себе самом.

– А роль влияет на вас как на человека?

Влияет.

– То есть сначала вы влияете на нее, а потом она на вас...

Да.

– То есть к вашему собственному опыту еще прибавляется опыт персонажа?

Да. Когда я, помню, начал думать об одной роли, мне жена говорила: что-то с тобой странное, ты как-то иначе ходишь... Для меня важны не только репетиции, процесс взаимоотношений с ролью продолжается все время – от отбоя до подъема и от подъема до отбоя. Он идет постоянно, вспышками воз-

никают отдельные сцены... Вот только что я был в Дельфах. Лежим под деревом на берегу моря, пошли купаться. И я поймал себя на мысли, что почему-то (!) вдруг (!) мне пришла в голову одна из сцен «Перед заходом солнца», и я вслух, не замечая этого, начал ее проигрывать – за себя, за партнеров... Один из моих попутчиков говорит: «Кирилл Юрьевич, вы что? Что вы сказали?» А я занят этим, своим... По улице идешь, а где-то параллельно в тебе идет... процесс.

– Издалека мне кажется, что в первые десятилетия БДТ у Товстоногова была логика ведения актера от роли к роли. Свой «первый призыв», в котором оказались и вы, он развивал, определяя каждому логику развития. Делал то, чего не делают многие наши сегодняшние лидеры. Это так, или я ошибаюсь?

Нет, не ошибаешься. Я не могу сказать, что таким образом он думал о всех семидесяти актерах труппы, но о группе, главным образом работавшей с ним, он очень думал. И, в частности, обо мне думал, я знал это. Неоднократно говорил: «Кира, вам надо сыграть что-то такое... Меня беспокоит, что вы стали много появляться в кино в определенном виде, вам надо сыграть другое...» И я получал Соленого в «Трех сестрах», Чарльза Говарда в «Четвертом» – что-то совершенно противоположное. Конечно, для него это не было главным, главным в распределении ролей был смысл. Он вообще к распределению относился очень серьезно, считал, что правильное распределение – огромный процент выигрыша, и часто распределения бывали парадоксальные. Но при всем том, он думал об актерах. Поэтому, вероятно, к нему такое чувство благодарности. Он формировал не только театр, он и меня формировал. Как личность. Как актера. С разных сторон.

– Чем отличался тот БДТ как организм от того театра, которым сейчас руководите вы? Ведь многие процессы нам неподвластны, вы можете только наблюдать их, как Клаузен наблюдает жизнь своего дома...

Да... В общем, это был, конечно, совсем другой театр. Со своими внутритеатральными проблемами, неудовольствиями и прочим, но все это было подавлено огромным творческим авторитетом Товстоногова – тем, что происходило на репетициях, тем, что происходило на спектаклях. Мы зримо ощущали, как от спектакля к спектаклю растет авторитет театра, когда каждый спектакль был событием. Нет, бывали и провалы, и слабые спектакли, но в чрезвычайно малом проценте. Шла мощная продукция. Сам процесс репетиций – это был восторг! Это было так интересно, неожиданно и так просто! Все остальные проблемы болтались где-то на периферии, все свои неудовольствия каждый скрывал, не смел их выразить, потому что шел творческий процесс.

– А внутреннее устройство театра? Легендарные цеха?

Это все связано. Когда все цементировалось творческим результатом, тогда директор становился функциональным исполнителем своих обязанностей, тогда вопрос о творческой дисциплине вообще не стоял, потому что при таких репетициях нельзя было на них опоздать! Какие там опоздания! Я за всю свою жизнь не попросил ни одной роли (ну, это у меня принцип такой), но и не отказался ни от одной роли. Только был случай с Черкуном, когда я отказался от роли в пользу Луспекаева, и сам себя уважаю за этот поступок, потому что это был действительно замечательный актер, и эта его работа была прекрасной. Конечно, и тогда находились люди, которые пытались влиять и

на свою судьбу и – исподволь – действовать на Георгия Александровича. Не могу сказать, что это было всегда безуспешно, иногда попытки влиять достигали успеха, но никогда это не было решающим и надолго. Все-таки для него его собственная истина, идея, его убежденность в своей линии всегда были главными. Хотя, повторяю, он был подвержен всяким слухам, его можно было убедить в самых невероятных сплетнях, он мог ухватиться за что-то, но это уходило так же быстро, как приходило. Его вела огромная талантливость и железная логика. Логика часто простейшая. Думаешь, а как ты сам до этого не дошел, ведь это так просто? Он любил парадоксальный поворот: чуть-чуть – и выходило другое! И вся жизнь определялась этим, и это было счастье Большого драматического театра. А сейчас – ну, что?.. Сотни театров жили и живут ничуть не лучше и не хуже того, как сейчас живем мы. Они и тогда жили так, но мы-то знали другую жизнь – с таким лидером, с такими целями, с такими результатами! Тогда никому не могло прийти в голову отказаться от роли! Никому! А если приходило, то получало такой отпор, что уходило навсегда. Или поехать сыграть уже игранную здесь роль в другой театр – за приличные деньги (не такие, как сейчас, но...) Это было категорически запрещено, и никто этого не делал. За исключением двух случаев, когда Женя Лебедев ездил играть «Карьеру Артуро Уи» в Варшаву, в «Театр Вспулчесны» к Эрвину Аксеру, а я – городничего в Будапешт, где Товстоногов ставил «Ревизора». Но это были творческие опыты, и Ференц Калои и Тадеуш Ломницкий приезжали играть к нам. Сейчас это все по-другому... Нет, я не в осуждение, но лично я не могу себе такого представить, как Маттиас Клаузен я не могу с этим примириться. Я не могу примириться с тем, как «высокое, светлое дело всей моей жизни превращается в мерзкое торгашество». Не могу, хотя сейчас говорят, что будущее театра в антрепризе. Я не могу этого понять, с этим согласиться, даже если так оно и будет.

– Пока что в антрепризе нет убедительных примеров... Пока это все – случайные связи, замешанные не на любви, а на другом интересе. Может быть, нормальной жизни театра нынче мешает и суета? Все мечутся, зарабатывают, не сосредоточены, раздерганы.

Но это же существовало и раньше! Конечно, театр зависит от состояния общества, от экономической системы. Жизнь театра – сообщающийся сосуд, его не заткнешь пробкой. Поэтому когда сейчас есть возможность заработать о-о-чень большие деньги, кто же будет против этого возражать?

– Все чего-то стоит, и за все человек платит. Разрушения в себе потом трудно компенсировать. И когда наступит момент и актеру придется сыграть что-то существенное, окажется, что ресурсов-то нет, они выработаны, потрачены на другое. Многие последствия необратимы, особенно для внутренней актерской организации. Отсутствие альтруизма в театре, который как способ жизни этот альтруизм предполагает, – сказывается... Кирилл Юрьевич, как зритель вы довольно много смотрите. Сегодняшний театр чем-то отличается от того, что было раньше?

Да ничем не отличается. Как раньше, так и сейчас были хорошие спектакли и плохие. Для меня как для зрителя всегда существует одно главное мерило, – волнует ли меня это, хочется ли мне всплакнуть или я начинаю хохотать... Но, может быть, опять-таки, эти критерии сейчас тоже никому не годятся? Потому что я видел на том же Авиньонском фестивале спектакли, которые были, на мой взгляд, скучнейшими, а потом читал, что это новое сло-

во, новое движение театра. Но мне кажется, это временное. Вероятно, каждый человек, занимающийся искусством, как компьютер запрограммирован на определенный способ восприятия. Хотя главное мерило любого искусства – талант, – вроде никто не отменял.

– Такой лирический вопрос: какие периоды и моменты в театре сейчас вспоминаются как счастье?

Это главным образом связано с Товстоноговым. Ощущение какой-то удивительной причастности к тому процессу, который мог создать во время репетиций Георгий Александрович, – это были моменты счастья. Когда получалось то, что он хотел, и когда он уже заражал меня, и всех, и когда это начинало каким-то образом получаться, – это было оно самое, счастье.

– Тогда: что такое счастье?

Это так мимолетно и так трудноуловимо... Можно быть счастливым в очень короткий, как вспышка, момент. Эту вспышку и можно назвать счастьем.

– А потом помнить, что оно было?

Да, вспоминать, как было замечательно... Это ощущение неуловимо, его невозможно материализовать, это плазменное состояние, которое может пройти сквозь пальцы, обжечь, уйти, а ты его поймать не сможешь, как шаровую молнию.

– Когда на одной из репетиций вы придумали, что Молчалин умный?

Да! Вот эту репетицию я могу назвать счастьем. Потом это прошло, ушло, но осталось.

– А есть отдельные репетиции, которые помнятся?

Да, конечно. Были такие репетиции, связанные с «Океаном», когда Г.А. перевернул все, что мы наработали заранее с Рехельсом, а он пришел, сморщился и сказал: «Ну что, я уже видел все это... Попытайтесь не бороться с автором, верьте ему, идите за ним и попытайтесь максимально использовать то, что он дал. Да, ваш герой прямолинейный, колючий, у него плохой характер, но поступки его свидетельствуют о том, что он честный человек. И от того, что он будет и такой и такой, – возникнет объем...» Знаешь, когда рассказываешь, это все звучит удивительно банально... Процесс в театре настолько трудноуловим, что когда говоришь словами, – сразу все теряется.

Вообще для меня всегда очень важна внутренняя работа, поиски в области интуиции, внутренних нюансов, поиски моего собственного опыта, нервной системы, личных наблюдений, включение собственной фантазии. Но все это очень сложное движение, процесс, который идет только во мне, и если я начинаю рассказывать словами, я сразу чувствую, насколько все это беднее и неинтереснее того, что происходит на самом деле. По всей вероятности, это моя собственная «система» работы над ролью, присущая только мне, потому что я не имею театрального образования, не знаком с теми законами, которым учат в институте, и прихожу ко всему очень субъективным, своим путем. Нет, конечно, я читал потом и Станиславского, и Чехова, и Топоркова – всех перечитал, но стройной системы работы над ролью у меня нет, я шел ко всему от роли к роли. И, вероятно, поэтому же по прошествии уже пятидесяти лет пребывания в этой профессии каждый раз я (без всякой показухи!) искренне подхожу к роли, как студент к первой работе.

– У вас были актеры, которым вы хотели бы подражать? Были кумиры в профессии?

У меня не было, как это бывает у некоторых, кумиров на всю жизнь. В какой-то роли нравился один, в какой-то – другой. Я мог завидовать каким-то природным данным, от Бога. Например, голосу Полицеймако! Некрасивый, маленький, толстый, но наградил его Господь таким органом! И в силу своего голоса он мог становиться и прекрасным, и красивым, и замечательным. Я мог завидовать фантастической правдивости Луспекаева. Такая органичность, раскрепощенность – все может сделать, все может оправдать, самое невероятное! Я помню, мне очень нравился Астангов, но в театре я его не видел, только в кино. Жалко, что нигде нет никакой пленки, как он играл Клаузена...

Потрясением был «Живой труп» в Театре имени Леси Украинки с Михаилом Романовым – Федей Протасовым. Для меня это по сей день одно из самых сильных впечатлений. Там была такая незащищенность, наивность, такая боль в глазах! Чем-то все это, кстати, перекликается теперь у меня с тем же Гауптманом, понимаешь? Ну, Федя пошел на ложное самоубийство, на добровольный уход, а Клаузен...

– Романов был уже немолод, когда играл Протасова?

Как немолод? Это нам он тогда казался немолодым... А я играл полового в трактире – и я был счастлив, что я рядом на сцене, что Романов сидит за столом, а я приношу ему водку, селедку... И могу смотреть на него! Пятидесятый год... Ему не было пятидесяти, а мне он казался уже очень...

– Клаузеном?

Клаузеном... Сейчас я смотрю на себя на фотографиях (из того же Гауптмана) и часто думаю: я это или не я? Все какое-то другое, а внутри-то осталось прежнее... Ты знаешь, ведь именно этот конфликт между оболочкой и тем, что внутри, с каждым днем набирает силу – и это самое трагическое во всем, что называется жизнью!..

– Вам как актеру кажется – актерские предательства, подставы связаны с человеческими качествами или с изменчивой природой этой профессии?

Я думаю – с человеческими качествами. То есть другое дело, что актерская профессия дает в этом смысле много соблазнов, но нельзя идентифицировать профессию и личные качества. Сволочь останется сволочью, в какой бы профессии он ни находился. А если у человека есть какие-то определенные принципы порядочности, то никакая профессия им не помешает. Это все, мне кажется, заложено генетически. Я знаю очень хороших актеров, снедаемых собственной злобой. Злобный человек – он так создан господом Богом, все время завидует, недоволен. Это чувствуется, кстати сказать, и на сцене, человеческую программу каждого из нас сцена проявляет.

– В работе над спектаклем творческие вещи зависят от человеческих?

По-разному. Особенно на первых порах трудно абстрагироваться от личных симпатий и антипатий (все мы люди!), и приятнее находиться в работе с человеком, который тебе близок, интересен, созвучен. Но постепенно, когда уже что-то начинает получаться, все остальное уходит. И я могу очень многое простить и забыть, даже если этот человек когда-то сделал мне какую-то гадость. Я вообще не злопамятный человек. Легко прощаю. Даже слишком легко. И забываю, что человек когда-то сделал мне мерзость! И я чувствую, что

мне было бы значительно тяжелее жить, если бы я все помнил, фиксировал, если бы у меня была внутренняя записная книжка.

– Это ужасно, с этим вообще нельзя жить.

А я бы и не прожил. Я не знаю, кем и когда это воспитано во мне (может быть, армейской средой – все-таки восемь лет в армии в очень трудных условиях были большой закалкой характера, его становлением), но постоянно существует какой-то элемент самодисциплины и воли по отношению к самому себе. Я могу впасть в отчаяние, но ненадолго, сразу судорожно стараюсь найти выход из, казалось бы, безвыходного положения. Странное сочетание – вроде я понимаю, что от природы не наделен большой силой, влиянием, магнетизмом, как некоторые люди, но, с другой стороны, я чувствую в себе определенную внутреннюю твердость. И тут же, рядом, – полную беспомощность. Иногда бывает – ну так расползешься! Но потом все-таки удается взять себя, сжать в кулак...

– То есть все – внутри себя? Или хватаетесь за что-то вовне?

Нет, все происходит в себе. В себе. Я редко бегу за помощью на сторону. Я всегда и казню и милую себя сам. И силы нахожу тоже только внутри. Конечно, друзья, близкие люди есть, но в результате самое главное, самое важное я решаю сам. Все происходит там. Хотя я очень подвержен настроению. Вот начинается плохо, плохо, плохо – и я мрачнею, срываюсь, сам чувствую, что не прав, но поделать ничего не могу, наступают периоды полной меланхолии. Потом постепенно пытаешься из этого выйти и... получается!

– Сцена в этом помогает?

Помогает.

– Играть спектакли полезно?

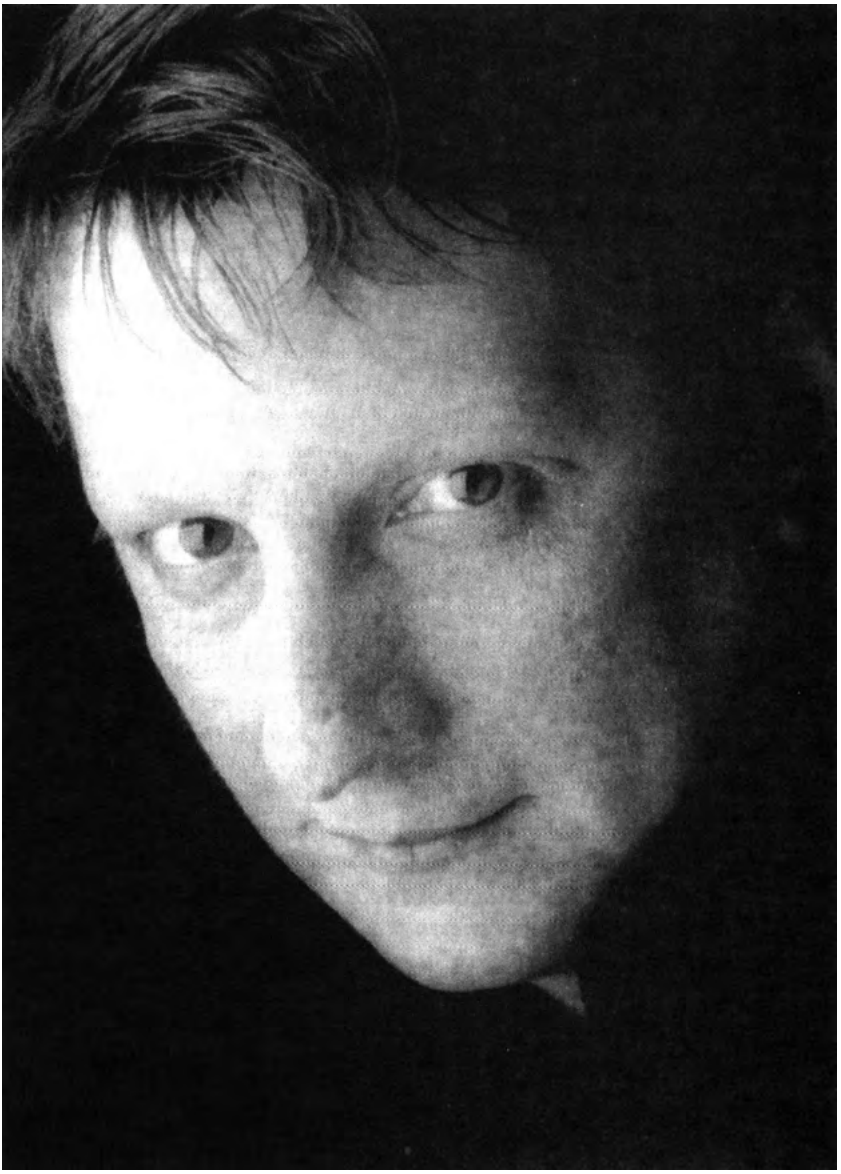
Полезно! Очень полезно, очень. И репетировать, и играть. Меняется весь мир вокруг тебя, ты входишь во что-то другое – и сразу отбрасываешь все за пределами того мира, куда вошел.

– Я полгода наблюдаю, как вам помог Клаузен.

Очень! Очень! Этот период был для меня глотком живой воды. Знаешь, меня не покидает ощущение, что уже такого не будет. Мне часто задают вопросы в интервью: что дальше, какие у вас планы, чего вы хотите? А я не могу себе представить, чего я хочу. Не знаю.

Я говорю тебе о внутреннем своем ощущении. Я не могу себе представить, что приду завтра и начну репетировать что-то новое. Я все время думаю о Клаузене, нахожу новые вещи – те, что были пропущены в процессе репетиций. Роль Клаузена не оставляет меня...

Беседовала Марина Дмитревская 15 июля 2000 года



РОБЕР ЛЕПАЖ

Фото С.Гренье

Робер Лепаж (р. 1957) – канадский режиссер, актер. Окончил актерское отделение Консерватории драматического искусства в Квебеке. Дебютировал как режиссер в начале 80-х гг. в театре «Залп», затем работал в Театре Старого Порта, в Театре Поля Эбера, в Кафе Хоббита, в Театре «Трезубец» и др. Постановки: «Короли едят» (1982), «Кармен» (1983), «Соланж проходит» (1984), «Про барышню, которая плакала» (1986). В театре «Зарубка на память» ставит «Les circulation» (1984) и «Трилогию драконов» (1985). Ее полная шестичасовая версия, созданная в 1987 г., была показана в Европе, Мексике, Австралии, США. В 1986 г. создает спектакль «Винчи», являясь автором, постановщиком, сценографом и исполнителем; затем следуют моноспектакли: «Полиграф» (1987), «Chalmers Award» (1991), «Игла и опиум» (1993), «Эльсинор» (1995). Ставит шекспировские пьесы: «Сон в летнюю ночь» (1992, Национальный королевский театр, Лондон), «Макбет» и «Буря» в токийском театре «Globe» (1992) и др. В оперном театре ставит: «Замок Синей Бороды» Б.Бартока и «Ожидание» А.Шёнберга в Бруклинской Академии музыки (1992), в Большом театре в Женеве (1995) и в «Canadian Opera Company» (1995). В 1990–1993 гг. был художественным руководителем Национального центра искусств в Оттаве. В 1994 г. создал театральную группу «Ex-Machina», став ее художественным руководителем.

РОБЕР ЛЕПАЖ

Живая форма театра

– Как вам послышалось первое бормотание, первый лепет вашего спектакля «Игла и опиум»?

Я обычно действую так: у меня во множестве имеются различные идеи, темы, имеются отправные точки, исходя из которых можно делать спектакли; но нет неотложной надобности скорее приниматься именно за этот спектакль, а не за тот. Неотложность приходит, когда начинают внезапно появляться знаки того, что вступил на плодоносный земельный участок; например, начинают появляться какие-то совпадения. Я говорю сам себе: гляди-ка, «шоу» хочет, чтобы я его сделал. «Шоу» хочет, чтобы я его рассказал. Земельный участок хочет, чтобы я его распахал.

В «Игле и опиуме», например, все началось с Ришара Фрешетта, который был мне очень близким другом: мы были в одном классе в Консерватории, и свои первые работы я делал с ним вместе. Ришар был эрудит, очень много читал, коллекционировал книги, пластинки. Он всегда находил что-нибудь на блошиных рынках, где придется – в Париже или еще где-нибудь.

Однажды он пришел с книжечкой, которая называется «Письма к американцам», – не слишком известное произведение Кокто. Это произведение поэтическое – поэтическая критика. Он мне сказал: «Надо, чтоб ты прочел. Книга похожа на тебя, ты можешь из нее сделать нечто. Она говорит об Америке и об Европе, а это входит в твои навязчивые представления. Тебе надо сделать с нею шоу». Я прочел книгу, и, действительно, текст Кокто меня соблазнил; соблазнило меня и то, что он имел сказать. Но перенести это на театр... я не слишком представлял себе, как за это взяться. У меня имелись какие-то идеи.

Работать над текстами Кокто меня давно уже тянуло, но, пожалуй, у меня было слишком много уважения к его творчеству, чтобы броситься в самую глубину, чтобы попытаться быть на уровне своего почитания Кокто, на уровне своей оценки его.

Несколько месяцев спустя я прочитал биографию Майлса Девиса, и я отдал себе отчет в том, что даты его первого приезда в Париж более или менее совпадают с датами знаменитого приезда Кокто в Нью-Йорк. Эти два человека никогда не встречались, но у них много точек соприкосновения. У Майлса Девиса было любовное приключение с Жюльетт Греко, а когда Кокто вернулся из Нью-Йорка, он вернулся как раз для того, чтобы сделать «Орфея» с Греко. Мне во всем тут виделись разнообразнейшие пересечения, множество исторических совпадений, и вышло так, что в определенный момент я сказал себе: здесь есть вещество, из которого можно делать спектакль.

Эти совпадения и тот факт, что все происходит в сорок девятом, в сердцевине двадцатого века, дали направление моим желаниям. Я хотел сделать что-нибудь про двадцатый век. Мы медленно приближаемся к концу столетия, и мне казалось важным, чтобы появилось суммирующее рассуждение о нем, об его искусстве. Вся первая половина двадцатого века – в диапазоне Кокто. Это персонаж, не сделавший ничего, что расценивалось бы как великое создание. Он не имел решающего воздействия на искусство, которое складывалось в первой половине двадцатого века, но он плыл на его стремнине. Он дружил с Пикассо. Он был причастен множеству начинаний: в музыке, в хореографии, в эстетике. Он, в сущности, был в них катализатором. В его окружении были все самые великие: Стравинский, Нижинский, Сати...

Короче, я считал, что будет интересно размыслить о первой половине двадцатого века под углом творчества Кокто. С другой стороны, я мог видеть в Майлсе Девисе катализатор второй половины двадцатого века по совершенно иным причинам, по причинам обратным тем, в силу которых я усматривал ту же роль катализатора в Кокто.

Мне казалась интересной эта оппозиция: день и ночь; один черный, другой белый; один пересекает океан на пароходе, другой самолетом. Один играет в джазе по подземельям в Сен-Жермен-де-Пре в то время, как другой чуть ли не шагает над небоскребами Нью-Йорка. Мне казалась интересной мысль об ангеле и демоне. Здесь есть некоторое упрощенчество, «симплицизирование», – да, конечно; и я никогда бы не захотел сделать спектакль об этих двоих, если бы тут не было еще третьего элемента, который должен вступить в конфликт и все оживить.

Итак, в исходной точке проект был холодноват, слишком интеллектуален, если угодно, плосковат. Я начал говорить о нем с разными людьми, разворачивать его, но в определенный момент заметил: весь соус ни к чему, если не будет чего-то личного, что втянуло бы, внедрило меня во все это. В то время я переживал на редкость мучительный разрыв, и само собой меня более всего интересовало, более всего задевало у Кокто и Майлса Девиса – их любовные разрывы, их истории, их зависимости. Через это я смог найти эхо, отклик – необходимый третий голос.

Как бы интересны ни казались мне в процессе работы Леонардо да Винчи и Шопен, нужно еще, чтобы я отыскал в нас отзвук, эхо тому, что мне хочется сказать про них. Я переспрашиваю себя: а что это расскажет нам про нас, про жителей Квебека? Почему Винчи мне интересней, чем кто-то другой? Так или иначе, нужно, чтобы все было бы увидено «отсюда» и сквозь нас.

Итак, лишь тогда, когда мне удалось установить связь с тем, что я сам переживал, я сказал себе: «Может быть, у меня есть какая-то своя материя, и не столь сухая, но пронизанная соками, и, может быть, я властен представить все не в одном лишь историческом ключе».

Меня поразило, когда я вычитал из одной биографической книжки: в той парижской комнате, что описывается у Кокто, я останавливался не знаю сколько раз, когда переживал свою сердечную беду. Тут я себе сказал: «В самом деле, случай невообразимый. Комната номер девять в отеле «Луизиана». Ладно. Тут что-то есть. Произведение просится на свет. Хочет, чтоб его сделали. Хочет быть рассказанным».

Разумеется, совпадения вещь довольно обыденная, но для меня они путеводительны. Они вели меня и определили точку, с которой я увидел творчество Кокто, творчество такое обширное, что не знаешь, с какого боку к нему подступить. Если хотят что-либо делать «с Кокто», – с чего начать? С его стихов? С его кино? Между тем если идти от себя, от того, что нас касается, от того, чем живешь, от того, что можно внести с собой как перспективу художественной работы, это подведет нас к входной двери. Начинаешь говорить об его любовной связи с Раймоном Радиге, об его зависимости, и тут внезапно возникает идентификация, киваешь в знак понимания и согласия.

Если говорить о Майлсе Девисе, чье творчество так же бескрайне значительно, бескрайне отзывчиво, – единственным способом в самом деле проникнуть в него представлялся тот же ход «от себя».

Конечно, специалисты по Кокто и по Майлсу Девису находят «шоу» крайне упрощенным, поскольку я в итоге касаюсь лишь малой, мельчайшей части их творчества, – той части, однако, которая отзывается тому, что я имел сказать.

Вот приблизительно так я действовал. Я всегда пробую (трудно это объяснить) присмотреться, позволяют ли мне вещи сделать их; когда они дают позволение, я уже знаю, что вступаю в землю богатую, что она меня прокормит и подскажет мне, что и как делать.

– Есть ли у вас впечатление, что спектакль «Игла и опиум» был для вас своего рода терапией?

Все в какой-то мере занимаются терапией, ставя спектакли. Именно так я пришел в театр. В свою раннюю пору я был страшно зажат, замкнут, и я применял все средства, чтобы с этим справиться. Я пробовал учиться играть на классической гитаре, потом пробовал себя в пластических искусствах; многое перепробовал и вышел на театр – он высвободил меня из моей раковины. Театр помог мне найти себя.

Но если театр и используется как терапия, не думаю, что он в этом качестве дает существенные результаты. Занимаются творчеством, чтобы от чего-то исцелиться, – находишь некую ясность, некие ответы, но боль, болезнь любви не излечивается.

Когда мой друг меня оставил, было тяжко. Я сделал шоу, чтобы вытолкнуть тяжесть, очиститься от боли. Вернувшись в Монреаль, я усвоил: действительно нужно вложиться со всем своим «личным» в то, что делаешь, рассказать нечто настоящее, как оно есть; тогда оно в конце концов приобретает художественную форму. Но легче от того не становится. Это я тоже усвоил.

Я работал в той среде, где верят, что только страдание порождает творчество. Но я открыл, какое великое богатство дает уединение. Я мог бы сделать

шоу о том, что это такое – быть в полном одиночестве, упоение полным одиночеством, богатством, какое оно приносит. Но когда я писал «Иглу и опиум», я не мог рассказать ни о чем, только об оставленности. О богооставленности и о том, что оставлен другим человеком, и о том, как художника оставляют силы, дар, средства. Сейчас я бы говорил не о том или говорил бы не так, но на сцене эта речь жизнеспособна, даже если она утратила полное совпадение с тем, чем я лично в данное время живу.

– Когда вы складываете воедино свой спектакль, вы не записываете ваших текстов. Вы импровизируете, как это заведено в Театре Де Репер...

Да, так. Я, в самом деле, пишу совсем немного. Трудно объяснить это. Люди, расспрашивающие меня про способ работы, часто говорят, что это способ работы новый. На самом деле это самый старый способ работы, иной разговор, что его забыли с тех пор, как литераторы забрали власть в театре. До того долгое время театр жил и оставил следы своей жизни благодаря людям, которые записывали им сделанное. Теперь же театр стал чем-то письменным, исключительно письменным. В такой мере, что многие дают читать и печатают свои тексты, которые никогда не ставились. Для меня это порочно, ненормально.

Мое ремесло – не бесписьменность, а встреча. Театр есть место встречи, место, где люди разных ремесел – литераторы и писатели в том числе – встречаются. Но не литератор отправная точка. Что отличает театр от множества иных форм искусства? Театр – форма живая, и если вы потрудитесь не превращать его в фильм, если вы потрудитесь быть живьем на сцене перед теми, кто вас слушает, – театр взывает к превращениям. Хочется, чтобы текст заново профильтровывался, чтобы он был переписан всякий раз, когда играют. Конечно, это трудно.

Что до меня, никогда не печатал своих сочинений. Нет таких следов моей работы. Разумеется, мы принадлежим эпохе, когда остается какой-то след в видео, в фото – иконография имеет известную ценность. Но у меня такое чувство, что я совершил бы предательство по отношению к «Трилогии драконов», если бы попытался ее написать. Когда-нибудь я ее напишу, но лишь тогда, когда ее не надо будет больше играть, когда иссякнет ее возможность «быть представляемой». Теперь же «Трилогия драконов» идет по всему миру, она еще сама себя пишет, поскольку пребывает живой материей.

Иногда актер не может больше играть шоу. Тогда приходится его заменять. Один комедиант занимает место другого, и с ним приходит совершенно другой мир, совсем другое воображается. Необходима широта, дающая актеру свободу действия, позволяющая актеру быть на свой лад «театральным писателем», позволяющая ему писать. Он пишет, играя, пишет телесно, пишет душевно, мысленно, но пишет, – произведения становятся богаты, когда они написаны многими и разными, на разных уровнях. Мне интересно именно это.

К сожалению, многие приходят смотреть мои спектакли, стараясь лишь увидеть «письменное». Многие рассуждают о моих спектаклях: «Это очень интересно, но это не театр». А как должно быть написано, как должно быть поставлено, чтобы получился театр? И что такое театр? Театр относителен в высшей степени. У него нет установленной формы, его нельзя положить в коробочку.

Я надеюсь, что мне никогда не придется «Иглу и опиум» написать раз и навсегда, поскольку надеюсь, что играть ее будут часто, что обновления будут

обогащать спектакль. Может быть, в один прекрасный день кто-нибудь заменит меня в нем, кто-нибудь будет играть его и поведет в иную сторону, даст ему иное измерение. Вот это для меня и есть театр, вот это для меня и есть радость театра.

– Думаете ли вы, что можно будет через несколько лет вернуться к вашим спектаклям и увидеть в них то же, что и сейчас?

Как сказать. Если вернуться через полвека, – через полвека у тех, кто здесь окажется, конечно, будет иная точка зрения. Уже теперь, по прошествии нескольких лет, кое-что сместилось....

– Как, на ваш взгляд, должен был бы взяться за дело тот, кто через несколько лет пожелает возобновить один из ваших спектаклей?

Он должен был бы вести себя так, как ведем себя мы, ставя Шекспира. Найти себя рядом с текстом и не делать текст отправной точкой. Что я имею в виду? Нужно вынуть текст из ящика, где он уложен, и передать, не изнемогая от избытка уважения. Когда я ставлю Шекспира, я не свидетельствую ему уважения. Я – фанат Шекспира, но в данный момент я должен его приспособить; применить, присвоив.

Театр де Репер дал в Париже три шекспировских спектакля: «Макбета», «Кориолана» и «Бурю». «Макбет» и «Буря», по-моему, спектакли хорошие, но все видели в театре «Макбета» тысячу раз и «Бурю» тысячу раз. Напротив, «Кориолана» никто не видел – ни публика, ни театральные люди. Люди приходили смотреть пьесу, и у них было впечатление, что это мы ее написали. Те немногие, кто пьесу в свое время штудировал по обязанности, сдавая экзамены по истории театра, и смутно ее помнил, говорили: «Это не то, что я читал». Между тем мы почти ничего не меняли, только сделали там и сям купюры. Вот это и называется: режиссура. Вот это и называется: приспособить, присвоить произведение. Вот в этом весь интерес.

С «Макбетом», конечно, труднее. Боишься «переписывать», мешаешь себе его «приспособить», присвоить. Это и не кажется соблазнительным.

Чтобы театр оставался в живых, он должен в высшей мере сохранять зависимость от случая, оставаться гадательным, рискованным.

– Когда пробуешь проследить ваш путь, когда видишь сделанное вами, более всего поражает различие эстетических систем, в которых вы работаете. Абсолютно разные спектакли. И в большинстве случаев вы так же прибегаете к профессиональнейшей технике сцены, как и к «ручному труду» актеров. Не легко бывает соединить то и другое. Что привносят в театр технические средства? Нет ли в них известной опасности?

Безусловно для меня: в моей работе актера техника сцены – подпорка, костыли. Иногда – прикрытие, маска. Извинение. Технические средства в «Игле и опиуме» были поначалу еще сложнее, гораздо тяжелее, занимали больше места. Потом стали проще. В «Les plaques tectoniques» технические средства сочли очень существенными. Беда была в том, что мы поступили так, как Шопен поступать не велел. Хотели сделать нечто простое... Поясню: Шопен говорил, что можно бороться с тысячами нот, можно рвать в клочья написанное, доходить до сумасшествия после часов работы, в конце концов открывается в своем блеске нечто простое. Но нельзя начать с того, чтобы быть простым. Начинаешь с того, что ты сложен. Начинаешь с того, что прячешь себя. Приходится прикрывать свою неуклюжесть.

Я не говорю, будто непременно нужно делать именно так, но в моем случае делать так неизбежно: я не способен ни играть просто, ни излагать просто. Я начинаю с нагромождений, я должен прикрыться всем, чем только можно. Но мало-помалу я от этих прикрытий отказываюсь. Я замечаю: вот эта штука, на которой я настаивал и которая никак не получалась, это же только подпорка, костыль, я могу жить без нее. Тогда я ее откладываю.

В начале техники было куда больше, чем надо. Спектакль очистился, упростился: в этом радость и преимущество театра. Спектакль не вешают на стенку, его не пускают в зал проектором, как фильм. Он все очищается и очищается, и в какую-то минуту испытываешь доверие к его «письму» и наконец говоришь себе: ах вот что спектакль хочет сказать! Перемещаешь какую-то деталь, другую отбрасываешь.

Таков процесс сочинения и представления. Представление – часть произведения. Вот в пору итальянского Возрождения Микеланджело преобразовал скульптуру, понявши, что цоколь есть часть статуи, а не так себе – нечто, под низ подсунутое. Представление – часть театрального произведения.

Много есть актеров, которые гораздо больше, чем я, доверяют своему дару общительности, заразительности, – им при начале работы нет нужды в таких ухищрениях. Поэтому я не полагаю правилом изобилие техники. Но подозреваю всех театральных творцов, актеров, режиссеров, энергично пользующихся постановочной техникой, не поступают ли они так по тем же мотивам, что я. Хочется обеспечить надежную трансляцию каждого своего слова, не беря на себя труд попросту выговорить их, внушить их. Проходит стадия перегрузки, а потом с определенного момента начинает расчищаться.

Спектаклю надо предоставить шанс: надо играть его часто, играть много раз. В Квебеке это почти невозможно. Надо выйти в свет, надо выезжать, надо посравнивать сделанное нами с тем, что делают другие. Надо попросить другие культуры покритиковать нашу.

Что до меня как актера, я не позволяю себе играть, пока не уверен: все ясно, все понято. Знаете ли, много есть актеров, талант которых проявляется, когда они наденут маску. Многим людям необходимо прикрыться, если они хотят нечто свое выразить. Под маской не так позоришься. Когда в избытке дорогостоящая техника, прячутся за ее роскошными выбросами, но в определенный момент начинаешь доверяться тому, что надо сказать, и говоришь.

В чем еще наши трудности: мы заняты ремеслом, которое подталкивает к претенциозности.

Считается, что хорошим актером станешь, если идти, зная цель, и в точном направлении. Это не так. Ключ другой: не знать направления. Нырнуть и поплыть. Придет время, куда-нибудь доплывешь.

Меня часто упрекают, что я на первых порах не знаю, куда веду. «Ты ставишь, а не видно связи между этим образом и этим звуком и тем, что ты произносишь». Связи и я не знаю: не знаю, но интуитивно чувствую, что связь тут есть и в нужный момент она проступит. Иногда она проступает уже в разгар представления: вдруг – эврика! Мне становится внятно, что за связь. Она осуществляется.

– В ваших спектаклях потрясающие зрительные образы. Как вы их выбираете?

Я не выбираю. Я еще раз повторяю: я предоставляю вещам проявить себя. Они проявляют себя, и я иду следом. Со временем я стал замечать, что

самые красивые, самые сильные, самые впечатляющие зрительные образы – в спектаклях, где я и не следил за зрелищной стороной, где строил «изнутри». Вот, например: когда я ставил «Трилогию драконов» и другой спектакль, где зрители тоже размещаются как угодно, повсюду, я просто не мог установить «точку зрения режиссера». К тому же я сам играю, затруднительно было бы сказать: «Делайте то-то, а я пойду погляжу». Просто времени нет рассматривать, какое выходит «образное выражение». Да и вообще, не в том наука режиссуры, чтобы найти это самое сильное образное выражение. Находишь приемлемое расположение фигур, как-то декорируешь: там чуточку бы синего, немножко красного сюда.

Хорошо, когда сделанное кажется верным. Потом смотрят видео, фотографии, говорят себе: Господи, а ведь неплохо выглядит. И я теперь понимаю, почему это красноречиво.

Я открыл для себя, что ставить изнутри много интереснее. Мне кажутся наиболее удачными те из моих спектаклей, где я сам играл и контролировал все изнутри. Вся «Трилогия драконов» делалась так. Только один раз, когда уже все связалось, я смог выйти из спектакля (меня заменил Робер Бельфей). Тогда я просмотрел все «картины» и навел лоск. Навел лоск, как покрывают лаком уже готовое полотно.

Все действительно существенные, впечатляющие сценические картины строятся импровизационно в сознании того, что находишься в центре происходящего.

– Какие качества для вас всего важнее в актере?

Я сложился в стенах Консерватории драматического искусства в Квебеке, которую считаю хорошей школой. Но есть одна проблема вообще в актерском образовании. В театральных школах требуют с ученика, чтобы он был как ядро, заряженное эмоциями, и чтобы они взрывались. Три года я старался соответствовать... Иногда удавалось, иногда нет. Мне бывало очень плохо, когда удавалось. Мне говорили: вот так и надо, вот это и значит играть, вот это и значит быть актером. Я отвечал: «Но мне плохо, мне не нравится это делать». Может быть, все же играть – это что-то иное. Я хочу сказать: есть, вероятно, много способов актерской игры, но преподают в школах чаще всего лишь один единственный. Говорят: «Вот так надо играть, вот так надо учиться играть. Чтобы создать роль, надо идти от себя». Для определенных актеров, для работы над определенными ролями в определенных театрах – оно так, а для кого-то все наоборот. Кому-то надо идти извне – внутрь, входя медленно, проницая в нутро персонажа. Но в школах такому методу не дают места.

Два года я вел мастерскую в Канадской национальной театральной школе, там то же самое. Примерно так: «Будем ставить спектакль о Мексике. Проникнемся мексиканской мифологией и попробуем понять, что делать с ролями». Только зароешься, непременно раздается голос: «Но я от тебя еще не слышал ни слова про эмоции!»

Если говорить об актерах... Я бы не сказал, что положение сейчас блестящее. Иногда прихожу на премьеры, и мне кажется, что актеры неумны. То есть у них, вероятно, есть ум, но не тот, какой нужен актеру. Чтобы вызвать театральное волнение, чтобы испытать его и передать, надо многое знать. Если играешь леди Макбет, надо знать, что такое Шотландия, что такое матриархат, отдавать себе отчет в сексуальной заряженности «Макбета». Если ничего этого не знать, если сказать себе только: «Чтобы сыграть леди Макбет, я пойду от

своего таланта», – может быть, в конце концов и возникнет плотная, осязаемая фигура, но лучший ли это ход. Часто ум актера остается невостребованным. Как и ум публики. В конце концов смотрят и говорят: «Хороший актер. Вижу, как он старается. Переживает. Страдает».

Канада вместе со всеми странами нашего материка унаследовала ужасную школу – «Экторс студио». Ее навык – все выжимать только из себя, колупая свои болячки, ее правила, быть может, пригодные для американского психологического театра, к несчастью, просачиваются и в театр поэтический. Потом спрашивают: почему спектакль не выходит? ...

Так вот: обязательное качество для актера – интеллект. Не только эрудиция и культурность, но жажда познания. Жажда....

Я поставил несколько опер. Мне говорили: «Тебе будет с ними скверно, там все – примадонны». Но как раз у оперных певцов (пусть у них своеобразные манеры) ум есть. Они много ездят. Они соприкасаются с иной культурой, имеют представление, насколько она богаче нашей. Они поют на разных языках хотя бы, поэтому привыкли спрашивать себя: что я произношу, что мои слова значат... У нас же никто не спрашивает, подразумевается, что все слова понятны. Хотя оно не так. В опере я встретил эрудитов, воспитанных людей, даже их штампы, сценические и бытовые, благородны по происхождению; если они дотошны, то потому, что привыкли к тщательности, ничего не упускают. Дисциплина, жажда знать – качества оперных артистов, актерам кино и драмы таких свойств не хватает...

– Есть два понятия, которыми часто пользуются актеры и режиссеры: понятие «присутствия» и понятие «энергии». Каждый вкладывает в эти понятия свое. Пользуетесь ли вы ими? Можно ли научиться «присутствию»? Есть ли это нечто врожденное? Или оно и есть талант? Откуда оно берется?

Всякий может иметь на сцене силу «присутствия» и харизмы – в той мере, в какой он в ладу с тем, что он на сцене делает. Именно тут отличие хороших актеров от плохих. Но, в сущности, существуют ли хорошие актеры и существуют ли плохие актеры? Я работал в Канадской национальной театральной школе с одной группой, и мне потом говорили преподаватели: «Это какая-то бессмыслица! У него никогда не было «присутствия», у него никакой харизмы, так как же это вдруг... А она, с ее гением, ее ты не видишь...» Дело в том, что исходная материя, та, над которой работаешь, кого-то зажигает, а в ком-то все гасит. Возникает полная зависимость. С минуты, когда некто оказывается во внутреннем согласии с тем, что он говорит, когда он понимает, что говорит, он достигает определенного «присутствия».

Не редкость, что актеры, большие актеры, на сцене не блистают. Наверное, неудачна была их встреча с замыслом дела, с тем, что говорит спектакль. Я не считаю, короче говоря, что бывают хорошие или плохие актеры. Возможно, бывают актеры с необыкновенной харизмой. Но актеру требуются невероятная способность освобождаться от напряжения и покой, чтобы рассказывать разное, быть изменчивым и трансформируемым. Эта способность сбрасывать напряжение и этот покой приходят от знания: не от абсолютного знания, но от знания того, что делаешь.

Вот хороший пример: помню, когда я входил в Национальную лигу импровизации, одна женщина, которая обычно была совсем никакая, вдруг всех потрясла своим экспромтом. Дело в том, что она вступила в мир, ей знакомый.

Так бывает не только при импровизациях, но и в работе над ролью. Мне кажется, тут и открывается харизма актера: когда актер вступает на почву богатую и ему знакомую, находясь на которой он великолепно владеет собой и, что бы тут ни случилось, сможет ответить.

Можно работать с самыми чудесными актерами; но если они находятся не на той почве, которую хорошо знают, если они представления не имеют о богатствах этой почвы, если им на этой почве не по себе, – они не засверкают, у них не будет харизмы.

– Ваш театр очень телесен. Полагаете ли вы, что эта акцентировка телесности является основополагающей в сегодняшнем театре, и откуда та значимость, которую вы ей придаете?

Вероятно, это связано с тем образованием, какое я получил. Когда я был в Консерватории, там было много курсов, связанных именно с жизнью тела. Большинство преподавателей были выращены Жаком Лекоком и основывались на том, что он им дал. Надобно сказать, что за годы, проведенные в Консерватории, мы не занимались текстом. Только поэзия или тело. Занимались Гротовским, между прочим. Несомненно, это делало нас в некотором роде пленниками, ограничивало. Позднее в школе решено было перенести упор и больше работать над глаголом, над словом, но труд телесный для меня исходно был на первом плане.

Первая труппа, которую я основал, была труппой масок и мимов. В те времена более всего занимались этим. Средствами левого политического театра (а все, что не было политическим, вообще не называлось творчеством) были маска, мимика, тело.

Эти средства не принадлежали буржуазии (во всяком случае, до тех пор, пока она не забрала их себе в порядке возмещения убытков). Когда она их себе забрала, левые, делавшие политический театр, остались без средств.

По счастью, труппы «Карбон 14» и «Омнибус» продолжили свою работу и предложили миму и клоуну новые пути.

Я со временем научился уважать телесность, как она проявляется в иных театрах. Например, когда я работал в Торонто, ставил оперы, мне говорили: «Ты ни за что не заставишь певцов двигаться, они не хотят двигаться». Это неправда: они хотят двигаться, но их заставляют двигаться не оперно. Оперное пение – физическое. Певцы хотят двигаться, но их надо вести телесно так, как это им присуще, и не предлагать им положений, в которых они не могут петь. Боятся передвинуть певца, между тем как он, певец, обожает двигаться – это ему дает энергию.

– Когда вам предложили поставить Шекспира в Англии, вы не испугались ставить английский текст с английскими актерами?

Это был, конечно, вызов. Но я не мог его не принять, даже если я и паниковал. Потом дело прояснилось. Я приехал в Англию, уверенный, что в ответ на любые предложения они будут отмалчиваться. Напротив, они только и ждали, что моих предложений. Им нужна была именно новая, свежая кровь.

Тут было нечто формующее. Не всем дается такая возможность поучиться, я принял эту возможность. Я знал, что за три месяца я пройду трехлетний образовательный курс. Я работал с лучшими шекспировскими актерами, со знатоками, с «драматургами», которые помогали по литературной части. Позвольте сказать вам, что когда я, после Англии, отправился в Париж ставить свои три шекспировские спектакля, я знал, о чем толкую. Я прошел интен-

сивную трехмесячную стажировку. В Шекспире далеко не все еще найдено, – богатейший предмет...

Конечно, я гордился собой, когда отправлялся в путь. У меня была идея, концепция, которую все находили неустойчивой и все называли возмутительной: я хотел разыграть Шекспира в жидкой грязи… Никто за мной в этом намерении не хотел последовать, а актеры захотели. Им идея импонировала. Мы с ними завели мастерскую, где работали, отталкиваясь от наших снов. Пьесы даже не читали. Я сказал: «Название – «Сон в летнюю ночь», рассказывайте мне ваши сны». Сообща делали какие-то рисунки, выдумывали большой «выезд на природу». Была еще большая карта, называлась «карта снов», на карте всюду была вода... и грязь... Я сказал: «Вот так и будет. У нас не будет декораций – только грязь». Актеры были совершенно согласны с замыслом, потому что замысел шел от них. Но все кругом так и выли.

Мой величайший триумф был не в том, что спектакль ладился. За два дня до премьеры одна из наших сотрудниц навела справки и выяснила по приходским книгам, что в год, когда, как считается, Шекспир написал «Сон в летнюю ночь», дождь месяцами лил, не переставая, и везде стояла разливанная грязь, так что из одной деревни нельзя было проехать в другую. Монолог Титании в начале пьесы, когда она переругивается с Обероном и говорит, что времена года перепутались, что везде сыро и всюду грязь, может быть, то и значит: Шекспир писал комедию «Сон в летнюю ночь», чтобы вытащить мир из этого года грязи, из ревматического года вымокших хлебов. Этот мотив проходит по всем регистрам.

Наше открытие было случайным, но сцеплялось с первоначальной мыслью актеров, чтобы везде была жидкая грязь. Мы были заодно, повторяли друг другу: нравится это или нет остальным, согласны они с нашим пониманием или нет, мы зато меж собой согласны. Это подняло актеров. Внезапно пьеса разговорилась с ними. Внезапно стали понятны реплики, до того непонятные, и вообразилось, что мы в театре «Глобус», а Шекспир сам себе говорит: «Люди так подавлены, рассмешим-ка их».

– Вы нам рассказали сейчас о своих отношениях с комедиантами в процессе создания спектакля; а как вы подходите к тексту?

Я пробую увидеть в тексте то, что органично. Раньше я этого не делал. Например, я не делал этого, когда ставил «Сон в летнюю ночь» в Театре Нового света. Однако в Лондоне я сказал: «Мы заново пишем текст «Сна...», заново воображаем его». Но чтобы это сделать, все ж таки надо было хорошенько знать текст, его ведущие темы, его основной предмет.

Лишь при этом условии становится интересным приблизиться, например, к «Макбету».

Определенный период проходит в работе с теми, кто занят декорациями, костюмами, светом, музыкой. Эти люди не на службе у тебя. Или, лучше сказать, они на службе, поскольку, по иерархическому порядку, тебе поручили пригласить их. Но ты не всемогущий и всеведущий дух. Ты мало что знаешь по сравнению, например, с художником, который предпринимал поиски, занимаясь архитектурой той эпохи. Они знакомы с областями творчества, которые шире того раздела его, где сведущ ты. Оттого им предоставляется побольше места, этим людям, которые знают то именно, что позволяет сызнова создать не текст и не игру, но архитектуру, освещение, технические средства. Поскольку спектакль – встреча многих форм искусства не только с литерату-

рой, хочется, чтоб все люди выразили то, что имеют выразить. Они создадут сызнова «шоу» лучше, чем это сделаем мы, изуродованные нашей традицией вербальности. Так вот, с тех пор, как я оставляю как можно больше простора сценографу, технологу сцены, мастерам по свету, мне стало легче создавать сызнова шоу мизансценируя. А в конце концов все приходит к тому, что ставишь пьесу как она есть.

Часто я пробую отказаться от слишком углубленного анализа текста. Говорю себе: прочтем и от чего-нибудь высвободимся. А при исследовании находишь ингредиенты и все такое.

Трудно объяснить это, но каждая пьеса обладает, как ты сам, – своей вселенной, своей динамикой, и нельзя с порога решиться поставить «Андромаху» таким, а не иным способом. Надо дать «Андромахе» возможность поставить себя, пусть она сама скажет нам, что надо делать.

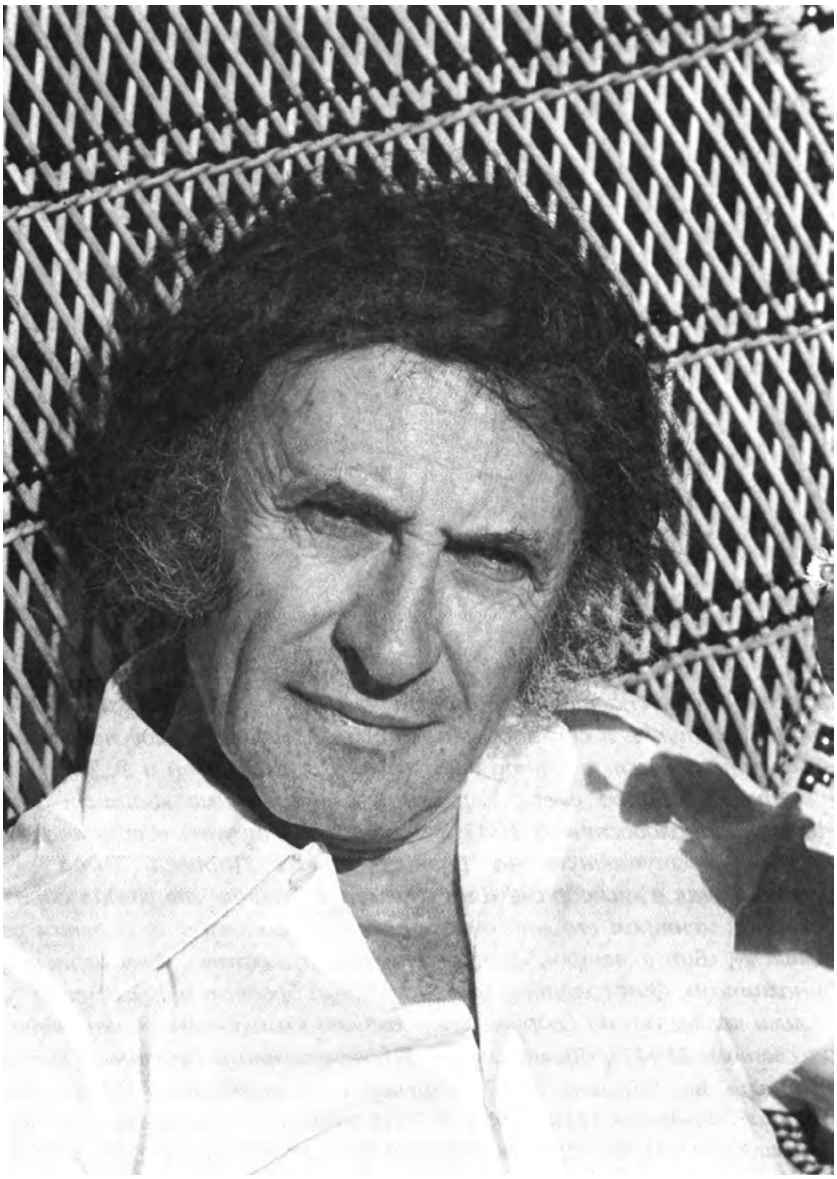
Следует предоставлять пьесам средства, орудия, чтоб они могли сами себя ставить. Вот это самое приятное в работе режиссера. Становишься археологом – в большей степени, чем творцом, потому что твоя работа в том лишь, чтобы помочь всему занять свое место.

Я под конец хочу рассказать еще вот о чем поразительном. В канадском Музее цивилизаций в Гулле была выставка скульптуры инуитов. С эстетической точки зрения – ничего поразительного. Но вот что мне показалось поразительным: эскимос – инуит – едет и по дороге видит камень. Камень, на его взгляд, красив, и сам не зная почему, он берет камень с собой. Потом смотрит на него. Наступает минута, солнце садится, и свет падает под таким-то углом. Вдруг он видит в камне рожки косули. Они там, там они! Что он делает? Помогает им. Берет кирку и разок легонько ударяет, сюда вот. И камень затем лежит. Опять наступает минута, шесть месяцев спустя, сменяются времена года, и солнце встает снова. Тогда он видит всю косулю и задок саней, и он помогает камню рассказать, что камень хочет рассказать. У него нет тех претензий, какие есть у нас, североамериканских художников. Вещи хотят выразить себя, выявить себя. Они хотят сказаться, и наша задача – помочь им в этом. Нужно остановить себя в своей претензии, умерщвляющей наше искусство: «это сделал я», «это выдумал я». Конечно, тут было существенное сотрудничество, но не мы сделали это.

В «Трилогии драконов» что было поразительно: зрелище жило уже само собой. Оно само себя создавало. Оно уже имело свою архитектонику, оно уже все сделало. Мы ему только помогали.

Иногда опаздываешь, пропускаешь время именно из-за своей претензии быть творцом. Доискиваешься, доискиваешься, а нужно дать вещам самоосуществляться. Вещи имеют свой срок, свой цикл. Подчас довольно двух недель, чтобы вышел спектакль и оказался шедевром. Подчас уходят месяцы и месяцы.

Беседовала Жозетт Фераль в 1998 году



МАРСЕЛЬ МАРСО

Марсель Марсо (наст. фам. Манжель; р. 1923) – французский мим. В 1944 г. поступил в студию при Театре Сары Бернар, где пытались возродить искусство пантомимы (педагоги Ш.Дюллен и Э.Декру). В труппе Ж.-Л.Барро сыграл Арлекина в пантомиме «Батист, или Источник молодости». В 1947 г. организовал труппу «Содружество мимов», выступавшую на разных сценах Парижа. Тогда же дебютировал в мимодраме «Бип и уличная девица», где создал образ, ставший центром его многочисленных пантомим («Бип борется со шмелем», «Бип в метро», «Бип – уличный музыкант», «Бип играет с динамитом», «Бип-солдат», «Бип – звездный бродяга» и др.). Вместе со своими коллегами по Содружеству создает мимодрамы «Я умер перед рассветом» (1947), «Ярмарка» (1949), «Марианна и Гальван» (1951), «Шинель» по Н.Гоголю (1951), «Вечер в Фонамбюле» (1953), «Три парика» по пьесе И.Нестроя (1953), «Волк из Тцу-ку-ми» (1956), «Матадоры» (1958), «Париж смеется, Париж плачет» (1959) и др. С 1960 г., когда театр «Содружество мимов» распался, гастролирует по всему миру с новой серией работ: «В мастерской масок» (1959), «Клетка» (1959), «Контрасты» (1962), «Дон Жуан» и др. В 1969 г. открыл Интернациональную школу пантомимы.

МАРСЕЛЬ МАРСО

Главное – не потерять поэтического чувства жизни...

Разговор с Марселем Марсо происходил в гостинице «Чарльз». Французский мим в Американском репертуарном театре завершал свои пятинедельные гастроли. Планировали четыре недели, потом продлили еще на одну. И каждый раз спектакль заканчивался редкой для здешних мест «standing ovation», то есть такими аплодисментами, когда публика встает во весь рост в едином порыве благодарности. С этого порыва мы и начали.

– Привычно в Америке наблюдать, как публика вежливо благодарит артистов – занавес дают пару раз, после чего народ спешит на ужин или к парковке, побыстрей добраться до дому. А тут прямо с ума посходили. Это чисто американская реакция?

Нет, конечно, но с Америкой такие отношения сложились давно. Я приехал впервые в Штаты в пятьдесят пятом году. Говорят, что я принес сюда искусство молчания. Никто обо мне в Америке не слышал тогда. Традиции Пьеро – то есть мима с набеленным лицом, знакомые Франции и многим иным европейским культурам с прошлого века, – тут не существовало. Молчание американцы переживали как новую театральную музыку. Это было испытанием и для американской публики, и для меня. Ведь критики могли уничтожить то, что я делал, в секунду. Знаете, как тут бывает – разгромная статья в «Нью-Йорк Таймс», и можешь собирать чемоданы. А тогда в Нью-Йорке произошло что-то иное. Занавес давали по 60 раз. И я стал ездить в Штаты чуть ли не каждый год. Так установилось некое равновесие. То, что они называют «легендой», «мифом» Марсо, на самом деле есть некая зрительская эстафета памяти. Это то, что публика передает из поколения в поколение. Одни видели меня сорок лет назад, а теперь приводят своих детей. Они приходят вспоми-

нать. Это неотделимая часть театра, если он существует во времени так долго, как существую я.

– Вы верите в визуальное молчание как средство общения?

Да, и я уверен, что это одно из самых эффективных средств человеческого общения, причем на самом серьезном уровне, то есть на уровне подсознания. Как-то я встретился с Давидом Копперфилдом в самолете. Он мне сказал: «Вы – волшебник. Я делаю видимое невидимым, но вы способны сделать невидимое видимым». Это и есть моя мечта – сделать невидимое видимым. И все это волшебство заключено в жесте... *(Марсо сделал жест рукой в воздухе, описав какой-то изумительно нежный полукруг.)*

Сделать невидимое видимым нельзя без техники или грамматики. Начинается все с простейшей азбуки движения, которой не требуется переводчик. Вот человек идет против ветра, поддуваемый им или сбиваемый с ног порывом, ударом ветра. Вот человек осторожно карабкается вверх по лестнице, чтобы достать с верхней полки драгоценный фарфоровый предмет и показать покупателю *(Марсо цитирует свой знаменитый мимический этюд под названием «Продавец фарфора»).* Это все простейшие вещи, но когда всю жизнь разложишь на простейшие элементы, то такое молчание становится «говорящим».

– А каковы отношения с искусством слова?

Я никогда не использую слов. Они мне просто не нужны. Если ситуация может быть описана и воссоздана словами, – мое искусство просто не нужно. Оно обращено туда, где зарождается все, в том числе и слово. Ты должен сотворить эмоцию или рассказать историю через движение, имеющее стиль, так же как делают это танцоры или музыканты. Я рассказываю визуальные истории. Слова не нужны. Истинный мим никогда не использует жест для описания слова. Если слова более важны – говори!

– Ваша легенда зависит, наверное, еще и от того, что американцы потрясены вашей формой. На семьдесят седьмом году жизни чуть ли не ежедневно давать двухчасовое шоу, требующее огромной затраты чисто физической энергии – это вызывает у них почти детский восторг. К тому же многие, кажется, даже не догадывались, что это сам Марсо играет. Думали (сужу по некоторым моим друзьям), что Марсо уже давно на пенсии или в лучшем из миров, а гастролирует Театр имени Марсо. А тут сам Марсель Марсо, все с тем же набеленным лицом, с той же шляпой с цветочком, известной миру почти так же, как чаплинская тросточка...

Ну, возраст в какой-то степени тут работает на легенду. Хотя понятие возраста в искусстве не такое простое дело. Иногда люди умирают для искусства, будучи молодыми, иногда полноценно существуют как художники до глубокой старости. Чисто физическая форма тоже имеет большое значение. Я получил хорошее наследство от родителей, не курю и не пью. Ну, разве что бокал вина. Очень внимателен и осторожен с едой. Но моя сила в том, что преподаю. Лучший способ сохранить форму. Когда учишь других, ощущаешь себя живым. Я чувствую энергию в игре. Когда я не гастролирую, я преподаю дважды в неделю в Париже в школе мимодрамы, которую я основал в 1978 году.

– Вы живете в самом Париже?

Нет, за городом, в очень старом доме трехсотлетней давности.

– Есть у вас теперь какая-то сверхзадача (у Станиславского есть такое словечко)?

Не люблю я таких слов, но некая общая цель есть, конечно. Обеспечить будущее того искусства, которым я всю жизнь занимаюсь. Боюсь, что с моим уходом это искусство исчезнет, то есть исчезнет искусство театра одного мима, потому как пока что не видно, так сказать, наследника. Но я надеюсь, что мимы все же войдут в театр нового века в новом качестве – как особый вид театра. Кстати, я сделал с группой мимов спектакль по гоголевской «Шинели» еще в пятьдесят первом году. Думаю, что техника этого искусства должна развиться и усилиться. Но в основе всего будет поэзия. Искусство one-mime-show, вероятно, уйдет вместе со мной, но придет кто-то другой и этот другой возродит уже на коллективной основе искусство молчаливой магии и поэзии. Опять-таки не обольщаюсь и не встаю с утра с этой, как это вы говорите, сверхзадачей в голове. Просто работаю. Ведь большинство людей даже не заметят, если искусство мимов перестанет существовать. Сейчас образ человека с набеленным лицом, пристающего к тебе на улицах, стал двойником моим по всему свету. Началось это еще в давние годы, когда у меня объявились тысячи уличных подражателей. Это поубавило уважения к мимам как к профессионалам. Но ведь там были и есть разные мимы – хорошие уличные мимы и плохие. И тогда не было возможности обучать их, создать какую-то школу. Я начал такую школу в Америке, на излете хиппи, и это дало мимам какую-то новую перспективу.

– Ну, вот тут по соседству на Гарвардской площади ежевечерне приходит парень с набеленным лицом и развлекает людей с детьми. Вы не ревнуете?

Прекрасно, пусть приходит и пусть развлекает! На мои спектакли взрослые тоже берут с собой детей, и они, дети, наверное, самая лучшая часть моей публики. Тут имеешь дело с бесценной валютой всех времен и народов, валютой, которая обеспечена детством, – воображением. Нынешние дети и их воображение точно такое же, как воображение тех детей, когда я начинал полвека назад. Они сидят. Они молчат. Они смеются там, где надо смеяться. Это что-то вроде гипноза.

– Вы играете две программы, в которых соединяете ваши классические номера с новыми наблюдениями. Но все же классические вещи, мне показалось, вызывают больший интерес, чем нынешние.

Ну, то, что вы называете моей классикой, тоже когда-то было просто наблюдениями молодого актера над тем, как живут люди. Посмотрим, подождем, время все проверит. Я сотворил своего Бипа в сорок седьмом году, не мечтая ни о какой классике. Это был маленький поэт-фантазер, мой поклон кумиру моей юности Чарли Чаплину и великой традиции французских Пьеро. В Бипе главное – сохраненное детство. Конечно, теперь, когда я играю Бипа, его комические приключения овеяны уже легендой, люди знают эти номера, они предвкушают увидеть то, что видели когда-то. Но мой Бип тоже меняется. Уверяю вас. Он дышит иначе, он думает иначе, он знает мой собственный возраст, и это дает классическим номерам новое измерение. Когда я играю это сейчас, возникает тема памяти, эмоции прошедшей жизни. Бип ходит по-старому, но мыслит по-новому. В сущности ведь искусство мима посвящено тому, как дышит материя жизни. Главное – не потерять поэтического чувства жизни, ее глубины. Когда вы видите Чаплина сегодня – он не состарился! Его

величие в той глубине предмета, который он открывал. В той же «Золотой лихорадке», «Новых временах» или «Диктаторе». Поэтому я не боюсь соединять свои старые номера с новыми. Играю сюжет об опасности ядерной войны или о геноциде. Знаю, что люди привыкли смеяться на моих вечерах, но пусть они и задумываются тоже. В конечном счете я всю жизнь пытаюсь идти по канату, натянутому между комедией и трагедией. В искусстве мима не бывает только черных и белых красок. К тому же я выбираю образы, в которых нет сложности словесного построения, а есть метафора действия или поступка: мечта – реальность, свет – тень, юность – старость, жизнь – смерть – вот мои темы. Много лет играю сюжет, который называется «Сотворение мира». Он основан на Библии, но слов там нет – мир был сотворен еще до слов, это дает искусству мима надежду быть первородным. До слов было уже все. Было искусство метаморфозиса, искусство превращений. Вот на этом и строится игра. А уж какая она там – современная или классическая, – не мне судить. Вот есть такой новый аттракцион у меня теперь – человек набирает 1800 ESCORT, вы видели?

– Нет.

Жаль, это не классика, но посмотрите, что делается в зале.

– А что значит этот номер? Куда ваш герой звонит?

Это ж любой американец знает – сексуальные услуги.

– Аааа... Ну, если приедете в Москву, это надо будет прояснить, русские не поймут.

Все поймут из самой игры, миму не нужны переводчики. И вот это уже часть современной жизни, поэзия и смех нынешнего человеческого быта.

– Один американский критик описал искусство Марсо как кратчайшую прямую между двумя точками.

Так и написано? Ну, хорошо. Обо мне столько всякого писали – всего не упомнишь. Знаете, во Франции, когда я начинал, говорили так: «Если ты не говоришь, не танцуешь, не поешь, что же ты делаешь? Тебе просто нечего сказать». В искусстве мима, как и в любом живом актерском ремесле, есть иная опасность. Если ты звезда кино, лучшие твои работы возвращаются к зрителю, ты можешь быть спокоен и отдыхать, не думая о вечности. Тебя не забудут. Но если ты театральный актер или единственный экземпляр определенного искусства (как в моем случае), то ты живешь до тех пор, пока тебя смотрят. Ты исчезнешь, кто тебя заменит? Поэтому мой девиз: пока силен, пока силы не покинули тебя, – продолжай. И пока ты играешь, ты длишь свое искусство, держишь его живым.

– Ну, как видно, сверхзадача у вас все-таки есть...

Я пытаюсь, если это применимо к миму, быть историком человечества. Ухватить что-то самое важное. Одна вещь, которая длится вечно, – борьба света и тьмы. Если ты потерял различие между хорошим и плохим, – дело плохо.

– То есть вы вносите в искусство мима некие этические категории?

Ну а как же! А Чаплин не вносил? Только это особая этика – без серьезного лица, смеховая.

– Сколько лет можно играть миму?

Ну (*пожал плечами*), мим в отличие от танцора заземлен, он не летает

по воздуху. Поэтому жизнь мима дольше, чем танцора. Для меня возраст – это энергия. До тех пор, пока у меня есть энергия работы. Возраст открыл мне иную перспективу. Все забывается, и все возвращается назад. Я уже ничему не удивляюсь. На этом многое теперь строится.

– Я где-то прочитал, что в юные и даже зрелые годы Марсо сильно потел во время игры, сильно тратился. Это так?

Это точно. Лет до пятидесяти играл так, а потом произошел сдвиг. Это именно то, что открылось с годами. Я научился лучше управлять дыханием, экономить каждое движение, я овладел ритмом своего тела в совершенстве. Последние годы, при том что играю очень много спектаклей, следов физической усталости как бы уже нет. Это называется мастерством?

– Откуда пришла грамматика вашего искусства?

Мим – это философия чувства, переданного движением. А корни из Греции, Рима, потом Италии и Франции, потом от клоуна Пьеро, потом Чарли Чаплина, от Китона. Они не были мимами, просто кино было тогда немым. И они открыли огромные возможности для меня. Что касается грамматики, то она была известна издревле. В Индии ее называли мудра. *(Марсо стал показывать способы, какими в индийской культуре изображались рыба, рыбак или дождь.)* Но это не только движение, за каждым движением – чувство, а за ним поток молчания, движущееся молчание. Я пытаюсь принести в театр абсолютное последнее молчание, на дне которого чувство человека. Однажды на мой спектакль в Нью-Йорке пришли несколько священников местных, и они спросили меня насчет моих религиозных верований. Вопрос был естественным, поскольку много десятилетий я играю номер под названием «Сотворение мира». Я ответил им, что этот сюжет не имеет прямого отношения к моей религиозности. Я не религиозен, но когда играешь такой номер, Бог непременно входит в тебя, а иначе это не сыграешь. Когда сочиняешь и играешь сюжет сотворения мира или еще что-то в этом роде, поневоле поглядываешь наверх. И с этим «верхом» как-то соотносишься. Вообще говоря, мим – это искусство визуальных соотношений. Вот я иду вот так *(пошел своей классической походочкой, голова опущена вниз)*, а потом вот так сделаю *(поднял руку резко вверх)* – это уже революция, вызов. Восстание. Мим – искусство соотношений, переданное движением. На это можно наслаивать потом другие вещи.

– Например, песню?

Конечно, вот мой друг Майкл Джексон многое взял от пантомимы – он не только поет свои песни, он их проигрывает в движении.

– Неожиданная линия: от Марселя Марсо до Майкла Джексона. Кстати, а откуда возникла фамилия Марсо, откуда Ваши предки?

Да я же не Марсо, это мой сценический псевдоним, который был придуман в юности. Родился я в Страсбурге, а отец мой был кошерным мясником...

– Честно говоря, впервые слышу, что Марсо – символ французского искусства двадцатого века, – еврей. Как вы ощущаете эти свои корни?

Ну, конечно, ощущаю. По-разному в разные годы. В детстве ощущал свое отличие от сверстников – по субботам я не мог ни читать, ни писать. Я стеснялся того, что был евреем, мне напоминали об этом ежедневно. Иногда я чувствовал себя, как в гетто. Отец не был глубоко религиозным, он был человеком своего времени, активным членом профсоюза, социалистом. Рабо-

тал рядом с другими мясниками – христианами, и они часто спрашивали его: «Вот ты хороший парень, похож на нас», он отвечал: «Ну, конечно, похож, ведь Христос был евреем. Как можно быть антисемитом, если Христос, что пошел на крест, был евреем!» Еврейскую тему до войны понимали совершенно иначе, чем после войны. Мой отец в сорок четвертом был депортирован в Освенцим. Там и погиб. Я был в армии два года с сорок четвертого по сорок шестой, а до того был в Сопротивлении, в подполье. Там и придумал этот псевдоним – Марсо.

– Откуда это?

Был такой молодой генерал эпохи революционных войн. Ровесник Наполеона. Среди разных побед этого Марсо была и победа на Рейне, а я родом именно с этой реки, из французского Эльзаса. Когда я впервые показал моему учителю Этьену Декру свою пантомиму, он спросил, как мое имя, и я тут же выпалил без запинки: «Марсель Марсо». Он засмеялся, потому что каждый у нас знает это самое – «Марсо уже на Рейне». Когда я присвоил себе имя легендарного генерала, Париж еще не был освобожден. Там в Сопротивлении никто не интересовался, кто я такой, еврей или христианин, мы боролись против общего врага. Я любил Францию, ее культуру, мне нравился Христос и Библия, но мне нравилась и русская революция. Трагедия в том, что народ сделал с самим собой.

– Боюсь, эту тему мы сейчас не решим. А вот возвращаясь к миму Марсо, – откуда в вашем Бипе эта самая нежная печаль? Это ваше еврейское детство?

Ни в коем случае! У меня было счастливое детство. Со стороны отца – музыканты, танцовщики, со стороны матери – философы. Бип ведет свое происхождение от Чаплина, от его бродяги. Мне захотелось воплотить этого бродягу как метафору человеческой природы, ее величия и ничтожества. Он элегантный бродяга. Вот и все.

– Так что никаких национальных корней?

Нужно думать об искусстве, а не о национальных корнях или религии. Эти вещи приходят сами собой. Я что-то сделал в искусстве не потому, что я еврей или католик, и не потому, что тот, кто распят на кресте, – еврей. Одна умная журналистка в Нью-Йорке попыталась объяснить все, что я делаю, моими еврейскими корнями. Я ей ответил: мадам, я хочу говорить о человеческих переживаниях, а не о еврейских. Я понимаю переживание евреев во время погромов в Польше, в России, я знаю, что была культура гетто и культура талмуда, я всю жизнь восхищаюсь Шагалом, который сумел все эти вещи переплавить в визуальные образы. Я сам занимался живописью и понимаю, что это значит. Но при всем при том живешь только один раз, и эту жизнь стоит осмысливать не для евреев, мусульман или христиан, а для всех людей. Есть разные школы и разные философские системы, но я верю в общечеловеческую философию.

– Умеете прощать своих врагов?

Стараюсь понимать ситуацию человека. В пятьдесят первом меня пригласили в Германию. Это было для меня тяжелым испытанием. Я не стал никому даже говорить о том, что мой отец погиб в Освенциме. Чего бы я этим добился? Чтобы немцы все как один чувствовали себя виноватыми, извинялись передо мной? Я этого не хотел. Вообще у меня не было этого чувства

по отношению ко всем немцам, мол, все они виноваты. Почему все немцы от мала до велика должны отвечать за Гитлера? А русские за Сталина? Почему кровь Христа упала на всех евреев? И дети должны отвечать? Я видел в послевоенной Германии детей и женщин, я видел солдат, которые побывали в русском плену. Им никто не мстил в России. Им даже сострадали. Нельзя культивировать ненависть к стране, которая породила Гёте, Баха и Бетховена. Так вот когда немцы пригласили меня приехать к ним, я сказал, что приеду и приеду с любовью. И когда я там выступил, меня шестьдесят раз вызывали на поклоны. Те же самые немцы. Думаю, что я представлял там не еврея, а свободного человека, умеющего рассказать об этой свободе на языке своего искусства. Я не хотел, чтобы немцы извинялись. Можно восхищаться христианской культурой, не забывая того, что дал миру иудаизм. Но когда что-то становится ортодоксальным и фанатичным – вот это настоящее наказание. Актеры должны показывать все, что происходит в мире. Как у Шекспира. Мы свидетели, но не судьи. Ни в коем случае не судьи. И кто знает, если б я был христианином и родился в Германии, я бы тоже поддерживал Гитлера и делал все то, что делали эти одураченные люди. Родиться легко, человеком стать трудно. Только когда становишься человеком, начинаешь понимать, что такое предлагаемые обстоятельства и что такое выбор. Брехт про это писал все время. Обстоятельства делают нас героями или подлецами.

– У нас в России хорошо знают брехтовский парадокс: несчастна та страна, которая нуждается в героях.

Вот-вот, ну, это не только про Россию. Говорят, жизнь – это течение, кажется, что все забывается и все проходит. Это так, но дело еще и в том, что все в итоге возвращается. Вот в чем дело. Кто знает, каким он будет, этот двадцать первый век? Наш век был ужасным.

– Вы гастролировали в России несколько раз. Судя по отзывам, одна ваша миниатюра была особенно облюбована нашей публикой. «Создатель масок». Почему именно этот номер стал эмблемой Марсо?

Я должен быть честным и сказать прежде всего, что эту историю подсказал мне Александр Жодоровский, русский, родившийся в Чили. Он предложил мне сюжет о том, как человек сросся со своей маской. Это было в пятьдесят девятом году – мы разделили с ним авторские права. Я сделал хореографию этого номера.

– А как вы сейчас трактуете финал этого номера: человек играет масками, а одна к нему пристала, срослась с его лицом и он не может от нее отделаться?

Человек попал в метафизическую ловушку. Он надел маску смеющегося лица и не может от нее отделаться. Он в ужасе, он страдает, переживает катастрофу. В конце концов им овладевает отчаяние и одиночество. Но публика смеется. Мне тоже не страшно. Одиночество не так плохо. Это ведь возможность самой глубокой рефлексии над жизнью в такие моменты.

– Опять философия?

Ну, конечно, без этого ничего не будет, но это особая, не интеллектуальная философия. Она понятна самому простому человеку, ребенку понятна. Это философия чувства.

– Помните ли вы ваше первое ощущение от России, вернее, Советского Союза?

Вот тут вся моя жизнь в картинках, все мои гастроли по миру *(Марсо взял со столика толстый альбом и стал его перелистывать).* Вот это Ленинград, вот я с Алексеем Баталовым, вы его знаете? Это ж русский Жерар Филип. А вот Константин Симонов. Я читал его роман «Живые и мертвые». Замечательно. А вот Мстислав Ростропович, я с ним и с Галиной тоже тогда в Москве познакомился. И с Шостаковичем. А Сергея Юткевича вы знали? Он тоже бывал в Париже у меня. А вот Мавзолей Ленина, Красная площадь *(объясняет своему секретарю: Хрущев велел вынести тело Сталина из мавзолея, но статую Сталину поставили у кремлевской стены. Секретарь произносит звук удивления, произносит по-американски – wow).* А это вот Ялта, дом Чехова. А это русский клоун Олег Попов – мы вместе выступали. *(Марсо продолжает листать альбом, мелькают лица его знакомцев – Джавахарлала Неру, Миттерана, президентов, премьеров, актеров, клоунов, кинозвезд...)*

– А мои соотечественники вас сразу поняли и признали?

Мгновенно. Русские понимали то, что я делаю, как продолжение традиции характерного танца, не только клоунады. Это цирк, танец, театр, кино, Чаплин. Да еще у вас были Мейерхольд, Станиславский, Вахтангов. Если ты художник, то должен знать и японский, и китайский театр. Или индийский театр. Но с русской культурой у меня особые отношения. Я любил Пушкина, понимал братьев Карамазовых, даже Смердяковым восхищался! Я считаю, что Гоголь самый замечательный автор для искусства пантомимы.

– Вот вы упомянули японское искусство, а что в Марсо от этого? Возможности стилизованной ходьбы?

Ну, это во многом именно от японцев, но не только это. Вообще первый в моей жизни пантомимический этюд я сделал на японском сюжете. Когда мне было восемнадцать лет, я интересовался театром Но, Кабуки и сделал тогда пантомиму: полиция приходит за конспиратором (это было в школе знаменитого Шарля Дюллена). Этот самый конспиратор-подпольщик просит убежища у приятеля, полиция обшаривает все уголки дома, ищет его. Они саблями протыкают даже стены. А этот самый подпольщик за ширмами завернулся в кимоно и весь проколотый полицейскими саблями молчит, не издает ни звука, чтобы не подвести приятеля. Вот такой японский сюжет. Я все это сыграл с воображаемыми саблями и воображаемым кимоно. Меня тогда увидели Превер, Карне, Барро. Школа Дюллена была лучшей во Франции тех времен. Но искусство мима было тогда внятным только для знатоков. Меня сильно поддержал Этьен Декру. Он был великим актером и мимом. Собственно, он и был единственным тогда великим мимом. После войны и освобождения Парижа, после службы в армии я вернулся к Декру, потом был в кампании Барро, а уже в сорок седьмом придумал своего Бипа. В сорок восьмом я покинул своих учителей – надо было делать что-то свое. Покинул и Дюллена, и Барро, и Декру. В театре у Барро я играл Арлекина в память о белом клоуне Пьеро. Выиграл премию в честь этого мима, про которого потом был снят фильм «Дети райка». Вот с этого все и началось. Барро не хотел, чтобы я стал самостоятельным мимом, он держал меня как часть своей компании.

Какими бы великими ни были твои учителя, наступает момент, когда от них надо освобождаться. И я начал свое дело, сделал компанию мимов – в начале пятидесятых мы уже играли гоголевскую «Шинель». Все деньги от

гастролей моих собственных спектаклей шли на поддержание театра, шли на создание компании, субсидий тогда никаких не было. Но меня бы не было на свете, если б не было Декру, если б не было Барро, если б не было в моей жизни Чаплина.

– Ну, а кроме Симонова и Юткевича, что еще осталось у вас от встречи с Россией?

В последний раз я приехал в Москву в восемьдесят пятом, кажется. И там у меня во время спектакля открылась кровоточащая язва. Да, такая история. До того я никогда серьезно не болел, даже в госпитале не бывал, а тут меня отвезли в больницу... Меня привезли по скорой помощи в Боткинскую *(с трудом мим вспомнил это слово).* Меня оперировали немедленно, потому что я умирал, была большая потеря крови. Когда-то, когда я впервые был в России и выступал на радио, меня там научили сказать несколько слов по-русски радиослушателям, и я как-то запомнил эти слова: «Здравствуйте, люди!» *(он произнес эти слова с небольшим нежным французским акцентом).* Так вот когда я очнулся после операции и лежал там распластанный, как Христос на кресте, надо мной стояли мрачные люди, все в марлевых масках, без тени улыбки. И я почему-то вспомнил те несколько слов, которым меня научили на радио, улыбнулся тем, кто стоял надо мной, и сказал им: «Здравствуйте, люди!»

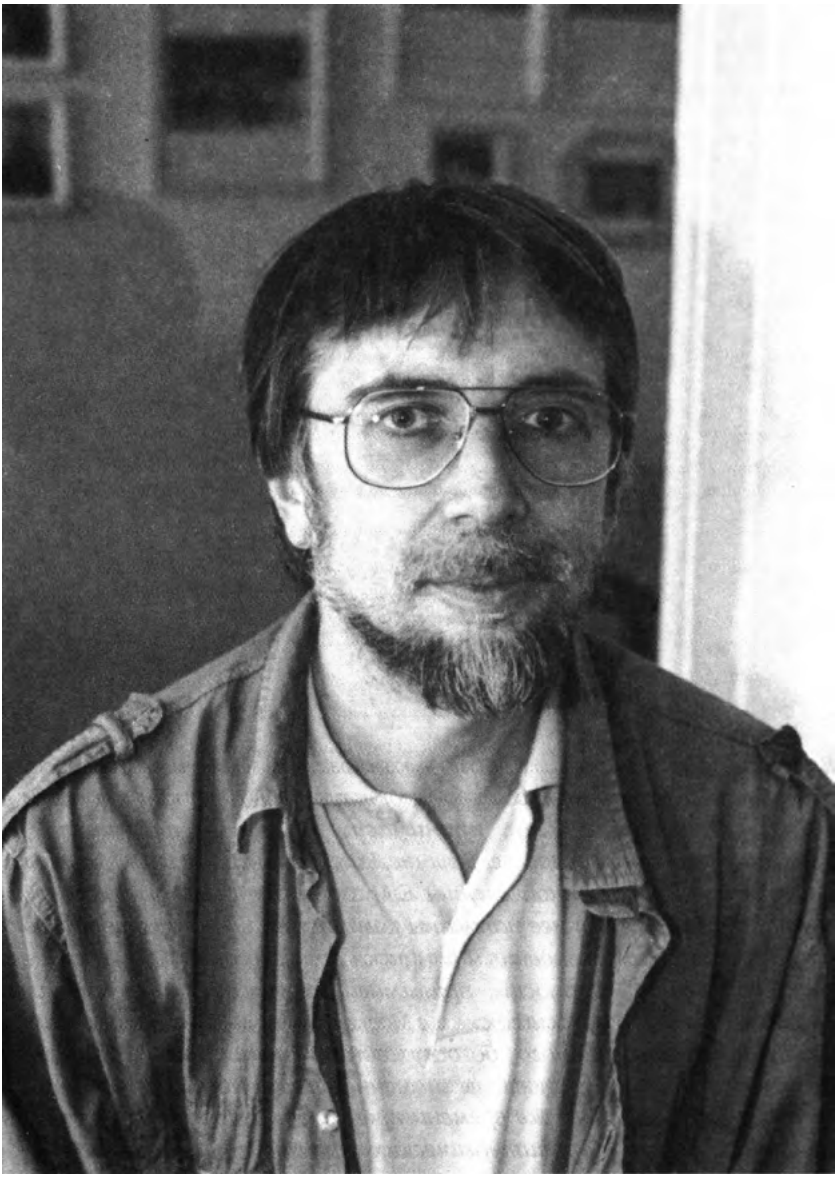
– А что потом?

А потом меня немедленно увезли домой. Ведь французы меня считают национальным достоянием, и они очень боялись, как бы чего там в Боткинской больнице со мной не сделали.

– Ну, и как русские врачи?

Они спасли мне жизнь. Они работали замечательно, без слов, как настоящие великие мимы.

Беседовал Анатолий Смелянский 17 июля 2000 года



ВЛАДИМИР МАРТЫНОВ

Фото О. Чумаченко

Владимир Мартынов (р. 1946) – композитор. Окончил Московскую консерваторию как композитор-теоретик в 1970 г., как пианист в 1971 г. С начала 1972 г. принимает участие в фестивалях и авангардных акциях в Москве, Таллине, Риге, Ленинграде. В 1973 г. начал работать в Электронной студии Е.Муззина, где была основана рок-группа «Бумеранг». Для нее написаны композиции, в числе которых рок-опера «Серафические видения Франциска Ассизского». В 1978 г. создает свою рок-группу «Форпост», принимавшую участие в фестивалях джазовой музыки в Новосибирске и в Москве. С конца 70-х гг. занимается изучением православного богослужебного пения, его истории и памятников. Им восстановлены знаменная литургия XVI в. и строчная литургия XVII в. С того же времени преподает в Московской духовной академии. Автор паралитургических произведений: «Апокалипсис» (1991), «Плач Иеремии» (1992), «Реквием» (1995), «Игры для ангелов и людей» (2000). Автор музыки к спектаклям Театра на Таганке: «Братья Карамазовы», «Шарашка», «Марат/Сад», «Евгений Онегин», «Театральный роман» (режиссер Ю.Любимов).

ВЛАДИМИР МАРТЫНОВ

Мы живем в эпоху потребления культуры

– Владимир Иванович, если не композитором, то кем бы вы стали?

Не знаю. Наверное, астрономом. В детстве мне очень нравилась научно-популярная книга «Солнце и его семья». И потом меня всегда очень интересовали астрофизика, астрономия и космология.

– Когда вы начали сознательно писать музыку?

Фортепьянные пьесы и песенки – с шести лет. Первые записывал отец, потом я стал это делать сам, поскольку буквы и ноты выучил одновременно. Я ходил в обычную районную музыкальную школу, а с третьего класса – в школу при Музыкальном училище в Мерзляковском переулке.

– Родители заставляли вас заниматься музыкой?

Я с удовольствием сидел за роялем и что-нибудь бренчал, но совсем не хотел серьезно заниматься. Поэтому, чтобы я не валял дурака, при моих занятиях присутствовал отец. Он заставлял меня что-нибудь учить, а я отлынивал, и порой дело доходило до рукоприкладства. Помню, как я забирался за сундук в темной передней и твердил вполголоса: «Ненавижу тебя, музыка».

– В конце концов вы успешно закончили фортепьянный и композиторский факультеты консерватории.

Я просто много занимался. В нашей консерваторской компании был какой-то сдвиг на этой почве. Маниакальная страсть к занятиям, особенно на фортепьянном факультете. Мы были настоящими трудоголиками, считали, что мало заниматься по восемь часов в день. Декан фортепьянного факультета выговаривал нам: «Вы занимайтесь, но знайте меру. Восемь часов в день, но не двенадцать же». Я писал авангардные вещи, показывал их Эдисону Денисову. Я считался очень продвинутым авангардистом.

– Неудивительно, что ваше увлечение рок-музыкой многие воспринимали как болезнь.

До рока была еще другая болезнь – джаз. Еще в музыкальном училище наша компания ходила в кафе, где собирались джазовые тусовки. Я жутко завидовал музыкантам, которые могли запросто выскочить на джем-сейшн и импровизировать.

В шестьдесят четвертом я случайно услышал «Битлз» и был совершенно раздавлен. Я стал битломаном. В шестьдесят седьмом мы с друзьями организовали клуб «Сержант Пеппер» со своей атрибутикой: гербом, флагом, гимном. Я показывал записи рок-музыкантов своим консерваторским друзьям, пытался их просвещать. Помню, притащил пластинку «Пинк-Флойд» в компанию, где были Софья Губайдулина, Алексей Любимов и еще несколько человек – меня подняли на смех.

– А что вам помогло собрать в систему разные музыкальные впечатления?

Американский минимализм. С ним меня познакомил Денисов. У него появилась пластинка с сочинением Терри Райли. Я услышал, как можно сорок минут работать с одним до-мажорным трезвучием. А Денисов эту вещь всем показывал как пример музыкального нонсенса. По сравнению с исследованиями минималистов и открытиями «Битлз» в рок-музыке сочинения Штокгаузена и Булеза показались мне пустыми и искусственными... Услышав мой «Листок из альбома» и «Партиту для скрипки соло», Денисов просто объявил мне анафему. Хорошие отношения сохранились только со Шнитке.

– Тогда вы начали работать в электронной студии, которую противники новой музыки называли «рассадником андеграунда»?

Да, я, Артемьев, Татьяна Гринденко, Алексей Любимов. В студии мы оказались на равных с мальчиками, которые даже музыкальной школы не заканчивали. Они столбенели, когда надо было играть по нотам, а мы, люди с академическим образованием, столбенели, когда надо было играть без нот. С середины семидесятых при электронной студии мы создали группу «Бумеранг» и вскоре начали устраивать концерты. Мы с презрением относились к «Машине времени», считая их композиции роком для девятиклассников и пэтэушников. А сами находились под влиянием немецкой психоделической рок-музыки. Наши концерты превращались в настоящие перформансы и магический театр.

– По-моему, не все концерты проходили так благонамеренно. Мне рассказывали, что в семидесятых вам запретили въезд в Ригу.

Было объявлено, что состоится концерт Татьяны Гринденко, лауреата конкурса Чайковского, и собралась, в основном, чинная публика. А на сцену сразу вылезли мы с электрогитарами, динамиками, одетые во что попало. Да еще ребята увлеклись хепенингом и начали просто крушить инструменты, возникла свалка, пошло какое-то незапрограммированное безобразие. Со всеми вытекающими отсюда последствиями. Не забывайте, это все-таки были семидесятые годы.

– Когда вы начали писать музыку для театральных спектаклей?

Моя работа в театре началась еще в студенчестве. В конце шестидесятых – начале семидесятых годов при МГУ кроме Театра-студии под руководством Марка Розовского работала пантомимическая студия Успенского. Я придумал

музыку для целой серии ее спектаклей. Во время представления сам играл на рояле и производил на его струнах шумовые эффекты. Очень хорошо помню серию миниатюр по «Капричос» Гойи. Герой пантомимы ходил по комнате, потом тушил свечу, засыпал, и на сцене начинали возникать странные, гротескные картины. А следующий студенческий театральный опыт оказался неудачным. Музыка, которую я написал к спектаклю «Маленький принц» Екатерины Еланской, в Театре Станиславского почему-то не пошла. Я даже не понял, что там получилось. В семидесятые годы я изредка сотрудничал с МХАТ и Малым театром. Помню мхатовский спектакль «Долги наши», работу с Виктюком над спектаклем «Свет вечерний» по пьесе Арбузова в Театре Моссовета. Но в кино я работал гораздо активнее. Театр в том виде, в котором он существовал, был для меня неприемлем.

– Почему?

Не люблю психологического театра. Скучно, когда на сцене изображают повседневную жизнь, рассказывают трогательные или страшные истории. Музыка в психологическом театре должна мотивировать эмоциональные состояния героев и создавать драматическое напряжение. Мне гораздо интереснее традиционные театральные системы. Театр Но, Пекинская опера, индусский театр. Огромное впечатление произвел на меня спектакль «Электра» в греческом театре с Аспасией Папатанасиу.

– Вы перестали заниматься рок-музыкой в конце семидесятых. Почему?

По разным причинам. Во-первых, я не роковый человек по закваске, хотя какие-то вещи у меня получались довольно удачно. По своей сути я человек письменной культуры. Во-вторых, рок не оправдал надежд, которые возлагались на него в шестидесятые – семидесятые годы. Он пал под ударами коммерции, стал просто развлечением. То же самое произошло с джазом. Есть замечательные джазмены и рокеры, но они играют теперь на разных междусобойчиках для узкого круга ценителей и уже никогда не будут иметь прежнего общественного резонанса. Магистральная дорога занята коммерческими группами, пышным цветом расцветает попса. Последней рок-акцией было исполнение в Таллине в семьдесят восьмом году рок-оперы «Серафические видения Франциска Ассизского». После этого я перестал сочинять. Отказался от всего, связанного с музыкой, в том числе от кинозаработков. Я пел в церкви на клиросе, и мне казалось, что это единственная польза, которую я могу принести.

– Во время этого периода вы преподавали в Московской духовной академии, написали книгу «История богослужебного пения». А потом снова вернулись к музыке.

Мне показалось, что уроки богослужебного пения очень напоминают занятия музыкой. У меня возникли вопросы: что же я, собственно, преподаю? Имеет ли отношение к настоящему богослужебному пению то, что поется в церкви на клиросе? Я стал встречаться со светскими и церковными медиевистами, работал со старинными рукописями в отделе Ленинской библиотеки, в Историческом музее, в Академии и монастырских библиотеках. В результате, написал книгу. На мое счастье, древнерусским богослужебным пением заинтересовался владыка Питирим. Под его патронатом было создано несколько хоров, которые стремились на практике восстановить системы древнерус-

ского богослужебного пения. До тысячелетия крещения Руси, это все шло в каком-то нужном, правильном направлении. А потом начались презентации, записи, пошли фестивали православной музыки. На мой взгляд, богослужебное пение должно звучать в храме во время богослужения и нигде больше. А снова писать музыку я начал потому, что увидел нишу, где весь мой накопленный опыт мог быть применен.

– Вы стали писать произведения, которые называются паралитургическими. Что включает в себя это понятие?

Паралитургическое произведение не предназначено для исполнения во время церковной службы. Это понятие сохранилось только в рамках православной культуры. В католической или протестантской традиции все настолько секуляризовано, что разговор о разнице паралитургических и литургических сочинений не имеет смысла. Духовные и светские произведения Баха имеют одинаковую структуру (это относится и к принципу построения всей вещи, и к отдельным элементам композиции – ариям и речитативам), написаны одним и тем же гармоническим языком. Они отличаются друг от друга только литературным содержанием. В православной традиции приходится дополнительно указывать, что произведение является паралитургическим.

– Одно из ваших паралитургических произведений, которое стало известно широкой публике, – «Плач Иеремии». Создавая его, вы писали книгу «Конец времени композиторов». Но разве «Плач Иеремии» не музыкальное произведение, написанное композитором?

Время композиторов прошло. И пафос этого заявления не трагический, а скорее, оптимистический. Великим культурам прошлого – индийской, египетской, греческой и многим другим – фигура композитора неизвестна. Нет ее и в богослужебном пении. В «Плаче Иеремии» совершена попытка выйти на некомпозиторский уровень. Я хочу, чтобы эта вещь воспринималась не как авторская. Чтобы индивидуальная инициатива была сведена к минимуму. Как сказал бы китаец – это ступание вслед Дао.

– В чем же заключается попытка выйти на некомпозиторский уровень?

По средневековым представлениям, берущим начало от пифагорейцев, музыкальный звук является строительной единицей мироздания. Музыка наряду с арифметикой, астрономией и геометрией входила в квадривиум наук, описывающих структуру космоса. В современной концепции музыка – это искусство, при помощи которого выражается внутренний мир человека, его чувства и мысли. Идея выразить через звук различные эмоциональные состояния возникла в эпоху барокко и по-разному преломляется в классической, романтической и авангардной музыке. Психологизм связан с тональным музыкальным мышлением, при котором звуки вступают в сложную систему взаимных тяготений. Тональность – проводник психологизма в музыке, поэтому преодолеть психологизм можно, только избавившись от него. В «Плаче Иеремии» я пытался сделать это. Во-первых, использовал фундаментальный принцип богослужебного пения – работу с мелодическими формулами-попевками, на которых построены грегорианика, византийское осьмогласие и древнерусские певческие системы. Во-вторых, «Плач Иеремии» написан в обычной для богослужебного пения модальной системе старинных ладов.

– Какое у вас возникает ощущение, когда вы видите «Плач Иеремии» на сцене? Нуждалась ли музыка в театральном воплощении?

Нет, изначально это даже и не подразумевалось. «Плач Иеремии» музыкально самодостаточен и в сценическом воплощении не нуждается. Это вещь антитеатральная. Если бы ее ставил не Анатолий Васильев, а кто-то другой, для меня это было бы неприемлемо. Мы с ним стремимся к одной и той же цели, просто это выражается по-разному. Я преодолеваю нововременную концепцию музыки, он – концепцию психологического театра. Нового времени. Васильев абсолютно точно передал антитональное, антипсихологическое устремление этой вещи. Спектакль по «Плачу Иеремии» нельзя назвать театральной постановкой в привычном смысле этого слова. Это скорее ритуальное действо. Но настоящий театр и должен восходить к ритуалу. Действие подвигло исполнителей к тому, что они бы никогда не сделали, исполняя «Плач Иеремии» в концертом зале. Это выявило в произведении дополнительный смысл.

– До «Плача Иеремии» вы видели какие-нибудь постановки Анатолия Васильева?

Помню впечатление, которое произвел на меня спектакль «Серсо». Потом долгое время я не мог попасть к Васильеву в театр. Знакомые рассказывали мне о «Бесах» Достоевского в коммунальной квартире. О спектакле «Иосиф и его братья», где вместе с текстом Томаса Манна читали главы из Библии и пели богослужебные песнопения. Я не сразу поверил, что Васильев хочет поставить «Плач Иеремии».

– Как получилось, что вы стали создавать музыку к «Илиаде»?

Это связано с Анатолием Васильевым и его режиссерскими поисками. Я с напряженным интересом слежу за тем, что он делает в последние годы. Мне кажется, что мы с ним движемся к одной цели, но каждый выбирает собственный путь. Он создает нечто большее, чем театр, я хочу разомкнуть узкие рамки привычного концерта. Работа Васильева со словом для меня – единственно возможная и правильная. В своих спектаклях он дает возможность услышать изначальный смысл слов, отшелушивает все ненужное, освобождая их от бытовых значений, снимает разговорную интонацию, возвращая текстам их смысловую энергетику. Без Васильева, предложившего мне написать музыку к двадцать третьей песне (в ней рассказывается о погребении Патрокла), я не стал бы заниматься «Илиадой». Меня заинтересовала не просто реконструкция древнего погребального ритуала. Его языческая безысходность должна быть переосмыслена посредством нашего христианского опыта смерти и воскресения.

– Вы уже несколько лет пишете музыку для спектаклей Театра на Таганке...

Наше сотрудничество с Юрием Петровичем Любимовым началось несколько лет назад, когда возник проект исполнения «Апокалипсиса». Любимова пригласили для постановки действа, что должно было сопровождать музыку. Мы стали встречаться и работать над «Апокалипсисом», параллельно возникли новые идеи. Поэтому я согласился написать Любимову музыку. Сперва для «Братьев Карамазовых», потом для «Шарашки». Режиссерские идеи Любимова кажутся мне очень интересными. Наше сотрудничество продолжается до сих пор. Любимов – великая личность. Сейчас эта порода людей исчезает. У него совершенно иное восприятие жизни и отношение к ней. По-человечески я очень многому научился у Юрия Петровича и поэтому каждая

минута общения с ним для меня драгоценна. Любимов всегда пытается создать в спектакле звуковое, акустическое пространство, где драматургические ситуации и характеры приобретают новый смысл. Работая с ним, мы обсуждаем, как построить это пространство. В качестве примера можно привести «Шарашку». Там мы решили положить реплики зэков на интонационные формулы знаменного распева. За счет того, что они пропевают их, создается необычное акустическое пространство спектакля. Другой пример – «Хроники» Шекспира. Нас не интересовали ни шекспировские страсти, ни шекспировские ренессансные характеры. Мы искали архаическую основу текстов Шекспира, их связь с древней историей Англии. Поэтому музыка «Хроник» основана на довольно суровом архаическом кельтском материале. Еще в спектакле звучат изысканные ренессансные переборы лютни. Интересно строить музыкальное пространство спектакля из немузыкальных компонентов. Например, пропетых или выкрикнутых реплик, ритмически организованных хлопков и топота. Любимову все это очень нравится.

– Как будет построено музыкальное пространство спектакля по «Театральному роману» Булгакова?

В его основе – цитата из музыки Ильи Саца к мхатовскому спектаклю «Синяя птица». Марш «Мы длинной вереницей идем за Синей птицей». На эту мелодию будут пропеваться реплики и хоровые эпизоды. Любимов создает мрачную фантасмагорию на темы «Синей птицы». Герои спектакля идут за ней и постепенно погружаются в кошмарные ситуации. Мне кажется, новая постановка Любимова будет напоминать фильм Феллини «8 1/2». Это будет спектакль о театре.

– Вы часто пишете музыку на сакральные тексты. Чем мотивирован такой выбор?

Как я уже сказал, Новое время сделало музыку носителем психологического начала («музыка – язык чувств»). Но разве музыка Средневековья или традиционных культур – язык чувств? В Древнем мире, в эпоху раннего христианства, в традиционных культурах музыка – необходимое средство для гармонического равновесия двух начал – космоса и человека. Это своего рода посредник между ними. Я стараюсь вернуть музыке ее прежнее значение.

Меня интересует связь музыки и числа. Я стремлюсь воспроизвести в музыке числовую структуру, которая лежит в основе построения священного текста. В результате внутри опуса возникает числовая игра. В моем «Апокалипсисе» их несколько. Мои решения обретают наглядность, когда я работаю с известными текстами, на которые обычно пишут совсем иную музыку. Например, «Реквием». Классические образцы жанра – сочинения Моцарта, Берлиоза, Верди. Композиторы эмоционально трактуют сакральный текст, наполняя его страданием об усопшем. Но нельзя забывать, что слова «Requiem aeternam» означают «вечный покой». В своем «Реквиеме» я попытался прикоснуться к вечному потустороннему порядку. В принципе, образ вечного покоя не имеет никакого отношения к тем чувствам и переживаниям, которые наполняют реквиемы Нового времени.

– Романтический и барочный музыкальный материал вашего «Реквиема» на первый взгляд не подразумевает ритуальности.

В «Реквиеме» есть постмодернистская рефлексия, и он может производить романтическое впечатление. Но на самом деле романтические патерны

использованы как знаки ритуальных перемещений. В «Реквиеме» не ритуальный материал имеет ритуальную трактовку.

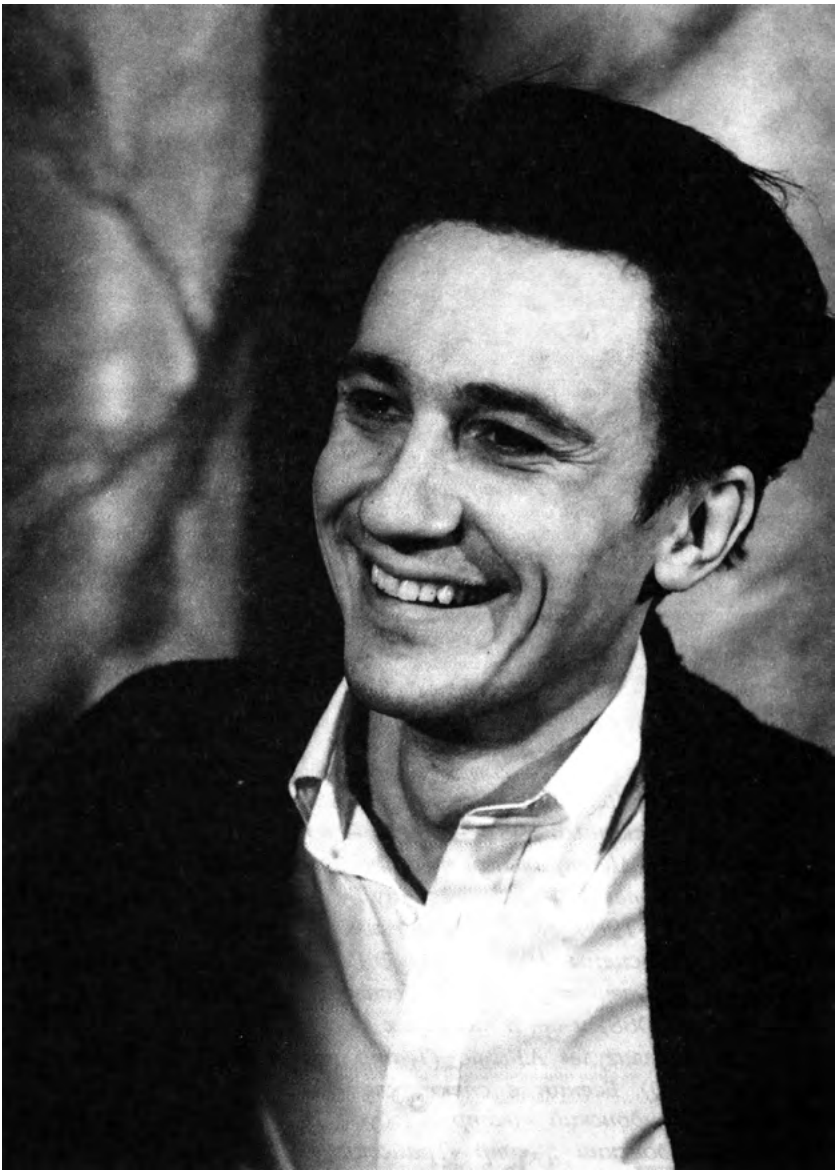
– Это сочинение стало частью нового спектакля Васильева «Моцарт и Сальери»...

В своей постановке Васильев совершил грандиозную вещь. Он соединил текст Пушкина и написанный мной «Реквием», заставил театральную публику больше часа слушать музыку, а музыкантов смотреть мистериальное действо. В «Моцарте и Сальери» Пушкина мне всегда казалась чудовищной ремарка: «Моцарт играет». Как ее исполнять? Что должно происходить в этот момент? Режиссеры понимают эту ремарку буквально, как указание конкретного действия. Раз написано: «Моцарт играет», – актер садится к фортепиано, и звучит музыка. Изобразить Моцарта может любой актер, но «Реквием» в исполнении тапера или даже хорошего музыканта – всегда нонсенс. Воплотить эту ремарку сумел только Васильев. В его спектакле после слов Моцарта «Так слушай же, Сальери мой Requiem» наступает тишина. И в этом – музыкальная правда. Еще я очень люблю в спектакле момент перехода, слома, когда обрушивается вниз черный занавес. Этот момент производит на меня такое же впечатление, как тишина перед началом финальной части в «Плаче Иеремии», когда слышно, как потрескивают свечи и воркуют голуби..

– Каково, на ваш взгляд, состояние современной музыкальной культуры?

Мне кажется, мы живем не в эпоху созидания культуры, а в эпоху ее всеобщего потребления, из-за чего создается впечатление, что она еще существует. Произошла смена акцентов: при хорошо организованном процессе потребления качество результата не важно. Потребительский, вторичный характер современной музыкальной культуры проявляется, в частности, в изменении соотношения композитор – исполнитель. Кто сейчас наиболее значительные, ключевые фигуры в музыке? Исполнители: Монтсерат Кабалье, Лучано Паваротти. Такое невозможно было себе представить в шестидесятые годы. Сейчас настоящая серьезная музыка, которая не просто приносит эстетическое удовольствие, а может что-то изменить в мире, никому не нужна. Ее больше нет. Живой процесс может происходить сейчас только где-нибудь в андеграунде.

Беседовала Ольга Романцова 25 января 2001 года



ОЛЕГ МЕНЬШИКОВ

Фото О.Чумаченко

Олег Меньшиков (р. 1960) – актер. В 1981 г. окончил Театральное училище им. Щепкина. В 1981–1982 гг. – в труппе Малого театра. В 1982–1985 гг. в Центральном театре Советской Армии. Роли: Ганя Иволгин в «Идиоте» по Ф.Достоевскому, Буланов в «Лесе» А.Островского и др. В 1985–1989 гг. в Театре им. Ермоловой. Роли: Сережа («Спортивные сцены 1981 года» Э.Радзинского, 1986), Трубицин («Говори!» по В.Овечкину, 1987), Робеспьер («Второй год свободы» по А.Буравскому, 1988) и др. В театрах Москвы и Лондона играл роли: Калигула в «Калигуле» А.Камю (Театр им. Моссовета, сцена «Под крышей», 1990), Есенин в спектакле «Когда она танцевала» по М.Шерман (лондонский театр «Глобус», 1992), Ихарев в «Игроках» Н.Гоголя (лондонский театр «Трайсекл», 1992), Нижинский в «N» («Нижинский») по А.Бурыкину (агентство «БОГИС», 1993) и др. В 1995 г. создает и возглавляет «Театральное товарищество 814», где поставил спектакли: «Горе от ума» А.Грибоедова (1996; роль Чацкого), «Кухня» М.Курочкина (2000; роль Гюнтера).

ОЛЕГ МЕНЬШИКОВ

Плохого зрителя не бывает

– В нашей театральной истории всегда оппозиция стилей: «московского» и «питерского». Мочалов и Каратыгин, Ермолова и Савина... В «Горе от ума», где вы играете Чацкого, звучат слова: «На всех московских есть особый отпечаток». Что это – московский отпечаток?

Я-то откуда знаю? Это вы можете увидеть отпечаток московский, а я мог бы – питерский. Вот сказал «мог бы» и понимаю, что не очень хорошо знаю этот город... Вчера в Театре Ленсовета был бенефис Сергея Мигицко, и мне показалось, что в Питере (по крайней мере, в театральном мире) больше тепла, семьи, единения. Я понял, что вчера люди пришли к себе домой. А мы пока что только в гости ходим. По мне-то лучше второе, в гости, но вчера я немножко позавидовал.

Мне кажется, у вас все время есть равнение или «антиравнение» на Москву, вы все время соотносите себя с Москвой, а у нас этого нет, у меня, во всяком случае. У вас все время незримо присутствует: «А как там Москва?» А у нас – нет, мы ни с кем себя не соотносим. Зачем это надо? Ну, Москва и Москва, Бог с ней!

– В своих дневниках Олег Борисов пишет, что вы родились в один день, оба Олега и что он хотел бы еще поработать с вами. А что Борисов значил для вас?

Знаете, у нас с ним произошла какая-то непонятная вещь (непонятная для меня, потому что я и помыслить не мог – подходить к нему, общаться). Мы вместе снимались в картине «По главной улице с оркестром» – и вдруг он проявил ко мне такую сердечность! Я приехал в Одессу, на съемках стояла толпа зевак, наблюдающих за процессом, я тоже встал сбоку (я еще никому не был нужен, никто на меня не обращал внимания!) и смотрел, как работает Олег Иванович. Он меня вдруг в той толпе увидел, почему-то бросился, приобнял как-то... Мы пошли... сидели... потом у нас была замечательная ночь втроем с

Петром Тодоровским. Он играл на гитаре, Олег Иванович пел... Это, знаете, из серии – такое не забывается. Хотя мы никогда не поддерживали с ним отношения, я не звонил, и, наверное, – дурак, это иногда такая псевдозастенчивость, я стеснялся: что надоедать такому артисту, человеку? Но это неправильно. Я не надоедал – ну и что? Кто от этого потерял? Только я. Не думаю, что ему было бы в тягость пообщаться со мной лишний раз, а уж для меня это точно было бы приобретением.

Это была такая же глупость, как в студенческие годы, когда мы хотели прийти к Фаине Раневской и сказать: «Мы вас не знаем, но вот мы пришли, хотим с вами поговорить». Сейчас я читаю о ней и понимаю, что она бы на это сказала: «Садитесь!» – и сидела бы с нами столько, сколько надо (большой человек, наверное, по-другому и не может). А мы не сходили. Дураки! Вообще воспитываемся мы другими людьми, а кто нас будет окружать, выбираем только сами.

– То есть вы сами выбирали свое окружение?

Конечно, выбирал... Ну, не то что я встречаю человека и думаю: а подойдет ли он под мое расписание? Просто в соответствии с тем, как ты живешь, в твою жизнь приходят люди. Как живешь, – такие люди и приходят.

– И кто из таких пришедших был особенно важен?

Я не ухожу от ответа, правда, но их много! Шестьдесят процентов фамилий людей, которые были со мной, вам ничего не скажут, а перечислять только известные, тоже как-то нехорошо. Их много. Я работал в Москве с большим количеством режиссеров. Они все были, естественно, людьми разного таланта. И может быть, их нельзя назвать моими учителями, но я у всех у них учился. Ведь научиться можно даже у самого плохого режиссера. Хотя бы от чего-то отказаться – это тоже школа. Наверное, этот самый учитель – он все равно внутри. У меня, по крайней мере, так. И не потому, что мне никто не нужен (как раз многие нужны!).

– Какие моменты в вашей жизни были переломными?

Окончание института и встречи с Никитой Михалковым, с Романом Балаяном и Михаилом Козаковым. Я снялся у них у троих за два года. Это потом понимаешь, – перелом. А тогда я ничего не понимал, мне было все равно, – что Балаян, что Михалков, что Козаков. Какая разница?! Мне двадцать лет! Спрашивают: как Михалков работает с артистом? А я откуда знаю – как?! Потом, конечно, встреча с Петром Фоменко. И если во мне есть ощущение театра как праздника – это от Фоменко. Я думаю, что он всю жизнь ставит один и тот же спектакль, но мне этот спектакль интересен. Он мне вообще интересен как персонаж. С Фоменко связан мой приход в театр. Я до этого ушел на улицу. Ни театра, ни кино у меня не было. Ну, ушел – и ушел... Решил, что лучше ничего не буду делать, чем делать то, что делаю. Ну, тут мне позвонили. Правда, не совсем тут же (было полтора месяца больницы). Скорее так: ушел – больница – позвонили. Но Фоменко возник именно потому, что я ушел. Он говорил мне потом, что хотел меня позвать, но знал, что я занят в другом театре. То есть если бы я не ушел, – я бы «Калигулу» не сыграл...

– «Калигулу» вы играли на Малой сцене, а в одном из своих интервью вы как-то говорили, что не любите, когда зритель сидит вплотную к сцене, к актерам...

Для меня театр – это большая сцена. Все эти спектакли на сорок мест

меня просто выбивают из моего понимания театра. Я сам не пойду смотреть спектакль для сорока зрителей. Я играл на Малой сцене Калигулу, но считаю – это неправильно. В двух метрах от меня сидели зрители, а я рыдал, бился в истерике. Это неправильно! Это же не больница, это театр. Театр должен быть с рампой, с занавесом, со сценой, зрителей должно быть много.

– И зритель должен быть хороший.

А плохого зрителя вообще не бывает. Не взял зал? Так это ты его не взял. Один раз, правда, у меня был немыслимый, непробиваемый, железобетонный зал. Другого такого не помню. Это была московская премьера «Горя от ума». Весь театр – знакомые между собой театральные люди. Татьяна Догилева мне потом сказала, что не могла пройти по залу, потому что с каждым, буквально с каждым, должна была поздороваться и поцеловаться. Причем мы никого не звали, они пришли сами, как и положено. Я вообще никого к себе обычно не зову, считаю это не очень приличным: приходите, посмотрите, как я играю! И вот этот зал: как минимум двести потенциальных Фамусовых и как минимум триста потенциальных Чацких!

– И еще триста человек, которые знают, какими должны быть Фамусов и Чацкий...

И триста зрителей, возмущенные тем, что в период экономической нестабильности существует антреприза, двадцать пять человек на сцене, двадцать пять за кулисами, шьются костюмы и вообще... Куда он лезет со своей режиссурой и Чацким, да еще пьеса в стихах... И почему в такой ситуации спектакль сезон идет с переаншлагами, и в конце двадцатого века люди сидят и в тишине слушают стихи Грибоедова? А, по-моему, уже это здорово, ведь их же не загоняют туда под автоматом! И на сороковом спектакле они так же сидят на лестницах и слушают! «Горе от ума» – это была моя мечта, чтобы были стихи. У нас артисты вообще-то забыли, что нужно уметь читать со сцены стихи, а тем более играть в стихах.

Так что зал трудный, только когда соберутся профессионалы... Знаете, чего нам всем не хватает? Чуть полегче относиться ко всему: и к себе, в первую очередь, и к профессии своей... Конечно, это, наверное, приходит с годами. Полегче! Что будет, то и будет. Я говорю молодым ребятам: вы кому чего доказываете? Успокойтесь. Все будет нормально. Но это болезнь, ее нужно пройти...

Всегда ругают следующее поколение: мол, предыдущее было лучше. Я с этим согласен, действительно, человечество регрессирует, каждое следующее хоть на йоту, но хуже. Это касается и театра. С ним происходит беда, уходят великие. На чем воспитывались мы? Анатолий Васильевич Эфрос, ездили смотреть Товстоногова. Я с ужасом смотрю на молодых. Вот они приходят и говорят, что им понравился спектакль Володи Мирзоева. Я смотрю в ужасе не потому, что мне не нравится. Володя – умный, интеллигентный человек, имеющий, наверное, право на свой «театр Мирзоева». Но его театр может существовать только тогда, когда есть магистраль театра – театр Эфроса. Но когда побочная тропинка объявляется главной дорогой московского театра! Это неправильно...

– С чего начались ваши театральные впечатления и каковы самые сильные – за жизнь?

Самым первым и самым ярким остается впечатление, как Царев играет

Фамусова в «Горе от ума». Гениальный спектакль был «Гамлет» Бергмана. Я не люблю этого слова, но думаю, что в данном случае это куда-то туда, в том направлении. Не могу сказать, что меня потряс исполнитель роли Гамлета, хотя он был замечателен. Но там все было замечательно! Спектакль! Потом – «Серсо» Васильева и все спектакли Стрелера, которые я видел, а видел я немного: «Великая магия», «Остров рабов». Помню, после первого акта «Великой магии» две известные артистки одевались в гардеробе, а я стоял и в ужасе смотрел, как они уходят, не веря своим глазам. А они говорили примерно такой текст: «Ну, это мы каждый день в своих театрах видим!» Я специально пошел потом в их театры посмотреть, что они там видят и что они понимают под «Стрелером», но, видимо, мы с ними разошлись. В понимании Стрелера. Вот, пожалуй, и все в драматическом театре. Что всплыло, то и есть.

– С кем из мировых режиссеров вы хотели бы работать?

Со Стрелером, конечно.

– Что дал вам английский период работы и сотрудничество с Ванессой Редгрейв?

Для меня это был непонятный подарок и праздник: драматический артист уезжает на полгода работать в Англию на West-end со звездой (причем помимо Ванессы там было занято много известных актеров).

– Вы репетировали по-английски?

Нет, и репетировал и играл на русском. Английского я тогда вообще не знал, знал, что и все, – table... Необычно было все: выгородка такая, какая будет, декорации сразу уже известны, афиши висели за месяц. Месяц репетиций, два дня перед премьерой на сцене – и все, премьера, так называемый press-night, когда пришла вся критика, которую там боятся безумно, потому что, в отличие от нашей, она действительно имеет мощную силу, и если восемьдесят процентов газет напишут, что ходить не надо, – зрители и не пойдут. Так вот, месяц репетиций по восемь часов, я приходил разбитый и ложился спать. Месяц репетиций, месяц премьерных волнений (кто-то приходит, что-то говорят о спектакле, какие-то братания труппы и так далее). И начал я что-то осознавать гораздо позже. Успокоился, потом наступило раздражение (я играл по восемь спектаклей в неделю на протяжении семи месяцев – это же можно сойти с ума!). А потом настала еще одна стадия, наиболее интересная для меня. Раздражение ушло, и... Я не беру на себя много, но, Станиславский говорил, что надо играть три часа на высочайшей технике и три минуты на подлинном чувстве. Но никто же не знает, когда оно пробьется, это чувство, когда оно даст росток! Ты же не можешь себя подготовить, а можешь только правильно идти по роли. И самое интересное, что эти «три минуты» возникали в самых неожиданных местах.

– В разных?

Да! И из-за этих маленьких секундных внутренних взрывов безумно хотелось играть. Это произошло, когда я уже понимал все, знал любую реакцию партнера и зала (когда смех, когда тишина). У нас так не бывает, разве что если спектакль идет двадцать лет, но тогда это уже трудно назвать спектаклем.

– Но в такой ситуации абсолютного отсутствия неожиданностей живому трудно прорастать...

Я думаю, здесь много зависело от Ванессы. По уровню партнерства я не

встречал таких актрис больше. Да, она большая артистка, безусловно. Я не видел ее на сцене, только в кино, и не знаю, как происходит ее разговор с залом, но как происходит разговор с партнером! На запредельном уровне – это абсолютно точно. При этом она может быть в каком угодно настроении. Однажды она играла спектакль в день смерти Тони Ричардсона. Он умер в Америке, она играла, только что узнав о его смерти. В истории театра такие случаи известны, и вроде бы ничего нового, но я говорю о том, что в любом состоянии – радостном или трагическом – она могла улавливать, даже не осознавая этого, такие нюансы, такие повороты, что потом, спустя время, я просто готов снять шляпу: как она догадалась, как поняла, что сейчас мною движет именно это! Спроси ее об этом – она сделает удивленные глаза. Здесь дело в ее актерской природе, в ее подвижной, Богом данной сущности женщины, актрисы. Ты еще только думаешь что-то сделать, а она уже откликается.

– То есть минуты этой вашей живой жизни в спектакле провоцировались ею?

Наверное, это шло с обеих сторон. Но ведь можно в дверь стукнуться, а там не откроют. А здесь ты только подошел к двери, а уже слышат, что ты подошел.

– На уровне воздуха?

Да, и в этом плане это была потрясающая, уникальная партнерская школа. У меня был случай, когда она была раздражена. Не на меня, а вообще. По сцене она должна была подойти и плеснуть мне в лицо бокал шампанского. Ну, плеснула и плеснула. Я начинаю говорить дальше, а она наливает еще бокал – и еще раз мне в лицо. Я ошарашен, не понимаю, чем провинился. Но это происходит в третий раз! И момент серьезный, после этого я должен читать стихи Есенина. Наверное, я их в тот раз очень хорошо прочитал! Этот случай имеет отношение, естественно, не столько к партнерству, сколько к человеческой сущности Ванессы. Она, видимо, поняла, что была не совсем права, и на следующий день перед моей закрытой гримерной стоял серебряный поднос с рыбой (она знала, что я очень люблю рыбу), с лимонами и прочим. Очень красиво! А в смысле школы вот еще что. Я убедился на собственном опыте, что различия между театральными школами как таковыми в принципе минимальны. Они есть, они диктуются национальным характером, социальным статусом общества (нельзя сравнивать Великобританию и Россию по тому, как живут люди). Но, поработав и там, и во Франции, я почувствовал, что актеры все равно очень близко, рядом. Они действительно находят общий язык. Я слышал об этом раньше, но это говорил кто-то, а сейчас я сам с уверенностью могу сказать: да, это так. Ну и, конечно, я увидел один из любимейших моих городов, Лондон, я прожил в нем очень много. Там у меня осталась масса друзей. Так что – все вместе.

– Любите ли вы вообще репетиции? Так, чтобы «репетиция – любовь моя»?

Те, кто со мной работал, знают, что репетировать я не люблю. Что значит репетировать? Я не люблю по двадцать раз повторять на сцене одно и то же, мне скучно, и если я выхожу второй раз делать какой-то кусок, я считаю, что не имею права делать его так же, как в прошлый раз. Если я ищу и должен пробиться к какому-то результату, я буду биться. Но если головой я понимаю, знаю, как это должно быть, и чувствую, что во мне есть силы сделать это, – я

не буду репетировать. Обожаемый мною Саша Феклистов даже где-то писал, что так невозможно, что он должен от меня как от партнера питаться, а он стал получать что-то только тогда, когда мы начали играть спектакль. То есть я понимаю, что для партнеров это плохо, но у меня такой метод... Если можно назвать методом, когда ты лишаешь чего-то другого человека. Точно так же и на съемках. И такую работу я не люблю. А люблю работать дома. Думать, придумывать. У меня в голове персонаж ходит, двигается, что-то говорит... Ну, да. А при всех, на репетиции, не люблю.

Я вам говорил, мне никто не верит, я стеснительный... А на репетиции все смотрят, а ты должен душу давать. Но она же не всегда готова выпрыгнуть куда-то! Наверное, поэтому у меня и с театром не сложились отношения. Было скучно: в одном и том же коллективе знаешь, от кого чего ждать на сцене, знаешь, что придешь, – и будут пустые разговоры, а потом повторение пройденного... Хотелось, чтобы внутри, независимо от конкретного театра, существовал мой собственный критерий. Говорят: «Как хорошо играет этот актер!» Но это труппа знает, что он сегодня здорово играет относительно того, как он играл пять лет назад, а зритель приходит и не замечает! И ждет от артиста несколько другого, чем прогресс внутри него самого!.. Потому я и бегал, и ушел (мы говорили обо всем этом), поэтому я люблю «вторую работу», постоянную, которая идет во мне, внутри. Получаешь роль, начинаешь о ней думать...

– А как бы вы определили: что такое вообще актер, актерская природа?

Природа? Не знаю... Наверное, прозвучит не торжественно, но актер – это профессия. Для меня это способ познания. Режиссер познает себя тем, что ставит спектакли, я тем, что играю и, пардон, ставлю. Это мой способ познания себя и мира. Актер внутрь себя залезает. Психология другого – это все словоблудие, я этого не люблю. Себя бы понять, какой там другой! Вот Олег Иванович Борисов был большой артист, понятно, но для меня он не был лицедеем, он был мощной личностью, и мне не хотелось видеть его загримированным, шепелявым, с какой-то походкой. Мне было интересно, как этот человек выйдет и что он скажет со сцены.

– У вас есть компания актеров, с которыми вы хотите работать?

Нет. Хотя я как раз очень привязчивый человек, мне сложно забывать людей, которые входят в мою жизнь (говорю это уже не как актер, а как человек, занимающийся антрепризой). Те, кто приходят, сидят потом в моем сердце и в моей голове. Но я не хочу себя и их ограничивать нашим сотрудничеством. Есть только два-три человека, которые хотят это делать и могут чем-то ради этого пожертвовать.

– Вы готовы работать с режиссером, который будет снимать с вас стружку?

С удовольствием! Только я должен очень поверить в то, что он знает, что с меня нужно снимать и чего он этим хочет добиться. И не просто снимать, чтобы сделать из меня Буратино, а ради какой-то цели. Я не спрошу его – какой, но я должен понимать, что она есть.

– То есть у вас есть тоска по такому режиссеру?

У любого артиста она есть.

– В театральных кругах долго обсуждался ваш проект «Гамлета» с Эймунтасом Някрошюсом...

Я очень хотел позвать в антрепризу какого-то крупного режиссера. И не просто крупного – наиглавнейшего! И возникла фамилия – Някрошюс. И он сказал: «Я подумаю». Потом: «Какую пьесу?» Я говорю: «Да какую угодно, с вами – какая разница! Какую скажете!» Он опять: «Скажите конкретно». И я просто так (у меня никогда не было желания сыграть Гамлета) назвал: «Гамлет». Через неделю он говорит: «Приезжайте». Долго шли переговоры. Потом он сказал, что испугался остаться без своего города, без своих стен, своих артистов, боится звезд. И даже в интервью как бы извинялся перед нами, и благодарил, и говорил, что я еще сыграю Гамлета... Но, так или иначе, это мы его натолкнули делать «Гамлета»! Он тогда ставил «Три сестры», я приезжал к нему в Вильнюс, жил у него, ходил на репетиции. Очень хорошо мы сидели с ним по вечерам. Его жена что-то накроет, потом уйдет, он ест, потом курит сигарету за сигаретой, я молчу. Так проходит тридцать минут, сорок... Потом он говорит: «Ну что, спать?» – и мы расходимся.

– К нынешним Гамлетам много вопросов: почему этот актер Гамлет, а не другой? Куда ни посмотри, – каждый Гамлет.

Знаете, это у меня отдельная история. Все почему-то уверены, что я должен играть Гамлета. Почему я должен его играть?! А вообще я начинал заниматься пьесой и понял – там мощная загвоздка в переводе. Надо делать текст заново, особенно роль Гамлета. Там дверца не открыта.

– А как вы относитесь к фильмам с вашим участием? Вы – строгий зритель, снисходительный? Отмечаете просчеты, ищете удачи? Часто ли вы пересматриваете свои фильмы?

Вы знаете, я не очень люблю смотреть свои фильмы и редко это делаю. Разве что на премьерах, куда полагается приходить. Снисходителен ли я, когда не нравится? Но я же не хотел, чтобы получилось плохо, как и любой из тех, кто делал картину. Я никогда не снимался в заведомо нечестных или халтурных фильмах, достаточно сознательно делая свой выбор, но кто знает, отчего не получается? Люди не сходятся, звезды. Почему у большого режиссера Штайна не вышла работа по большой литературе – «Орестее»? При всем почтении – не случилось. А все хотели, чтобы произошло. Но он не смог вдохнуть туда жизнь. Почему? По-моему, важнее всего, чтобы были честные и правильные намерения. Когда я смотрю фильм, я думаю о съемочной группе, о людях, которых я встретил. Зрители смотрят эпизод, а я помню, что было за его пределами, что было после съемки. Я же смотрю не кино! Я же смотрю сколок своей жизни!

– Не отстраниться?

Ну а как?! Нет, конечно, не получится. Я когда чужие фильмы смотрю, и то не могу отстраниться. Редко что может затянуть в воронку. «В четверг и больше никогда» – потрясающий фильм, и то я только первый раз смотрел его затаив дыхание, и то профессиональные мозги включались. А вообще все мы знаем, когда у нас получается, когда не получается. Каждый знает. Степень этого осознания может быть разная. Я, например, не предполагал, что моя роль в «Утомленных солнцем» будет иметь такой резонанс. Клянусь. Ни сном, ни духом. Вне зависимости от того, как она на самом деле сыграна.

– По имиджу, образу жизни, социальным функциям вы – «звезда». Может быть, так произошло потому, что открылись границы, сменилась жизнь, но вас назначили носителем этого слова – «звезда».

Да какая я звезда! Что вы! Если я звезда, то кто такой Де Ниро? А вот когда со спектаклем «Горе от ума» мы проехали довольно много городов, для меня стало открытием, что меня любят. Просто открытием! То, как люди рвутся, как хотят увидеть.

– Ведь ни с кем из больших актеров прошлого такого фокуса «звездности» не происходило, такого сумасшествия не было. Наверное, что-то сошлось в общественной жизни – и это понадобилось.

Ведь мы же не знаем, что транслируем собой, да? Это все не моя заслуга, это как раз, наверное, мое назначение – не растерять то, что через меня проходит.

– Приходится платить?

Ну, а как же. Я бы очень сильно задумался, если бы мне сказали: вернись на пятнадцать лет назад и подумай, хочешь ли идти по тому пути, по которому идешь? Я бы долго думал, а потом пошел бы нормальным человеческим (!) путем.

– Это каким?

Не быть артистом.

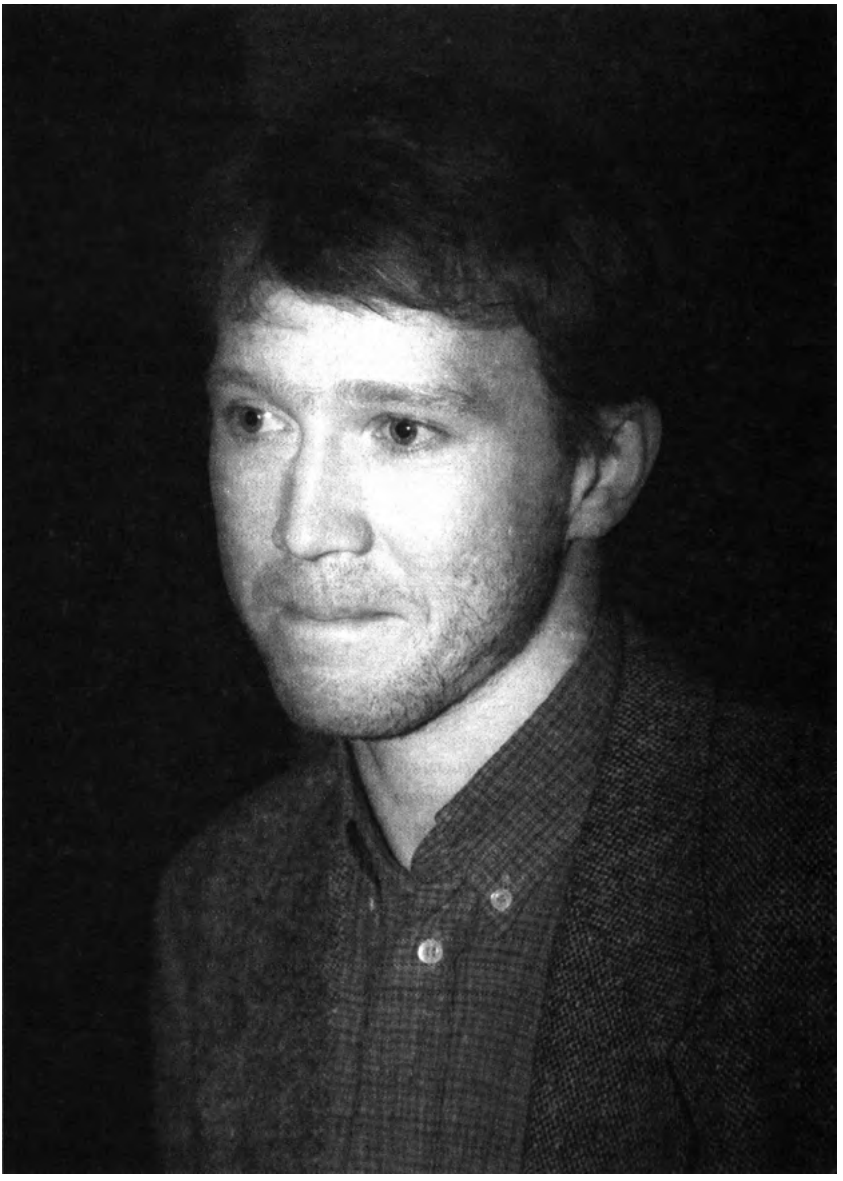
– А кем?

А все равно! Абсолютно. Вот я сейчас предвижу реакцию: о, Боже мой, как легко ему говорить! Но я – серьезно. Про расплату. А с другой стороны, вы говорите – сумасшествие, толпы (сейчас потеплело, и их действительно немыслимое количество у служебного входа), значит, им что-то нужно! Я так смело про это говорю потому, что не считаю это своей заслугой или свойством, я тут вообще ни при чем.

– И вот – к финалу. Вы обещали вспомнить детство.

Знаете, меня иногда туда отбрасывает, я вдруг могу вспомнить (не в хронологическом порядке) то или это. Но что самое первое – не помню. Или помню неосознанно... Наверное, море. Родители возили меня на море. Я без воды вообще жить не могу. Так что помню – море.

Беседовала Марина Дмитревская 4 ноября 1999 года



ЕВГЕНИЙ МИРОНОВ

Фото А.Стернина

Евгений Миронов (р. 1966) – актер. В 1986 г. окончил Саратовское театральное училище им. Слонова (курс В.Ермаковой). В 1986 г. поступил в Школу-студию МХАТ (курс О.Табакова). С 1990 г. – актер Театра-студии п/р О.Табакова. Роли: Юджин Джером («Билокси-блюз» Н.Саймона, 1987), Давид Шварц («Матросская тишина» А.Галича), Адуев-младший («Обыкновенная история» по И.Гончарову, 1990), Бумбараш («Страсти по Бумбарашу» Ю.Кима, 1993), Лебезятников («Бобок» по Ф.Достоевскому), Хомутов («Анекдоты» А.Вампилова), Коля («Звездный час по местному времени» Г.Николаева) и др. В других театрах сыграл роли: Камергер – «Ундина» Ж.Жироду (МХАТ), Иван Карамазов – «Карамазов и ад» по Ф.Достоевскому («Современник»), Орест – «Орестея» Эсхила и Гамлет – «Гамлет» У.Шекспира (постановки П.Штайна, 1998), Мартов – «Последняя ночь последнего царя» Э.Радзинского (агентство «БОГИС»), Саша – «Еще Ван Гог» (Театр-студия п/р О.Табакова и Творческий центр им. Вс. Мейерхольда), Гришка Отрепьев – «Борис Годунов» А.Пушкина (постановка Д.Доннеллана, 2000) и др.

ЕВГЕНИЙ МИРОНОВ

Прыжок без парашюта

– В одном из интервью вы сказали, что самыми сложными годами в вашей жизни было время учебы в Школе-студии МХАТ. Почему?

В Школе-студии я переживал самые неприятные минуты в своей жизни, минуты внутреннего разлада, поскольку был очень не уверен в себе. Мне нужно было постоянно что-то доказывать не только педагогам, сокурсникам, но и себе самому. Дело в том, что у меня был сильный комплекс «боязни публичности». Думаю, что я и пошел в эту профессию, чтобы справиться с этим комплексом. Я с детства очень не любил выходить, скажем, читать стихотворение перед гостями. Хотя с малолетства все время состоял в каких-то кружках, будь то танцевальный кружок, будь то музыкальная школа по классу аккордеона... Все это требовало в какой-то момент выступления на публике. И меня это ужасно мучило.

В результате, желая противостоять своему страху, я выбрал одну из самых публичных профессий. Думаю, что в Школе-студии об этом моем страхе даже никто не догадывался, я так умело его скрывал. Я учился довольно успешно, сдал экзамены... Но потом выяснилось, что профессия актера – это вечный экзамен. Так часто повторяют эту сентенцию, что она потеряла остроту. Но я не знаю, есть ли люди, которые любят сдавать экзамены. По-моему, нет. Разве что какие-то рехнувшиеся, больные люди. Но представьте себе, что вы почему-либо должны постоянно держать экзамен. Из года в год, изо дня в день. Всю жизнь. Вот такую профессию я себе придумал.

– Но сейчас у вас за плечами много ролей. Вы знаете про себя, что вы – популярный актер, востребованный актер. Это сознание не успокаивает?

Нет, абсолютно. И хорошо, что нет. Потому что на самом деле спокойствие перед спектаклем – смерть. Другое дело, что ты учишься работать со своим волнением. Оно становится уже, как для маньяка, мучительным на-

слаждением, дает какой-то немыслимый адреналин, особенно в острые моменты сценического существования. Только если раньше ты волновался бездумно, то теперь ты используешь свое волнение, работаешь с ним. И оно уже не тормоз, не помеха, но достоинство и помощь.

– Вы работаете с разными режиссерами, участвуете во многих театральных проектах, российских и международных, но при этом остаетесь актером Театра-студии Табакова. Почему? Никогда не возникало соблазна уйти в «свободное плавание»?

Я с такой радостью возвращаюсь в свой театр после этих безумных поездок, как домой. Тут обдувает теплом, и люди, которых я люблю, во-первых, а во-вторых, прекрасные артисты и партнеры, с которыми легко, и мы говорим на одном языке, у нас одна школа – школа Табакова. Когда мне надоедает это счастье, я начинаю искать приключений на свою голову и нахожу их сполна. Иногда в плюсе, иногда в минусе. Но иначе я не могу. Так началось с «Орестеи», когда Петер Штайн пригласил меня на роль Ореста. Произошла великая битва, передо мной ставился вопрос: мы или они... Олег Павлович прекрасно понимал, что начнется, так сказать, вольное такое существование, знал его издержки... Но понимал также, что отказаться от Ореста я не смогу. Такая возможность выпадает актеру не часто, а иногда и ни разу...

С тех пор Олег Павлович идет мне навстречу, за что я ему благодарен, потому что для меня этот вопрос равносилен смерти. Потому что ну как я могу сказать в доме родителей, что все, я уезжаю навсегда и больше вас не увижу... Я не могу так. Я очень домашний человек. И мне это, кстати, всегда помогало в профессии.

Но также помогали встречи с новыми режиссерами, партнерами, новыми компаниями. Каждый раз я чему-то учусь. Учусь у людей с новыми идеями, непривычными методами... Я пытаюсь что-то в себя впитать. Внутри уже существует как бы центр по переработке информации. И он дает, на самом деле, в хорошем смысле уверенность в своих силах. Потому что профессия актера – зависимая, и часто у нашего, так сказать, брата бывает отчаяние или страх (не волнение, а именно страх). Волнение тонизирует, а страх убивает. Багаж, который у меня есть, дает силу, дает надежду, что я иду в правильном направлении.

– Как вы справились с переходом с малой сцены Табакерки (зал на сотню мест) на большую сцену, которая требуется для «Орестеи»? Насколько было сложно на репетициях привыкать к новому пространству?

Для меня не было это особенно сложным. Во-первых, мы все-таки играем на гастролях в залах на тысячу мест. Я терял голос на первых спектаклях, да я и сейчас иногда его теряю, когда играю в зале на две тысячи мест. Моя техника оказалась не слишком приспособленной. Но это исправить было можно. Сложным было другое. Я не очень понимал, что такое древнегреческая трагедия, как ее играют. Штайн читал нам длиннейшие лекции о греческом мире, о богах, о родственных связях между героями, о мифах и т.д. Ну, наша любовь к лекциям известна. Мы засыпали. Но там на самом деле разобраться невозможно: кем приходится Аполлон Афине, кто их дядя и т.д. Дикие родственные связи, которые хорошо усыпляли.

Но вот другое я ловил у Штайна, раскрыв рот. Он показывал вещи удивительные. К примеру, когда я брал меч, то в монологе вытягивал руку с мечом, и мне казалось, что от этого жеста такая энергия идет. А Штайн говорит: «Сог-

ни руку» – «Зачем?» – «Так, согнутая, она сильнее». У Давида Микеланджело правая рука согнута, чуть-чуть... Так в жизни не бывает... Для чего же он так стоит? Для чего? Вот таким вещам, которые кажутся мелочами, но на самом деле крайне важны, он нас учил... не только ощущению себя в большом пространстве, но и стилю высокой трагедии.

– Вы относитесь к актерам, которые больше любят спектакли, а не репетиции?

Нет, так я не могу сказать. Я очень люблю репетиции... И я люблю спектакли. Я даже не могу как-то разделить: это люблю больше, это меньше. Просто это разные любви.

Последняя, к примеру, работа над «Гамлетом» со Штайном – это было некое безумие. Любовь с первого взгляда (я имею в виду мое отношение к Гамлету, а как там с ответной любовью, я не знаю). Я как бы впрыгнул в эту работу. Не было ни подготовительного периода, ни раскачки... Репетиции были похожи на сон. Я не помню, чтобы я спал на самом деле. Если я засыпал, то у меня во сне придумывалась какая-то сцена или какой-то поворот, который я утром приносил Штайну. Это было какое-то непрерывное сновидение, которое в конце закончилось, надо сказать, больницей. Сыграв двадцать «Гамлетов» подряд, я очутился в санатории. И было очень тяжело.

Гамлет. Я им не могу наиграться, и я его никогда не сыграю, потому что постичь все его секреты невозможно. Как говорил Смоктуновский, «либо быть Гамлетом, либо не быть», но я хочу быть им, я хочу сыграть его еще. Я так надеюсь, что, может быть, мне еще посчастливится, я его еще сыграю. Я влюблен в эту роль, как дурачок какой-то, просто до безумия, потому что это лучшая пьеса в мире и лучшая роль. Там есть все. Сейчас на роли, которые мне предлагаются, я смотрю как бы с точки зрения Гамлета: две краски из «Гамлета», три краски из «Гамлета», а в «Гамлете» их не сосчитать. У меня на первой странице тетрадки с ролью выписано до тридцати Гамлетов: Гамлет любящий, блестящий, Гамлет добрый, Гамлет злой, Гамлет ненавидящий, Гамлет прощающий. У меня не хватает страницы для всех оттенков, которые в этой роли есть...

–Думая о Гамлете, вы мысленно говорите «он» или «я»?

Гамлет у меня «он». Просто я его абсолютный друг какой-то (смею на это надеяться). Нет, я нигде не могу пока сказать «я». Только когда играю спектакль: там однозначно «я».

– А с Иваном Карамазовым тоже «он»?

«Он». Правда, я никогда не называю его «Иван». Только Ваня. Я знаю очень многое о нем, почти что все. Я очень многое искал про Ваню Карамазова. И думал не просто про Ивана Карамазова, я думал про своего Ивана, про Ваню своего: какой он у меня? Я абсолютно явно его представляю, хотя я никогда не смотрю на себя... Есть записи на телевидении отдельных сцен... Но это мне кажется таким бледным отражением того, что у меня в мозгу...

Вообще-то, это приглашение Валерия Фокина было для меня случайным, потому что я никогда не мечтал об Иване Карамазове... Вернее, не мечтал, мечтая, потому что это не моя роль. Все говорили, что я должен играть Алешу. А тут вдруг Иван. Представляете? Как он так решил? Надо сказать, я не подвел, по-моему...

Хотя работа была достаточно болезненной. Доходило до того, что я в ме-

тро проезжал станции, я не понимал, куда я еду. Я был настолько растерян, что все мои штампы, все, что я до этого момента накопил в театре, – ничего не пригождалось. Режиссер так спокойно, изящно говорил: «Нет, не надо». Я отвечал: «Спасибо». Я понимал, что необходимо что-то другое, а что именно, он не говорил. Это был, в самом деле, тяжелый случай. Вплоть почти до отчаяния. Все было перечеркнуто... Но в какой-то момент этот театральный «шаман» добился своего, что-то стало прорастать, какие-то вещи стали получаться на репетициях, даже не на репетициях, а уже на прогонах, почти перед премьерой. Вдруг все стало соединяться, и у меня даже сама собой появилась определенная пластика, как бы энергетически сотканная. Она была не придуманная, вот что важно, что она была не придуманная. Такая вещь дорогого стоит, когда не придумаешь из головы, а когда она рождается сама изнутри...

И мне стало легко. И как бы весь спектакль – это три секунды вспышки в мозгу у Ивана. Весь спектакль – это просто вспышки перед последним сумасшествием. Для меня это вдруг объединилось в одно, и мне стало легче...

– Смоктуновский писал, что для него важно выстроить логическую жизнь роли, а потом придет пластика, потом придет интонация... Иногда актер, наоборот, идет от какой-то детали – от походки, от грима к общему. Какой путь вам ближе?

Думаю, что это очень индивидуально... В каждой роли чувствуешь, что где-то внутри вырабатывается какой-то свой стиль работы. Мне ближе метод Михаила Чехова. Идти не от себя, потому что я сам себе не очень интересен. Увлекательно подниматься до какого-то уровня, вдруг становиться каким-то космическим пришельцем и смотреть на события пьесы откуда-то не отсюда, не от себя... Но еще раз повторю: все по-разному в каждой роли.

Скажем, в Гамлете у меня вообще не было периода вхождения в роль. Такое было ощущение, что я... впрыгнул туда. И просто стал набираться самостоятельности. Как это случилось? Может, потому, что перед этим шел период такого накопления, а тут вдруг прорвало... Мне не нужно было искать пластику, она сама собой возникала, потому что, это, конечно, другая кость и кровь, другая, и ведет он себя по-другому. Например, Смоктуновский в роли Гамлета поворачивался вместе со всей шеей... Кстати, несмотря на то, что для него были важны не конкретные подробности, а логическое построение всей роли, я думаю, что эта деталь в этой роли имела для него очень большое значение...

Вообще путь к роли – это вещь фантастическая. Каждый раз я удивляюсь! Не верьте ни Чехову, ни Станиславскому. Просто каждый актер работает по-своему и в каждом случае по-другому.

Гамлет так, а, например, Хомутов в «Двадцать минут с ангелом» Вампилова абсолютно иначе. Вампилов так и оставляет открытым: ангел или не ангел. Мне хотелось сыграть ангела, но ничего не получалось. И вдруг, когда я искал грим, придумались поднятые плечи и как бы голова просто пришита, и ощущение, что у меня сзади связаны крылья... И все стало логичным: вот так он общается с ними, так движется... Он летал, а здесь крылья связаны... И речь потекла по-другому...

– Вы работали со Штайном, Фокиным, Табаковым, как бы вы могли охарактеризовать их способы работы с актером?

Фокин работает с актером, как Микеланджело с камнем: отсекает все лишнее. Такой принцип. А Штайн, наоборот, лепит роль из актера, как снежную бабу... Я приношу что-то Фокину, он это отбрасывает. А Штайн с удо-

вольствием берет, при этом как бы чуть видоизменяет, как-то оспосабливает и использует в работе... А Табаков – это мой учитель, мой партнер. С ним замечательно играть. Он хулиганит, он импровизирует. Иногда, когда он приходит на спектакль усталый (а на его плечах много чего лежит, и он здорово устает), я начинаю его заводить какими-то разными способами, и вы не можете себе представить, как быстро он забывает про все, как он заводится. У него глаз сразу загорается, там такие черти начинают прыгать... А вот репетировать мне было с ним сложно. Прежде всего потому, что он показывает гениально. Но он показывает, как бы он сыграл, понимаете. Я же никогда не хотел быть вторым Табаковым!

– То есть он показывает актерски?

Именно актерски. Гениально. Так смешно, можно умереть. Причем точно, поразительно точно, но все-таки это Табаков. Поэтому, когда я с ним репетировал, я специально, нарочито не выполнял какие-то моменты его показа, потому что я просто боялся, что не уйду от этого гениального рисунка, который он актерски внутри сам проживает, а нам давал уже готовый результат. Меня это не устраивало, потому что закупоривались тут же мои все поры.

– Фокин, кажется, тоже показывает, и Штайн показывает?

Это другое дело. Во-первых, они ведь не артисты. Как Табаков показывает, мало кто может. Говорят, здорово показывают Галина Волчек и Олег Ефремов. А режиссерский показ – это совсем другое. Он выхватывает суть, а дальше ты можешь уже от этого отталкиваться. Табаков показывает уже в мельчайших деталях. Он показывает результат. Сути он может даже и не объяснять. Он все-таки актер. Он актерский режиссер Табаков.

– Вы начали говорить о том, что Табаков – хороший партнер. Что для вас значат партнеры? Они помогают, они мешают, о них хочется забыть?..

Вы спрашиваете, и я с ужасом подумал, что я научился играть без партнеров. Поскольку так случалось, что я играл с партнерами, которые не дают ничего, мало того, иногда просто разрушают сцену, спектакль. Но так вышло, что я играю в основном главные роли, и именно на мне лежит ответственность за весь спектакль, не только за свою роль, а за спектакль. Я ощущаю любой спектакль, в котором играю, как нечто целое, и без этого невозможно. Чувствуя это, я начинаю, как бы исправлять чужие ошибки, тратиться на это, брать на себя то, что не должен. И это очень плохо. В смысле, плохо для меня как для артиста... И я постепенно научился как бы закрываться...

– Вы имеете в виду: научились не замечать партнеров?

Не то что бы не замечать. Когда хороший партнер, то его не замечать невозможно. Это такая прелесть, я вам передать не могу! Вот я недавно сейчас сыграл с Татьяной Догилевой, также с Ириной Купченко в «Гамлете». Они обе играют мою мать. Они обе разные. Ну, это такое удовольствие! У нас Таня Догилева заменила Купченко временно. Обнаружилось, что у нас две Гертруды. И в зависимости от того, какая Гертруда, строятся ее взаимоотношения с Гамлетом. У Купченко Гертруда – мать. Отношения с большой дистанцией, когда Гамлет боготворил ее. И вдруг икона ему подморгнула, грубо говоря, и он ошарашен. С Таней Догилевой мать другая. Такой друг-пацан. Они всегда вместе были. И тут уже предательство близкого друга... Вот мы играли в Петербурге с Догилевой сцену «Мышеловка», так у нас мизансцены поменялись даже. Она обалдела от хамства, которое я, Гамлет, позволил в ее адрес. И тут

нам, актерам на сцене, стало интересно, что будет дальше? Влепит она мне пощечину или нет? А она подошла и вдруг погладила меня по голове.

Такие вещи возникают, когда настоящее партнерство, когда мы чувствуем друг друга. Иногда можно обидеться на сцене по-настоящему. Это игра, но игра, которая может завести далеко... И отношения до сцены, дружеские, любящие, – они не имеют никакого значения на сцене. И каждый актер на сцене в какой-то степени борец. Не обязательно выиграть эту схватку, можно ее с радостью уступить. Можно все что угодно, но это все равно борьба.

– Борцы перед поединком специальным образом готовятся. Целый ритуал. У вас есть специальная подготовка перед спектаклем?

Мне нужно время. Всегда. Не понимаю, когда артисты приходят за пять минут и – на сцену. Все, конечно, индивидуально, никого не осуждаю. Но сам так не могу. Я не люблю ни с кем общаться перед спектаклем, никаких камер, интервью, ни дай боже. Я сразу начинаю думать – как я сказал, ответил, какую ерунду ляпнул. Я начинаю отвлекаться... Поэтому мне нужно час, чтобы спокойно сосредоточиться, сконцентрироваться. Я занимаюсь каким-то делом, гримируюсь, одеваюсь, но никаких деловых разговоров... И чистая голова. Если ты только приехал из пробки – ты еще подсознательно там стоишь... Кого я буду обманывать? На самом деле это обманываешь сам себя. Когда-то Табаков сказал важную вещь, которую я запомнил на всю жизнь. Я плохо сыграл один спектакль, что-то не пошло, я уже не помню что. Табаков зашел ко мне в гримерную и сказал: «Женя, ты сейчас (а там зал на сто человек) потерял сто человек». Я говорю: «Как?» – «Так, ты их потерял на всю жизнь. Так случилось, неважно, их всего сто, у тебя будут тысячи, но эти сто, ты их потерял». Он мне объяснил как ребенку маленькому, что эта соска уже горчицей намазана, это плохо... Я чуть не заплакал, потому что я захотел вернуть эти сто человек быстренько, чтобы все было хорошо.

Спектакль – это каждый раз, как приключение. Каждый раз я не знаю, состоится ли он (то есть для меня, внутри). А во-вторых, если состоится, то каким образом. Например, тот же «Гамлет» или «Карамазовы и ад» для меня спектакли абсолютно таинственные. В смысле, я не знаю, как это будет. Ну, конечно, там есть внешняя форма, точная структура (у Фокина очень жесткая форма), но для меня только выполнение внешней формы невозможно. Я, конечно же, ищу какие-то ходы, возможности свободного течения...

– Вы много снимаетесь в кино. Меняется ли ваш способ работы? Или театр и кинематограф – две абсолютно разные сферы?

Мне кажется, что собственно в способах работы в театре и кино довольно много общего. Например, нахождение роли, образа. Другой вопрос, что съемки могут начаться финальной сценой и сниматься в любом порядке. Но время, пока ты осваиваешь свою роль, законы, по которым это происходит, – они одинаковы. Так же как образ, может измениться на спектакле, так же может что-то уточниться или даже резко поменяться уже в процессе съемок. Например, я играл в фильме «Мусульманин». Мы снимали уже две недели. И я играл своего героя без всякого акцента. Потом вдруг в один прекрасный день, буквально стоя в душе, я придумал себе акцент. И мы с режиссером Владимиром Хотиненко поняли, что это то, что нужно. Он закрепил это решение. А мне потом дали премию мусульмане, сказав: «У тебя акцент какого-то пакистанского селения». Человек оттуда приехал и спросил: «Сколько вы были в плену?»... То есть акцент не воспринимался как что-то придуманное. Откуда

он взялся? Не знаю. Вот был такой момент попадания в роль. Или сейчас я снимаюсь в «Моменте истины» Владимира Осиповича Богомолова. Я играю капитана Алехина, мозг военной разведки. Я не знаю, как его играть. Бывают герои готовые, то есть уже описанные, с конкретными какими-то чертами. А это герой без всяких ярких, выпуклых черт. Мне вообще чаще всего достаются герои, которых надо придумывать, потому что их можно играть так, можно так, а на самом деле никто не знает как. И я всегда завидовал тем, у кого конкретное какое-то амплуа... Но вот тут с Алехиным мне помог жест автора романа. Я пришел к нему домой, мы общались. А он когда что-то рассказывает, задумывается, то правой рукой волосы вот так с макушки начесывает на лоб, так медленно. И я понял, что он так сосредотачивается. И это стало ключом к Алехину. Там войска стягиваются, операция вот-вот должна начаться, ужас, что творится вокруг, суета, уже все, времени нет, и вдруг человек останавливается и гладит себя по голове, отключается и размышляет...

Что в кино совсем другое – это способ существования перед камерой. Там во главе угла ставится непосредственность, спонтанность. То есть все должно происходить абсолютно неожиданно, понимаете. Сиюсекундно. И в кино меньше, что ли, ощущаешь вот эту протяженность роли. Роль строится вспышками, кадрами. А в театре ты постоянно держишь общую идею, стержень, на который нанизывается очень много чего. Об этом очень хорошо писал в своей книге Олег Борисов. Вы читали?

– Замечательные дневники.

Я прочел и понял, что мне лично нужно пробовать учиться и идти в этом направлении. Надо постепенно отказываться от частностей. Он пишет, что важна идея. И это, кстати, перекликается с тем, что писал Михаил Чехов: надо оставлять в роли белые пятна. Для меня пока очень важно понять все углы, закоулки роли, дойдя до самого финала. Вот теперь я думаю, что от этого нужно пробовать отказываться, хотя это очень сложно и это опасно. От каких-то конкретных вещей надо отказываться и строить роль как бы более общими чертами. А в кино имеют значение частности. Например, крупный план: важно, как я кручу карандаш пальцем. Этим карандашом можно сыграть все: волнуюсь ли я, уверен ли, какой я человек и т.д. Полная характеристика.

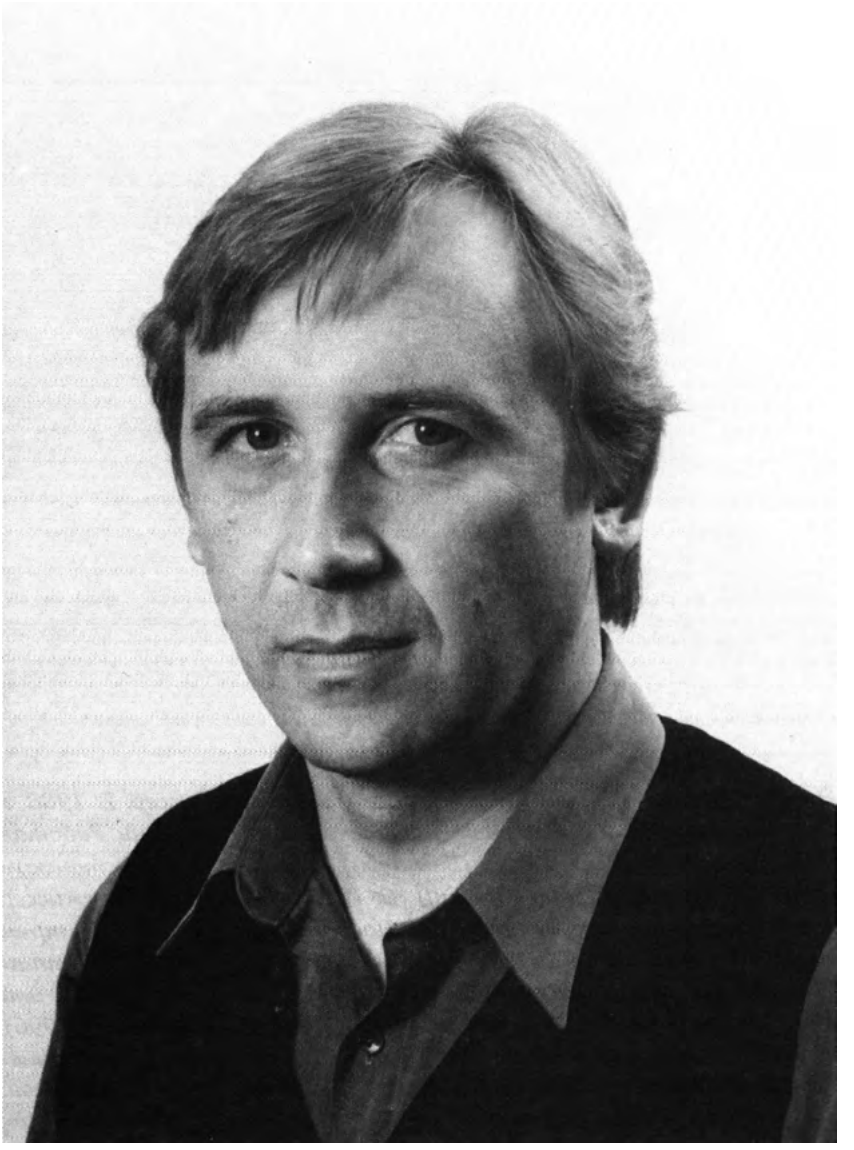
– Вы воспринимаете себя и своих сверстников актеров одним поколением, одной командой. Ну, как были «художественники», или «современниковцы»?

Такого мощного поколения шестидесятых, как «Современник», мы не дали. Я думаю, что мы существуем сами по себе, отдельно. А когда нас объединяют в поколение, то это чисто формальное, искусственное объединение. Может быть, мы еще к этому придем, кто знает. Все-таки сейчас мы все перебесились, пройден какой-то этап, может быть, это даст толчок к объединению. Я не знаю.

– Последний вопрос. Вы сказали о новом этапе в своей работе, своей профессии. Вот как бы вы этот этап определили?

Прыжок без парашюта.

Беседовала Ольга Егошина 16 апреля 2000 года



ЭЛЬМО НЮГАНЕН

Эльмо Нюганен (р. 1964) – эстонский актер, режиссер. В 1988 г. окончил актерский факультет Таллинской консерватории. Работал в эстонских театрах: «Угала» (Вильянди), «Эндла» (Пярну), Эстонском драматическом театре (Таллин). С 1992 г. – главный режиссер Таллинского городского театра. Постановки: «Любовь к трем апельсинам» К.Гоцци, «Иванов» А.Чехова, «Ромео и Джульетта» У.Шекспира, «Три мушкетера» по А.Дюма (1995), «Пианола, или Механическое пианино» А.Чехова (1995), «Елизавета» Д.Фо (1996), «Трехгрошовая опера» Б.Брехта (1997), «Преступление и наказание» по Ф.Достоевскому (1999), «Гамлет» У.Шекспира (1999) и др. Роли: Тузенбах, Лопахин, Платонов («Три сестры», «Вишневый сад», «Пианола...» А.Чехова), Аргон («Мнимый больной» Мольера), Пер Гюнт («Пер Гюнт» Г.Ибсена), Мекки-Нож («Трехгрошовая опера») и др. В 1997 г. поставил «Аркадию» П.Стоппарда в Большом драматическом театре в Петербурге.

ЭЛЬМО НЮГАНЕН

Открывать предлагаемые обстоятельства

– В мире есть два типа режиссеров – «чистые» режиссеры и «не чистые», вышедшие из актеров. Примеры всем известны, поэтому их не называю. В вашем случае, кажется, происхождение не затуманено – вы заканчивали актерское отделение?

Да. Но стал заниматься режиссурой уже тогда, на курсе. Мой учитель предложил: ты школу не закончишь, пока не сделаешь свой дипломный спектакль... Думаю, у него была хорошая интуиция. Он понял, что дело не в том, что вот этот молодой человек по фамилии Нюганен сможет спектакль сделать, может, я тогда и не смог его сделать, но он угадал, что во мне это подспудно живет. Он меня как бы освободил, раскрепостил.

– А откуда берутся режиссерские гены? Почему вдруг хочется актеру поставить спектакль?

Не знаю... Вот в артисты поступил, так бы это и шло, а потом что-то вдруг прорезалось. Режиссерский дар очень редок, актерских дарований ведь гораздо больше. Примерно такое же соотношение, как между писателями и драматургами: хороших писателей почему-то больше, чем истинных драматургов. Как-то природа так распоряжается неравномерно. Желание режиссуры – это желание выразить себя посредством иной, не актерской формы. Через других людей, через композицию, через особую власть над ними, художественную власть. Так, что ли?

– А в студенческие годы было желание стать лидером?

Может, где-то и было, но чем больше время идет, тем больше я думаю, что желание лидерства не было главным. Какое-то время это было, но не оно решало. Вот Адольф Шапиро на первой репетиции «Трехгрошовой оперы» сказал, что он совсем не суровый режиссер, что он очень такой спокойный человек, то есть он демократ, во всяком случае, в начале репетиций. Но по-

обещал, что автократом он будет тогда, когда начнутся главные репетиции. То есть начинаешь как демократ, а потом...

– Вы себя причисляете к режиссерам-демократам?

Нет, я не причисляю, просто я бы хотел быть таким.

– И актеры считают вас демократом?

Думаю, что нет. Они не то чтобы так считают, они даже не хотят, чтобы я был демократом. В театре всегда возникают ситуации, когда надо быть решительным, сильным или сказать такое, что разрешает, поворачивает ситуацию... Но мне самому не очень нравится быть «сильным» и поэтому я пытаюсь быть человеком мягким или... ну, скажем, не автократом.

– Хорошо, демократия, автократия, но на самом деле режиссер имеет дело с созданием новой художественной реальности, в которой все должно быть обозначено и увидено его глазами. Любой режиссер сейчас скажет, что он, конечно, идет от актеров, дает им возможность свободно выразиться и т.д. Но все же когда, на каком этапе эта свобода актеров заканчивается и вы начинаете строить то, что больше актера, то есть композицию целого?

Не так просто ответить, потому что это центральный вопрос режиссерства как профессии: сотворчество разных людей. И у меня все это еще не застыло. Я меняюсь, и вокруг меня многое меняется. В моем же театре. Что-то, что раньше я знал, или слышал, или читал, сейчас я начинаю чувствовать на ином уровне.

– И что это? В какую сторону это идет?

Ну, вот я приведу такой пример: когда мы делали «Преступление и наказание», то у меня возникло чувство, которого раньше не было. Мне не хотелось выходить на премьеру. Когда была премьера, я был довольно грустный, не от результата... У меня было ощущение, что еще полгода я хотел бы побыть в этом мире. И не только у меня, а почти у всех актеров. Я впервые почувствовал Достоевского. Я впервые прочел сам роман уже после того, когда объявил, что буду его делать.

– Не понял. Вы до этого не читали романа?

Я знал роман, но не читал. Или точнее – читал, но не знал. Что-то читал, что-то пропускал, пролистывал... ну, как обычно... Да, как обычно. Лет десять так тянулось. Еще в средней школе, когда впервые открыл эту книгу, прочел страниц, думаю, двадцать, тридцать и понял, что я в этом ничего не пойму, что это будет трата времени, если начну читать подряд и до конца. Я закрыл книгу и запомнил свое чувство: мне казалось, что эта книга как бы даст знак сама, когда придет время. Везде, где я бывал, скажем, у кого-то в гостях, где были книги, или в книжном магазине, первыми книгами, которые я замечал на полке, были книги Достоевского. Пум, как красная лампочка зажигалась...

– А к русской литературе вас тянет? Вообще у вас много постановок по классике?

Первым был Чехов, которого я в Вильнюсе поставил. «Чайку», между прочим. Еще ставил «Иванова» и «Механическое пианино»... А теперь вот Достоевский. Еще Шекспира ставил: «Укрощение строптивой», это был мой первый спектакль, постановка студенческая, «Ромео и Джульетта», «Гамлет».

– У вас был актер на Гамлета?

Я вообще хотел бы, чтобы театр, где я работаю, обладал такой труппой, в которой в один вечер один актер играет Гамлета, а в другой, его лучший друг будет Гамлет, а прежний Гамлет будет играть могильщика. Хочу работать в театре, где Гамлета могли бы сыграть, ну, почти все актеры, которые в этом возрасте. Конкретный выбор зависел бы от режиссера, его концепции, но в принципе у него был бы выбор Гамлетов.

– Это вы рисуете идеальную картину, или сейчас в эстонском театре такая ситуация, что возможно создать такую труппу?

Да, я думаю... И даже в моем театре сейчас много Гамлетов. Не меньше трех, четырех. Вот, скажем, актер, который играл сегодня Раскольникова, все ведь думали, когда я ставил «Гамлета», что это он будет играть принца Датского. А он сейчас делает другую работу, а другой, который не играл Раскольникова, играет Гамлета.

– А у актеров есть понимание такой задачи?

Вообще-то я не люблю о таких вещах говорить, не надо все формулировать в словах. Процесс понимания в театре должен идти на ином уровне. Как я себя помню, я не любил внушений. Когда кто-то меня теребит все время, то я начинаю думать: «А может, это и не так, а что же он говорит одно, а делает другое...» и т.д. Слишком много слов в театре опасно. Скажем, я стараюсь не говорить артистам о задачах, о проблемах, просто пытаюсь что-то сделать и очень надеюсь, что они все понимают...

– А насколько вообще вы приоткрываете замысел спектакля актерам, насколько он формулируется?

Когда как. Ну, вот последняя работа «Преступление и наказание», там уже на первой репетиции я прояснил общие контуры замысла, хотя у нас не было еще материала... Сказал очень мягко, чтоб не напугать ни их, ни себя. Говорил вокруг да около, хотя в принципе мне казалось, что они поняли. А потом через месяц сказал что-то более внятное.

– И что сказал, если не секрет?

Нет, не секрет. Один режиссер спросил у меня: «Ну, о чем у тебя «Преступление и наказание», о преступлении или о наказании?» Я ответил: ни о том и ни о другом. Вот я не знаю это слово по-русски, когда человек согрешил и после этого...

– Искупление?

Вот-вот, именно искупление.

– Когда так прямо формулируешь, не ведет ли это сразу к упрощению?

Это все зависит от ситуации. Я понял это, когда в Петербурге ставил «Аркадию». Я был готов к тому, чтобы сказать, но, думаю, сделал правильно, что не сказал. Знаете, в России режиссура считается сильной, как это там, концептуальной и т.д. Я поэтому приготовился, вооружился всеми идеями, а пошло все не так, интуитивно. И делал все наоборот. Сам удивлялся, почему я не говорю о том, о чем я задумал или как я задумал. И понял в конце концов, что в этой ситуации, с этой труппой нет смысла разговаривать на абстрактном уровне. Мы добьемся большего, лучшего результата, если я на первой репетиции ничего «программного» не скажу. Потому что в России и так много этого «программного». Я же помнил прекрасно, какого калибра режиссер создал

этот театр и к чему тут привыкли актеры. В Эстонии наоборот, здесь такая ситуация, что режиссеры не высказывают никаких концепций...

– А может, им нечего сказать?

Думаю, не по этой причине. Тут тоже проходишь свой путь, каждый проходит, вот я только теперь начинаю понимать, что не надо бояться открытого слова. Можно его сказать, можно не сказать, можно сказать кому-то, можно сказать всем, можно сказать в какой-то ситуации или надо, может, выбрать время, когда это сказать. Но теперь я перестал бояться и могу на первой репетиции объясниться с актерами по любому поводу. Тут нужно завоевать доверие, а если оно есть, то все возможно.

– Какое впечатление производит русское актерство со стороны? Чем отличаются «наши» от эстонских актеров?

Разница есть, конечно. Есть некоторые вещи, которые русские артисты улавливают сходу. Не знаю, это, наверное, дар природы у них такой. И есть некоторые вещи, которые, скажем, улавливают эстонские актеры сходу. Например, если я ставлю «Гамлета» в русском театре, то может быть такая ситуация, что актер, который играет Гамлета, ему надо объяснить какие-то, скажем, концептуальные вещи, например, трактовать монолог «быть или не быть» и т.д. Но у русского актера никогда не возникнет вопроса, любит ли Гамлет Офелию? Никогда. А в Эстонии почти наверняка вопрос о том, любит ли Гамлет Офелию, может возникнуть, а насчет «быть или не быть» могут и не спросить.

– Когда-то Крэг ошарашил Станиславского тем, что Офелия, прошу прощения, сука.

Да? Но если так, то зачем в этой пьесе Офелия, если у Гамлета нет никакой любви к ней? Тогда надо эту роль вымарать, он и сам себе, без всякой Офелии, может задать вопрос «быть или не быть». Офелия нужна для другой цели. Без нее невозможно толковать о душе Гамлета. А все, что связано с душой, это самое важное, даже в таком насквозь истолкованном сюжете, как сюжет «Гамлета».

– Русские актеры специалисты по душе или по мозгам?

По душе.

– А когда вы работали в Петербурге, какого воображаемого зрителя представляли?

Был такой зритель. Даже два. Я представлял себе человека, который жил в Петербурге всю свою жизнь, прожил революции и блокаду, не ходил в театры уже лет двадцать, последний раз ходил в театр во времена Товстоногова, помнит Лебедева, ему так жаль, что ушел из этого театра Смоктуновский, он не может понять, почему Юрский ушел, ему это тоже жаль. Вот такого зрителя я представлял для своей «Аркадии». А второй зритель – моя мать, которая живет в Эстонии...

– Хорошо. А вот по поводу структуры пьесы и режиссерского подхода. Чему вы научились за десять лет в области так называемой режиссерской технологии? У вас уже выработались какие-то свои собственные навыки этого дела, штампы свои собственные, способы, подходы, ухватка?

Наверное, выработались. Но вот единственное, в чем я абсолютно уверен, под чем подпишусь в любое время: если у режиссера глаза не горят, если он не захвачен своей идеей, никакая ухватка не поможет... Нужна глубинная

эмоция души и мозга вместе, а дальше – дальше начинается технология. И еще одну вещь я заметил, это, наверное, результат того, что у меня актерская кровь. Так вот я никогда не работал с пьесой, где нет роли, которую я сам хотел бы играть.

– То есть такая пьеса не имеет шанса быть поставленной?

В моем театре – нет. А по поводу технологии. Это так же, как в актерском деле. Решил ставить «Гамлета», начинаешь жить этим, ходишь по городу и думаешь, как Гамлет.

– Когда появляется художник – с самого начала или вы сами вынашиваете образ пространства?

Самое лучшее, я думаю, было бы работать так, когда нет еще готовой декорации, но есть какое-то пространство, какие-то вещи и с ними можно что-то делать: что-то можно убрать, что-то добавить. Пространство сочиняется по мере сочинения спектакля, если хочешь иметь живое пространство. Может, это тоже идет от того, что я прежде всего актер.

– А с другими традиционными для режиссера вещами? Как глаз воспитывается, ухо?

Мне кажется, что режиссер больше всего учится не в библиотеке, не в музее, даже не в театре, может, даже не в школе, а в повседневной жизни. Но режиссерская наблюдательность немного иного сорта чем актерская. Странная штука, важная: вот актер замечает одни вещи, а режиссер в такой же ситуации другие вещи. Например, хороший актер запомнит, как этот человек сказал что-то, как он повернулся, какое у него было выражение лица и т.д., а режиссер заметит еще, почему он это сказал, почему он так сделал. Актер «как» он сделал, а режиссер «почему» он именно так в этой ситуации поступил. И это, кстати, очень, очень интересно – замечать, что на самом деле в пространстве происходит. От этого можно очень уставать. От такой беспрерывной игры устаешь и даже пытаешься иногда как-то закрыться...

– Какое было ощущение десять лет назад, когда входил в актерско-режиссерскую жизнь? В Эстонии это было смутное, важное время: обретение независимости, Народный фронт и т.д. Эта волна тогда поднимала, тянула к какому-то политическому театру?

К политическому театру нет, абсолютно нет. Никогда. Даже во второй половине восьмидесятых. Как это ни странно, именно в этот момент меньше всего в театре интересовала политика. Какой смысл идти на сцену и говорить то, что уже можно говорить на улице.

– А когда наступает момент «национальной идентификации», понимание того, что вот я живу и творю в этой стране, которая обрела независимость, что я должен...

Нет, нет, никому ничего не должен. За всем этим я слежу, конечно, слышу, что люди говорят и как они это говорят, и почему они это говорят, но когда я, скажем, выбираю пьесу или выхожу как актер на сцену, я об этом не думаю.

– А что в русском театре произвело на вас впечатление в годы юности?

Видел несколько спектаклей Эфроса. Видел «Тартюф», видел «На дне» на Таганке, тогда это произвело формообразующее впечатление. Книги, которые будили воображение. Некоторые легенды театральные. Все время представлял себе, как могли когда-то встретиться Станиславский и Немирович-

Данченко. Многие годы очень много думал об этом «Славянском базаре». И даже ходил в «Славянский базар», и сидел там, и ел щи по-русски, и говорил с кем-то, но все время думал о том – интересно, за каким столиком они сидели, курили или не курили и т.д. Знаю, что все было по-другому, но все равно в какое-то время кто-то из них мог встать, уйти в туалет, прийти обратно. Где-то они молчали, думали, когда-то уехали в Любимовку пить кофе. Также представляю себе Вахтангова и Михаила Чехова, как они там в бильярд играли...

– А соседи из других Балтийских республик влияли? Ведь вы начинали, когда Някрошюс был в зените славы?

Някрошюс для меня в то время был легендой. Я не видел ничего из его спектаклей, но тоже все время воображал. Все тогда говорили: «Дядя Ваня», «Дядя Ваня», «Пиросмани», «Пиросмани». Еще до того, как я пошел учиться в театральную школу, у меня уже было свое представление о «Пиросмани». Но при этом его спектаклей я не видел. Первый спектакль, который я видел у Някрошюса, был «Макбет», потом «Нос» Гоголя, «Маленькие трагедии», «Три сестры». И я сразу понял: я так не умею.

– Так никто не умеет.

Но как актер, например, я не хотел бы там играть. Может, потому, что метафора сильнее человека, актера. А там весь мир держится на этой огромной метафоричности. Они органически рождаются у него, и как режиссеру мне это очень нравится, но как актер я бы не хотел жить в этом мире.

– Боитесь сильного воздействия потустронней мощной творческой воли?

Нет, я очень хотел бы работать как актер у режиссера, у которого очень сильное видение, очень хотел бы, но если его интересуют какие-то вещи большие, чем актер, я это сразу узнаю...

– Но сам Някрошюс говорит в первом выпуске «Режиссерского театра», что его интересует именно актер, только актер, и они вместе придумывают спектакль и т.д. То есть по словам-то вы не расходитесь.

Еще раз скажу: мне как режиссеру его спектакли очень нравятся, но как актер я не хотел бы там играть. Это же очень просто. Я готов ополчиться на любого, кто выступает против режиссера Някрошюса, но как актер...

– Некоторые режиссеры даже бегут от сильных впечатлений, чтобы сохранить свою девственность...

Да, но у меня тоже так бывает. Я ведь увидел фильм «Незаконченная пьеса для механического пианино» только год спустя после того, когда сделал спектакль... Было время, когда хотел посмотреть, но тогда не было возможности достать видеокассету в Таллине. А когда уже начал репетировать, тогда мне этот фильм стали чуть ли не совать все: «Посмотри, посмотри». Вот тогда уже не хотел. Актеры, конечно, видели.

– Возвращаясь к опыту других режиссеров и к тому; что близко, что еще было в эти годы, от чего отталкивался, что воспринималось как абсолютно «не мое» и, наоборот, как «мое»?

Наверное, лучше назову те имена и работы, которые тогда для меня были важны. Наверное, все, что делал Адольф Шапиро в Риге. Много важного понял у режиссера Каарин Райт. У нее научился пониманию пространства, без которого нет режиссуры. Ну, есть, скажем, стул, стол. А вдруг ты видишь, здесь еще есть воздух.

– Европейский опыт изменил отношение к русскому театру?

Скорее, только упрочил. Мы довольно часто говорим об этом с моими актерами. В русском театре есть что-то такое, что важнее всего. Устремление, серьезность отношения. Ну, вот сидят два человека, пьют чай и говорят, но за этим что-то громадное открывается. Кстати, эти два человека могут и танцевать, если надо, и прыгать. Может быть сто телевизоров, но если в театре нет этих двух человек, которые пьют чай и говорят... Ничего не может быть интереснее актера. Есть некоторые вещи, которые можно до совершенства довести. Ну, скажем, сценическую технику, но тут есть какие-то пределы. Но есть в театре только одна вещь, не имеющая предела. Это душа человека. Почему актеры любят играть Чехова? Потому что там нет предела, потому что это идет внутрь человека... И русский театр, думаю, идет не от задачи, а, наверное, от русского человека, от русского темперамента, ну, не знаю от чего.

– Вы, как я понимаю, не любитель порассуждать на тему «эстонское», «русское». Но тем не менее говорите, что русский театр идет от русского характера. А как насчет эстонского характера? У нас в России существует свое штампованное представление об эстонском характере, о «горячих парнях»...

Нет, я могу говорить о «русском» и «эстонском» характере, но на самом деле есть какие-то другие вещи, которые меня трогают. А это связано не с нацией. Это связано с другими понятиями, например, такое понятие, как, скажем, мама. Актрисе, которая играет мать Раскольникова, я рассказал то, что никому не говорил, – историю моей матери. Я ставил Достоевского и все время думал о моей матери. Этот весь спектакль внутренне для меня об этом, о моей матери. И вот это гораздо существеннее, чем национальные различия.

– А ваша семья имела отношение к театру?

Нет, была очень далека. Хотя мать у меня очень музыкальный человек, но у нее не было возможности это развить... У родителей очень трудная жизнь была. Я узнал об этом тогда, когда мне было лет двадцать, я уже был женат сам, тогда только начал понимать, какую жизнь они прожили. Моя бабушка умерла тогда, когда родилась моя мать, через полчаса после родов. Дедушка так любил ее, что сошел с ума. И когда он умер, моей маме было всего шесть лет, и она не знала, что этот сумасшедший – ее отец. Ей кто-то из подружек шепнул, что тот сумасшедший с одеялом, что спит на кладбище каждую ночь на могиле ее матери, это ее отец. А я узнал эту историю тогда, когда я играл одну роль в пьесе Трумена Капоте. Там сюжет очень похожий. И когда моя мать пришла на тот спектакль, она, посмотрев, сразу ушла. Из другого города приехала, увидела спектакль и даже не зашла поговорить. Говорят, что я там хорошо играл. Чем-то питалось воображение, и я сам не мог понять, почему, откуда это идет. А узнал об этом где-то года три или четыре спустя, когда решился у своей матери спросить, почему она тогда ушла со спектакля.

– Это имеет отношение к «аффективной памяти»? Вы вытаскиваете такие вещи в артисте или считаете это запретным ходом?

Нет, это не запретный ход. С правильным распределением ролей можно даже не говорить об этом. Актриса, которая играет мать в «Преступлении», скажем, она очень хорошо знает эту историю, я знаю, что она знает. И я знаю, какая у нее самой личная жизнь. И это не запретный ход, потому что это все делается ради вот этого слова, которое я спросил – как это по-русски, не преступление, не наказание...

– Искупление...

И тогда искусство что-то в нас меняет. Спектакль меняет нас. Вот посмотрев недавно своего Достоевского, я вдруг подумал: когда ж я последний раз в церковь ходил?

– Каждый артист ограничен какими-то своими внешними данными. Вас, наверное, в студенческие годы воспринимали как простака?

Да, так и было... И соответственно, давали такие роли. В «Гамлете», например, Озрик. Я думал, что у меня нет актерского дарования. Я просто старался, чтобы не выгнали из школы, хотя у меня были все время пятерки.

– А когда появился первый сбой амплуа?

Калью Комиссаров был первым, когда он решился дать мне Тузенбаха... Мы просто договорились. Здесь я работал, как это сказать, как дипломат. Калью Комиссаров увидел, что у него на курсе есть человек, который не имеет особых актерских данных, но хочет работать как режиссер, и он использовал меня в роли ассистента. И потому я там все время ассистировал дипломные работы и играл мизерные, типа Озрика, роли или вообще не играл. На одной из работ он предложил мне снова ассистировать, а я отказался: «Я учусь на актера и хочу актерской работы». И он предложил компромисс: «Ну, ладно, последний раз поассистируешь, зато в следующий раз получишь большую роль». Так я получил Тузенбаха.

– А в Мелихово на международном чеховском проекте вы что ставили?

«Чайку». Я делал первый акт, второй делал литовец, третий англичанин и четвертый швед. Я там некоторые важные вещи понял. В Мелихово Чехов написал «Чайку», и я все спрашивал себя: как это написалось, тут ведь ни одной чайки нет, море отсюда за сотни километров. И вдруг я понял, почему Треплев застрелил чайку: это редкость в такой климатической зоне, там совсем другие птицы. Может, все другие это давно знают, но я это понял только сейчас, и без таких простых открытий ничего в театре не сделать.

– А каковы были условия игры? Каждый акт новый режиссер?

Да, это были предлагаемые обстоятельства. У меня они были довольно строгие: я ставил только первый акт, это совершенно другое, нежели ставить всю пьесу. Приходит публика, которая знает очень хорошо «Чайку», очень многие знают только русский язык, а труппа многоязычная... Играли на трех или четырех языках. Значит, эстонец, англичанин, литовец и швед. И было еще одно предлагаемое обстоятельство. То, что я ставил именно первый акт, давало мне возможность ни с кем не спорить, никого не продолжать и ничего не учитывать из того, что будут делать другие режиссеры. В этом ключ. Если бы я должен был ставить второй или третий или четвертый акт, там возникли бы совсем другие вещи. У нас там обсуждался вопрос о том, как и чему учить режиссеров. Не знаю, может, их вообще нельзя учить, но единственное, что я мог бы сказать, это то, что надо научить открывать предлагаемые обстоятельства, не только те, которые дает драматург, но иные. Их в реальном действии множество, они приходят со всех сторон. И чем больше открывается этих «предлагаемых обстоятельств», чем больше их чувствуют зрители – от бабушки до самого сильного критика, до человека, который вообще русского языка не знает, – тем глубже режиссура.

– Насчет чувства публики. Вот сейчас многие режиссеры забились в малые пространства, эмигрировали в любые щели. Большие сцены, кажется, мало кого интересуют. Вот и у вас в театре пять или шесть маленьких площадок. Куда дело идет?

Не знаю. Как актер люблю играть в большом зале, когда чувствуешь дыхание большого количества людей. Это другое качество реакций, внимания, негодования, восторга. Но все же где и в каком пространстве играть – не главная проблема. Есть иные, более существенные вещи, которые меня волнуют. Больше всего боюсь рутины, боюсь превращения театральной работы в ежедневную бессмысленную канитель, когда можно будет спросить: «Кем ты работаешь?» и получить в ответ: «Режиссером». «А что ты делаешь?» – «Репетирую». – «А, ну давай». Вот это ужас.

– Среди набора современных штампов, что больше всего отталкивает?

Эти штампы режиссерские, разные в разных культурных пространствах. В Эстонии, скажем, в последние годы сложился такой штамп, который исходит из предположения, что режиссер должен использовать все пространство сцены, до последнего миллиметра. Конечно, надо осваивать все пространство, но как специальная задача – по-моему, это плохо. Кто-то это сделал в первый раз, сотворил это тотальное, стопроцентное пространство, а потом в эту калитку повалили все. Может, это только в Эстонии, я не знаю.

– А актерский сегодняшний штамп, он каков?

Ну, их много! Но есть что-то поопаснее штампа игры, это штамп актерской психологии. Часто вижу, что актер думает, что он лучше, чем на самом деле, – он врет самому себе, что он пять лет, или три года, или десять лет играет не главные роли потому, что у него с начальством театра проблемы, и только потому он не играет Гамлета. И это видно на сцене – вот эта ущербность актерская.

– А какой главный излюбленный штамп актера по имени Эльмо Нюганен? Как там у Михаила Чехова – в воображении увидеть самого себя, играющего «быть или не быть» и увидеть свой коронный штамп.

Я себя вообще не люблю видеть. Еще скажу, может, странную вещь, насчет режиссера и актера: я как актер с удовольствием работал бы у режиссера Нюганена. Даже очень, но я так, может, не сказал бы Нюганену, я просто ждал бы, может, он меня заметит. А как режиссер Нюганен... я бы подумал. Этот артист Нюганен иногда себе позволяет какие-то вещи, о чем мы не договаривались. Вот у него сегодня такое ощущение, что надо играть по-другому, и он сегодня играет иначе, потому что, скажем, сегодня зал резервирован для учителей или для врачей, а мы так не договаривались. Хотя, с другой стороны, я скажу, что мне очень нравятся на самом деле актеры, которые действительно находят контакт со зрительным залом прямо сию минуту.

– Эльмо, вот недавно по телевидению Константин Райкин смешно рассуждал о бессмысленности терминов «переживание», «представление»: настоящий артист играет и контролирует каждую секунду игры, иногда полтела уже за кулисами, лицо продолжает играть, а задница уже отдыхает. Это так?

Очень похоже! У нас же есть тоже «переживальщики»... Но в принципе, я заметил странную штуку, что о профессионализме говорят часто те люди, которые мне кажутся непрофессионалами. А те, которые профессионалы, они

не болтают об этом. И актеры, которые умеют «переживать», они не говорят об этом. А те актеры, которые страдают, но страдают в основном от того, что у них нет ролей, вот они все время говорят о переживании. А страдают от другого. Что касается Райкина, я видел его дважды на сцене, он может говорить что угодно, но я уверен, что есть у него высшие моменты, где он в настоящем смысле слова переживает.

– Когда общаешься с актерами много лет, то иногда открывается кухня мастера с совершенно неожиданной стороны. Вот мне рассказывала одна актриса о Смоктуновском (они вместе в «Чайке» играли): спектакль что-то не клеился в тот раз, и в перерыве Иннокентий Михайлович ей бросил как бы между прочим: «Надо добавить немножко патологии». Очень похоже на него! Из опыта общения с крупными эстонскими артистами, остались в памяти такого рода вещи?

Еще бы! Вот Юри Ярвет открыл небольшой секрет пребывания актера на сцене. Студенты показали ему отрывок, он внимательно так смотрел, а потом говорит: вот вы приходите на сцену и сразу понятно, что вы полчаса здесь будете играть. А надо приходить на сцену как бы на секундочку: зашел и сразу будто хочу уйти, и все зрители сразу хотят, чтобы ты подольше был... А вы приходите, садитесь на стул, и сразу видно, что раньше, чем через час, не уйдете.

– В каком году вы получили театр?

В 1992 году. Мне было 28 лет.

– Когда вы взяли театр, многие ушли?

Почти полтруппы. По крайней мере, третья часть.

– А количество артистов в Эстонии, уже в капиталистической, сократилось?

Нет. Увеличилось число безработных актеров или свободных актеров, это есть. Некоторые перешли на контракт с телевидением, покинули театр. Но все крупные артисты пока по-прежнему стараются быть в театре. Если система репертуарного театра когда-то исчезнет, то для Эстонии это будет крах. Эстонский театр перестанет существовать. Могут быть единичные спектакли, очень хорошие спектакли, но театра не будет. Нет никакого иного способа остаться артистом. Зарабатывать деньги – много есть способов, остаться артистом – очень мало. Я хочу работать в театре, куда актеры приходят каждый день в половине одиннадцатого или в одиннадцать утра и знают, зачем они приходят, и верят, что здесь озаботятся их будущим. Что в этом месте есть какой-то общий смысл. Об этих вещах мы боимся даже говорить вслух, но это самое важное.

Беседовал Анатолий Смелянский 5 ноября 1999 года

АСПАСИЯ ПАПАТАНАСИУ

Аспасия Папатанасиу (р. 1918) – греческая актриса. В 1940 г. окончила Театральную школу Афинского национального театра и в 1941 г. дебютировала на сцене Театра М.Котопули. Участница Движения Сопротивления. После войны выступала в труппе «Объединенные артисты», затем в труппе М.Катракиса; основу ее репертуара составляли преимущественно современные (в том числе советские) пьесы. С 1957 г. – в Пирейском театре Д.Рондириса, в составе которого гастролировала по всему миру, играя центральные роли в трагедиях Эсхила (Атосса – «Персы», Клитемнестра – «Орестея»), Софокла (Антигона – «Антигона», Электра – «Электра», Иокаста – «Царь Эдип»), Еврипида (Медея – «Медея»). С приходом в 1967 г. к власти в Греции «черных полковников» жила в эмиграции в Англии; гастролировала в разных странах с разными труппами. В 1975 г. вернулась на родину, где создала свой театр, сыграв на его сцене почти все основные роли трагического репертуара древнегреческих драматургов. В 1995 г. сыграла великую итальянскую актрису в «Последней ночи Элеоноры Дузе» Гиго ди Кьяра. Автор книги «Страницы памяти».

АСПАСИЯ ПАПАТАНАСИУ

Школа трагедии

– Аспасия, это интервью для книги, которая выйдет в России. Там вас помнят, любят. В книге Бояджиева, по которой учатся студенты русских театральных школ, довольно значительное место уделено вашей Электре. Помните ли вы о ваших русских гастролях, и какого рода эти воспоминания?

Людей, с которыми я тогда познакомилась, никогда не смогу забыть. Я не люблю словосочетание «для меня честь», но, по крайней мере то, что вы говорите об отношении ко мне в России, для меня – большое личное удовлетворение. Давно я очень хотела знать русский язык, брала уроки, поэтому я помню какое-то количество русских слов. Например, «бабушка». Боюсь, для моих зрителей я теперь довольно давнее воспоминание. И сами они уже «бабушки».

– Хотели бы вы сегодня сыграть в России?

Сейчас, к сожалению, я никуда не могу поехать, я уже не так молода. И потом я не знаю, какая там ситуация. Когда-то я знала очень хорошо и политический строй, и людей, и ситуацию в Советском Союзе. Я была одной из тех тринадцати в Греции, которые подписали протест по делу Даниэля и Синявского. И после этого меня очень невзлюбили официальные лица. В то время я должна была подписать контракт в Советский Союз, но я отказалась. Мое сознание не могло принять эту ситуацию с арестом двух литераторов, поэтому я сорвала контракт.

– Как объясняете вы тот факт, что мы почти никогда не видели русских спектаклей по древнегреческой драматургии? При этом в России так восторженно принимают иностранные постановки по древнегреческой драматургии?

Мне трудно это объяснить. Наверное, это происходит оттого, что у рус-

ских есть свои значительные драматурги и писатели. У русских – большая литература. Наверное, вся их внутренняя потребность в очищающем действии трагедии, вся эта душевная потребность у них выливалась в эту большую драматургию и в эту большую литературу. Поэтому они не нуждались в чем-то другом, даже в Эсхиле, Софокле или Еврипиде. У них были свои трагедии.

– Но, может быть, русским в силу особенностей национального характера трудно понять и принять древнегреческую трагедию?

Нет, я так не думаю. Не думаю, что им трудно понять. Наоборот, русским в высшей степени свойственно эмоциональное выражение своих чувств, своих внутренних побуждений. Оно всегда очень разное, но ему присуща широта, емкость и глубина. Я думаю, что наша трагедия им бы подошла. Если предположить, что в древнегреческих трагедиях, основанных на мифах, в этих историях Эдипа, Ореста, Медеи, Федры содержится какое-то зашифрованное послание, то можно сказать, что русские зрители владеют кодом для его расшифровки. Я часто думала на эту тему, особенно когда играла в Москве. Меня волновал какой-то осмысленный отклик в зрительном зале, я видела, что трагедия находит отклик у зрителя, я это чувствовала. Я играла на сцене и с русскими артистами и видела, что этот тип драматургии соответствует их душевному строю.

Масштаб фигур и событий, сила изображенных чувств, монументальность страстей – им это близко. Странно, что Эсхила, Софокла и Еврипида так мало ставят на русской сцене... Может быть, мешает строгость построения? Я имею в виду не только содержание, но строгость формы, может быть, она их пугает? Мне кажется, что они чувствуют к древней драматургии, к греческой трагедии избыточное почтение. Это, может быть, их немного пугает и сковывает. Вот, например, Николай Охлопков, который прибегнул в «Медее» к оркестру, к музыке, к какому-то оперному пониманию трагедии. Он, наверное, чувствовал, что там есть что-то очень большое, но не знал, как это содержание выразить.

– Спектакли театра Димитриса Рондириса в шестидесятых годах имели огромный успех у самой разной публики. Как вы объясняете его причины?

Я должна сказать, что спектакли Рондириса были очень простыми: минимум постановочных эффектов, отсутствие всяких сложных приспособлений и декораций. Все помогало актеру на сцене, помогало актеру дойти до какой-то вершины, до абсолютного пика своих возможностей. При этом наши спектакли принимались отнюдь не везде безоговорочно. Вы говорите об успехе у зрителей разных стран. Но странно, что спектакли, имевшие такой успех за границей, здесь, в Греции, очень жестко критиковали. Прежде всего за то, что это были спектакли Рондириса. У Рондириса было очень много врагов, были довольно влиятельные круги, которые принимали в штыки его постановки, не принимали его художественные воззрения, его театральную политику, его взгляды на задачи греческого национального театра.

Хотя наша публика принимала спектакли восторженно. Я помню, как моя Медея первый раз сказала о намерении убить детей. И весь зал как один человек закричал: «Не убивай своих детей! Не надо!»

– Как вы думаете, есть разница в восприятии древнегреческой трагедии зарубежным зрителем и греческой публикой? И есть ли разница в восприятии между зрителями разных стран?

Мы ездили на гастроли по всему миру. Я играла везде: и в Европе, и в Америке. И разница публики для меня была не слишком большая. Пожалуй, отличались в восприятии американцы. Американский зритель – очень наивный, очень спонтанный в своих реакциях, но у него нет культурной почвы, знаний, нет почвы для восприятия трагедии. Я помню, как после спектакля в Америке ко мне приходили зрители: все в слезах, очень тронутые, потрясенные. Они в первый раз узнали о страшной судьбе Медеи или оплакивали Электру. И я чувствовала себя так, как будто я присутствую на похоронах. Наоборот, в России люди очень были живые после спектакля, они тоже были эмоционально затронуты, но они знали не только сюжет, но и довольно много всего о греческой культуре, о греческом театре. Они глубоко воспринимали спектакль как художественное произведение, а не только рассказанную историю. Я помню, что на меня произвел большое впечатление тот факт, что, когда я играла в Москве, в московских магазинах были распроданы все переводы греческой трагедии, – не осталось ни одного экземпляра. Недавно я смотрела по телевизору подборку новостей из разных столиц Европы. В Москве накануне Нового года все театры были полны народу, и это потрясло иностранных журналистов. Остановили каких-то «бабушек» и спросили, почему они идут в театр в свой праздничный день. И одна из них дала поразивший меня ответ: «Я иду в театр, потому что театр – это душа». Понимаете, в зале сидят зрители, для которых «театр – это душа». Вот это меня поражает.

– Аспасия, все стареют, а вы нет. Время проходит, а вы при всех потерях и при всех трудностях продолжаете поражать своей энергией. Откуда вы черпаете эту энергию? Иногда мне кажется, что тут тайна, которая скрывается в вашем контакте с такими сильными текстами, как древняя трагедия?

Я думаю, что молодые актеры должны изучать древнюю трагедию в своих театральных школах. Я думаю, что древняя трагедия должна преподаваться обязательно, преподаваться в учебном порядке. Чтобы не казаться старомодной, я могу сказать, что меня не интересует даже, как она будет преподаваться. Мне кажется, важен сам контакт с этим видом искусства, с этими текстами. Только контакт меня интересует, потому что этот контакт достаточен, чтобы дать ученику, молодому актеру импульс для дальнейшего развития, для развития своих внутренних и внешних выразительных средств. Играя эти тексты, ты можешь развивать действенное слово, можешь развивать свою фантазию. И самое главное, ты будешь учиться понимать человека, попробовать разгадать человеческую тайну. Конечно, это самый трудный вид театра, который только существует.

Вот потому я считаю, что это большая школа для актера, школа, похожая на шекспировскую. Это очень большой урок для актера, похожий на уроки на шекспировском материале. В Англии все учат Шекспира, все проходят Шекспира, все учатся у Шекспира. Здесь, в Греции, нужно поступать так же, мы должны все учиться у древней трагедии. По-моему, это Мейерхольд говорил, что древняя трагедия – это тотальный театр.

– Вы бы согласились сегодня сыграть не главную, а какую-нибудь второстепенную роль в древней трагедии? В какой-нибудь хорошей, престижной постановке?

Нет, не думаю. Может быть, я согласилась бы, если б знала главную идею спектакля. Это не потому, что я чувствую себя протагонисткой или считаю, что должна обязательно играть главные роли. Конечно, я уже не молода, но я должна знать, о чем ставится трагедия, я должна быть согласна с тем, что имеет в виду режиссер, разделять его взгляды и принципы.

– Как вы считаете, роли, сыгранные в современной драматургии, помогают артисту в подготовке к древней трагедии или мешают? Или вообще не имеют никакого значения?

Ну, это зависит от личности актера. Может быть, кому-то и помогают. Но я уверена, что верно – обратное. Я считаю, что проникновение в суть древней трагедии помогает тебе понять современные пьесы, понять их темы, понять, как нужно сыграть современную пьесу, если, конечно, это хорошая пьеса и у нее есть тема. Я еще думаю, что актер, играющий роль в трагедии Эсхила или Еврипида, должен упражнять себя на многих уровнях, должен подготовиться в этой работе очень хорошо. Актер должен чувствовать цель внутри.

В древней трагедии ты постоянно ощущаешь, что что-то осталось вне пережитого и перечувствованного, вне сыгранного тобой. Ты как бы осваиваешь одну-две-три комнаты в огромном здании. И все время чувствуешь двери, за которыми еще и еще новые пространства. И это, конечно, хорошо, потому что дает постоянный стимул к творчеству. Невозможно, чтобы актер почувствовал, что он все сыграл и выразил в роли Эдипа или Клитемнестры. Потому что это очень многоплановый жанр, это многоплановый материал. Поэтому я считаю, что через древнюю трагедию можно все-таки лучше понять современные роли. Если ты справишься с Федрой, тебе будет понятнее современная женщина, влюбленная и ревнивая.

– Как вам кажется, классические тексты поддаются насилию? Можно войти в них насилием?

Тексты – дело хрупкое, их нужно беречь. Конечно, они поддаются насилию, но насилие – это вообще дело плохое. И в любви, и в творчестве. Мой друг Питер Брук, которого я так люблю и уважаю, которого я считаю одним из лучших режиссеров мира, не ставит древнегреческие трагедии. И мне кажется, это правильно. Он старается понять архетипы человеческого поведения, он ищет архетипы поведения человека в истории и поэтому занимается древними мифами. И все-таки, хотя он долго занимался мифами, я думаю, что жесткая структура древней драмы мешает ему войти в суть. И потому он, который знает очень хорошо этот материал, он не хочет войти в древнюю трагедию, насилуя ее структуру. Он еще не нашел художественного выражения содержания, которое он угадывает в древней трагедии, но ему не хочется быть захватчиком на ее территории.

– А что вам, актрисе и человеку, дали занятия древней трагедией, роли, сыгранные в пьесах великих греков?

Они помогли мне узнать человека. Помогли понять, что человек – создание неоднозначное. Они помогли мне узнать себя. И самый главный урок – я поняла, что нельзя оправдывать или осуждать человеческие поступки. Я почти уверена в том, что древние классики никогда не осуждали и никогда не

оправдывали поступки своих героев. Они давали своим героям свободу, и те действовали. Из великих греческих классиков мне ближе всего Эсхил, потому что у Эсхила все – тайна. Эсхил всегда оставляет все в подозрении, ничего не видно, ничего не ясно. Душевные движения своих героев он показывает таким образом, что они никогда полностью не видны. Он оставляет вакуум, и этот вакуум должен наполнить сам режиссер и актер. Эсхиловский герой близок гомеровскому герою, герою эпоса. А другие трагики, Софокл и Еврипид, они больше анализируют и представляют своих героев более конкретно, то есть они больше помогают увидеть героя куда ближе, рассмотреть его лучше, но оставляют меньше места для воображения постановщиков и актеров.

– Кто из современных драматургов, вам кажется, продолжает в своем творчестве линию древней традиции?

Ну, наверное, Беккет... Только у Беккета есть такая общая точка отсчета, какая была у древних трагиков. И мне кажется, она похожа на точку отсчета Еврипида, на его главные темы. Как у Еврипида, у Беккета нет бытового течения жизни с ее мелочами, нет мелочной жизни. У него структура и содержание пьес – без мелочей повседневности. Жизнь без безделушек, жизнь без глупостей. Поэтому их обоих трудно играть – нет бытовых зацепок, бытовых «маленьких правд».

– По вашему опыту, у современной актрисы хватает выразительных средств для трагедии?

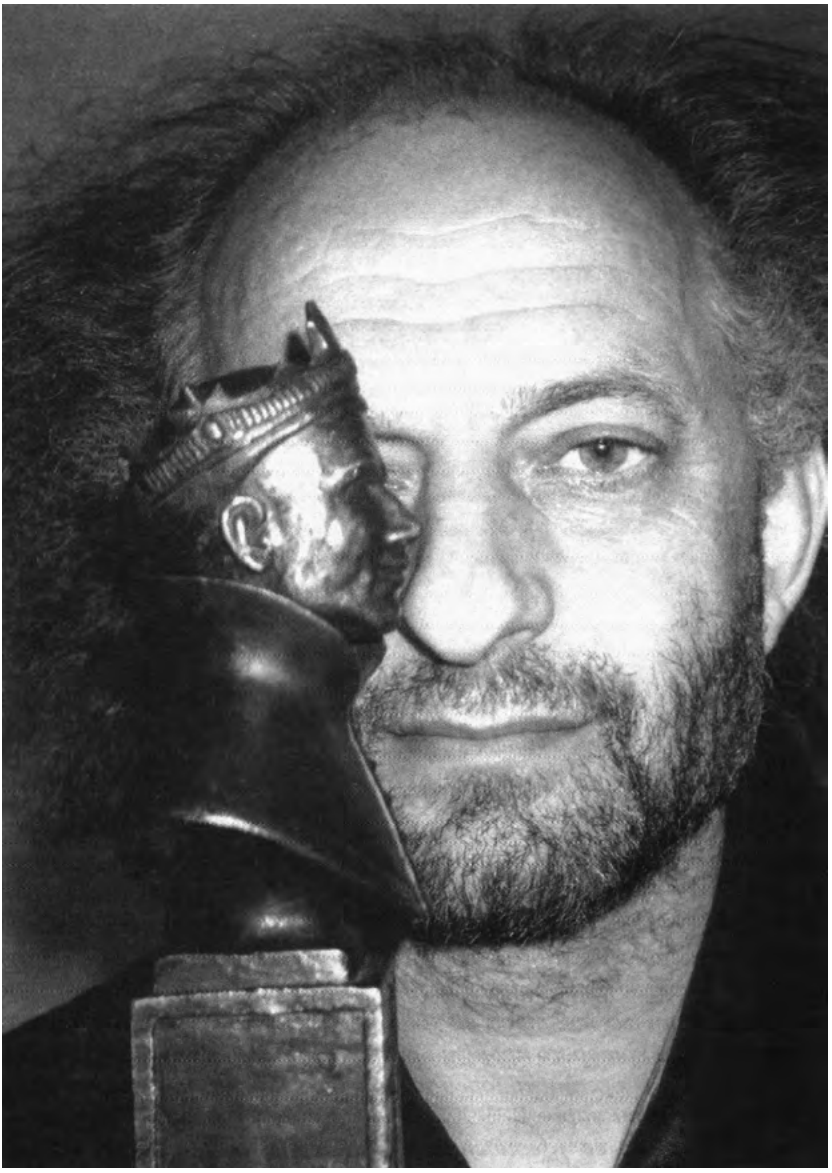
Ну, тут важно отметить, что древние поэты писали свои трагедии не для женщин. Нельзя забывать, что они писали свои трагедии для мужчин. Женщин-актрис не было в их время. То есть получается такой парадокс: они писали очень сильные женские роли, но писали их для актеров-мужчин. Сила этих женских характеров в древней драме – это внутренняя сила, и она во многом превосходит наше представление о «женской силе». Поэтому я считаю, что эти роли – они очень трудные. Мы, женщины, обычно этой силы не имеем.

За свою долгую жизнь я только однажды встретила внутреннюю силу такого масштаба. Она была у японского актера Хиро, с которым я играла в «Эдипе», где он играл Эдипа, а я – его жену Иокасту. В нем жила внутренняя сила, которая необходима в ролях греческой трагедии. И эта сила преимущественно мужская по своей природе. В древнем обществе была всегда уверенность, что мужчина сильнее, потому что именно мужчина определяет прогресс общества, и вообще мужчина делает все. Так думали тогда. И все великолепные женские роли греческих трагедий писали в расчете на мужчин-исполнителей.

Да если вдуматься, такие героини, как Клитемнестра, Ифигения, Антигона, Электра, они выполняют мужские функции, они ведут себя по-мужски. Они ведут себя, как мужчины и воины. Сегодня актриса должна понимать, что перед ней стоит очень сложная задача. Она должна иметь огромную силу ума и тела, чтобы выразить многоплановую психологию этих ролей и при этом не потерять женской чувствительности, не изменить своей женской природе. Ей надо сочетать силу с гибкостью.

А главное, нужно постоянно помнить, что к этим образам очень трудно подойти. Что здесь совершенство невозможно, и надо постоянно пробовать чего-то добиться. В этих попытках всегда будет чего-то недоставать. В общении с великими текстами должна всегда быть какая-то неуверенность.

Беседовал Стафис Ливафинос 18 ноября 2000 года



ВЯЧЕСЛАВ ПОЛУНИН

Фото из архива В.Полунина

Вячеслав Полунин (р. 1950) – мим. Окончил Ленинградский институт культуры. В 1968 г. организовал и возглавил группу «Лицедеи». Спектакли: «Фантазеры», «Чудаки», «Из жизни насекомых», «Асисяй-ревю», «Катастрофа» и др. В 1982 г. организовал в Ленинграде «Мим-парад» артистов пантомимы; в 1987 г. – в Ленинграде Всесоюзный фестиваль уличных театров; в 1988 г. – первый Всесоюзный «Конгресс дураков», в ходе которого прошли похороны группы «Лицедеи». В 1989 г. стал одним из организаторов европейского фестиваля уличных театров «Караван мира». В 1990 г. основал международную «Академию дураков» и стал ее президентом. В 1993 г. организовал первый фестиваль женщин-клоунесс всего мира. Последние годы обосновался в Лондоне, гастролирует со своими спектаклями и ставит на разных сценах Европы и Америки («Карнавал», «Баден-Баден», «Ночь на лысой горе», «Snow Show» и др.).

ВЯЧЕСЛАВ ПОЛУНИН

Право выходить в окно

– Вначале признаюсь, что не очень люблю клоунов. И не понимаю: что такое клоунада? Почему вы выбрали эту профессию?

Для меня клоунада была только дверью в какой-то другой мир. Есть, условно, в жизни человека сто образов, на которых строится его понятие о мире. Среди этих понятий: «балерина», «игра», «еда». И есть «клоун». Это понятие никак не исчезает. Несмотря на то, что очень много плохих клоунов, человек почему-то держится за это понятие, и эта игрушка становится игрушкой каждого нового поколения. Не каждому повезло встретиться с хорошим клоуном. Но тем не менее клоун – это какой-то абсолют, не зависящий от того, любим мы или нет. Я тоже не люблю клоунов. Для меня девяносто девять процентов клоунов – это пустота. Я понимаю, что они должны быть, чтобы родился один процент, сотый клоун, как и в любом искусстве (в том числе – театральном). Тебе просто не повезло, ты не видела тот самый спектакль, потому что сходила на восемь и сказала – я больше не могу. Я точно так же. Но когда-то я столкнулся с несколькими красивыми вещами и влюбился. Сегодняшний образ клоунады неуловим, хотя я могу нарисовать десять вариантов. Сегодня я пишу слово «клоун» только для того, чтобы отделить себя ото всего остального мира и обозначить галочкой: я не то и не это. А потом уже разбираться с клоунадой. Мне нужно это слово, чтобы на меня не смотрели, как на театр, на оперу или на поэзию, чтобы меня попытались понять. А мой собственный процесс понимания, что такое клоунада, шел долго – через эксцентрику, немую поэзию, клоунаду, уличный театр, карнавал, постепенно расширяя границы. Начиная с Евреинова эта история с театрализацией жизни так зацепилась в двадцатом веке...

Весь двадцатый век, особенно его конец, проверяет эту тонкую грань «жизнь-игра» – в какой момент это жизнь, а в какой – игра? Проверять это для меня огромное удовольствие. Есть мифологический клоун, который всегда продолжает играть после смерти сына. Наверное, поэты почувствовали, что в фигуре клоуна существует это – игра на вершине, в момент трагедии реальной жизни.

Об игре написаны десятки пьес, это постоянная тема театра и кино, но карнавал – наивысшее выражение этой идеи (я обожаю книжку Бахтина, это моя библия). Сама ситуация освобождения личности в карнавальной атмосфере, разрешение себе свободы (карнавал одной ногой находится в жизни, другой в театре) – это вершина. Тогда актер или эстетика театральности становятся провокаторами для вовлечения людей в стихию игры, тогда все люди дают открыться той части своего существа, которая стремится к освобождению. Карнавал – освобождение всех людей от комплексов и запретов через игру! Это хоть короткая, но идеальная жизнь: пусть временно, но я свободен!

Разве экзистенциальная свобода зависит от того, играю я на улице или сижу дома чай пью?

Есть разные способы, но этот работает потрясающе. Как выяснилось, надеть маску – не способ спрятаться, а способ личностно открыться: под другой маской я могу говорить, что хочу. И именно клоун оказывается феноменальной фигурой на этом карнавале. В Базеле на карнавале пятьдесят процентов масок – это клоуны, то есть идеальная формула освобожденной личности, существующей в идеальном состоянии. Он делает то, что он хочет, как хочет, он свободен, анархичен, его внутренняя суть полностью адекватна ему. Это и есть идея клоуна. В клоуне существует двадцать этажей, особенно хорошо это описано в феллиниевских дневниках, он говорит: настоящий клоун заставляет пьяницу пить, прачку стирать, художника – срочно размешивать краски.

И я видел сотни раз, как после спектакля люди начинают срочно делать то, что не разрешали себе пять лет. Это освобождение творческого потенциала, потому что клоун всегда выражает свободу. Клоуна нельзя играть. Кто ни пробовал, – не получается. Когда драматические актеры играют клоунов, – все идет в ноль.

– Если клоун – выражение свободы, то человек, который назвал себя клоуном, свободен не только в момент карнавала, а всегда?

Всегда. Это маленькое государство свободы в несвободном мире. Клоун – провокатор, который говорит: «Можно жить согласно себе».

– При столкновении с клоуном я тоже должна оказаться свободной?

Нет. Но ты, как минимум, заинтересуешься, потому что человек, действующий неординарно, привлекает тебя, останавливает внимание, вызывает тревогу. Выскакивает, бьет тарелки так, что осколками засыпан весь манеж. Сначала раздражаешься, а потом понимаешь – он свободен, как свободен ребенок, которому нравится, как звенит разбитая посуда, и который не думает, сколько денег уйдет и как тяжело будет маме. Потому что ему нравится, как звучит музыка битой посуды! Клоун – это идеальный, естественный мир, существующий рядом с нами. Карнавал – на одну ночь, а клоун – на всю жизнь.

– Вы чувствовали этот момент свободы с самого начала или работали над этим – и освободились?

Трудно сказать. Наверное, какая-то штучка сидит внутри клоуна, зудит – и он начинает вести себя не так, как нужно...

В клоунаде я чувствую момент насилия над собой – давай, веселись, освобождайся не тогда, когда ты сам хочешь, а когда вокруг тебя карнавал гудит и когда тебе нос напяливают!

Клоун и смех – не одно и то же. Просто клоун должен поступать не так, как все. Я должен открыть окно и выйти, потому что дверь находится далеко

от той дороги, куда мне нужно. Должен не потому, что должен, а потому, что клоун выбирает путь естественный, а не предначертанный. Клоун открывает глаза, которые обычно закрыты. Ты проходишь каждый день и не видишь – стена. А клоун к ней прижался: «Пустите меня!» – и ты вдруг понимаешь, что все мы огорожены стенами. И ежедневный человек вдруг понимает, что ходит по замкнутым переулкам, а солнца не видно, оно где-то наверху... Есть профессионалы, которые это конструируют, а у настоящего клоуна все внутри, к тому же он обладает профессией, чтобы привести к этому остальных.

Настоящий клоун – это человек, естественно чувствующий мир, как ребенок. Когда я начинал заниматься клоунадой, я следил за животными, сумасшедшими, детьми, пьяницами – за всеми, кто не контролирует мир, а выявляется естественным путем. Они и определяют принципы естественного человека, а не того, кому наука, знания, опыт других людей сказали: если ты хочешь прожить без ушибов, тебе надо идти по этой дороге, а здесь поломаешь ноги, тут разобьют морду, там не будет карьеры и т.д. Клоун – реализованная мечта человека о том, что можно действовать не согласно тому, что ставит тебе общество, человечество, а согласно тому, что живет и возникает у тебя внутри.

– То есть – путь бесконечной импровизации? А скажите, клоун, который работает в цирке и который не в цирке, – это разные клоуны?

Клоун есть в литературе, в живописи, на арене, в театре, на улице. Принято думать, что его основное место – арена, потому что в этом месте они еще сообщают, что они клоуны, надевают на себя специальные вещи, по которым их опознают. В остальных местах они просто не сообщают, как, например, Беккет. Или у Хармса, каждый персонаж – клоун. Жуткий, фантастический, но клоун. В клоуне можно найти и трагедию, и фантасмагорию, легко представить себе гофмановского клоуна. В разных пространствах можно найти это существо, каждый раз оно будет совершенно другим, но оно живет по своим законам, не ссылаясь на законы наши.

– По каким законам живете вы, не ссылаясь на законы наши?

Я делаю то, что мне нравится, то, что я чувствую, и так, как я чувствую. Я очень хорошо знаю все, что было до меня, но я этим не ограничен и никак не связан. Какие-то вещи, которые противоречат понятию «клоун», меня тоже никак не сдерживают. Я не держусь и за название «клоун». Только ребенку и дураку разрешается бить короля. И общество определило клоуну право залезать, как ребенку, на колени, колоть наши уши, залезать в глаза, – и ничего ему за это не будет, с дурачка какой спрос! Принцип клоуна: я самый идиот среди всех идиотов, которые среди вас есть, потому я имею право выходить в окно. Это завершенная, цельная во всех своих элементах эстетическая система.

– И эстетическая, и этическая?

Да. Какое-то время цирк был мощной эстетической системой. Он давал большой части людей эстетическое удовольствие – от смелости, ловкости, красоты движений, и понятно, почему так было. Какая-нибудь бабушка не сможет понять что-то в театре, но как красиво и совершенно в движении человеческое тело – она понимает. И большая часть людей знакомится с эстетическими категориями именно через цирк. Цирковая система к пятидесятым годам была настолько блестяща и совершенна (тройное сальто на ходулях!), что виртуозность стала терять свою ценность, и система умерла. В театре с

мастерством происходит примерно то же самое: чем виртуознее актер, тем меньше он может держать судьбу, характер персонажа, начинает менять акценты и «демонстрировать» вместо того, чтобы «жить». Так вот, язык цирка остался языком XVIII и XIX веков. Мы и сегодня видим цирк прошлых веков, доведенный до совершенства, а поэзия цирка ушла, и идея его умерла. Цирк потерял интеллектуальную среду, начал терять зрителя, потерял мощных личностей с хорошими головами. А клоуны – это философы цирка, и они ушли первыми, в цирке не стало хороших клоунов. Возникла пустота.

– Это мировой процесс или наш?

Это произошло во всем мире. И только сейчас, в восьмидесятые годы, вдруг появились цирки с новым языком: «Зингаро», «О», «Дю солей», другие. Они нашли новый язык, новые темы, стали говорить с современным зрителем о современных проблемах. Клоуны еще в шестидесятые – семидесятые годы объединились с хипповыми людьми и пошли на улицу, потому что самое простое и быстрое понимание того, что хотят люди, возникает при прямом контакте. Вот чтобы полностью возродить театр, его и надо вернуть сначала на улицу.

– К скоморошеству?

Да. Это все просто. Человек кладет кепку. Если он людей не заинтересует, они не остановятся. Все настолько просто! В кепке пусто, потому что ты не умеешь работать, ты не профессионал. Хороший мастер остановит тысячу человек и соберет полную кепку. Уличный театр восстанавливает все связи. Поэтому клоуны и рванули туда. Они разработали новые категории, например, импровизацию (она из цирка совсем ушла), маску (какая маска современна, какие темы, какой язык?). У меня же было другое движение – в театр. Я понял, что после Станиславского, Арто, Гротовского, Беккета бесполезно показывать старого клоуна. После того, как произошла такая интеллектуальная революция, родилось такое количество театральных понятий, клоун будет делать то, что раньше? Невозможно. И пока другие шли «через улицу», я пошел через Арто. Это мой первый период. Я сам переводил Арто, параллельно познакомился с Гротовским... Клоуны раньше не открывались на сцене, а старались играть, не тратя, не взрывая себя. Арто и Гротовский, немножко перехлестнув через край, заставляли все же тратить свою кровь и пот. И я стал играть естественно, искренне, свободно, а не изображать, не комиковать. Я сейчас на сцене лицом ничего не делаю, я просто хожу и думаю. И к этому меня привели Арто и Гротовский, сказав, что личность на сцене открывает то, что люди обычно стесняются открывать (боль, одиночество, страх). Это возвращает клоунаде истинную суть. Дальше я должен был разобраться, куда движется сегодня мир клоунады, нужен ли он, что происходит с этим в других странах? Нашел двух-трех человек, познакомился, переписывался, встречался. Это был путь экспериментаторства, а параллельно я шел через комедию дель арте, скоморохов (нужно знать, что люди сделали до тебя, и все, что про это написано).

Попробовал стадион, мюзик-холл, камерный зал – все виды помещений, и закономерно все пришло к театру. Испробовав все, я понял, что в театре открывается такая возможность для клоуна! Психология, тончайшие переживания, глубина, философия, судьба! Театр дал такую хорошую дорогу с такими огромными возможностями! Оказалось, что, соединившись с театральным способом существования, клоун выигрывает! И я решил, что вначале я дол-

жен сделать нормальный театр со всеми театральными элементами, и начал заниматься театрализацией клоунады: костюмы, декорации, музыка, драматургия, свет. Все элементы есть, но персонаж-то остается прежним, а, значит, мир вокруг него становится неожиданным, абсурдным, нетрадиционным, легким, как и жизнь человека, существующего в нем. В этом мире объекты теряют свой привычный смысл. То есть в каждом объекте изначально есть тайна, и ты должен ее открыть. Клоунское мышление подразумевает, что в каждой вещи он находит ассоциативность, гротеск и пр.

Я изменил в нашей стране отношение к слову «лицедей». Дело в том, что слово «лицедей» – такое же понятие, как слово «клоун». Я пытаюсь восстановить традиционные основы театра: все, что связано с уличным театром, балаганами, пантомимами, клоунадой. Вся моя задача в русской культуре заключается в том, что я притаскиваю назад это богатство и восстанавливаю его довольно успешным образом. И слово «лицедей» было одним из тех ключей, которые надо было повернуть в другую сторону. Станиславский в свое время должен был довести это понятие до края: лицедейство – это хохмачество, кувырки, радость жизни, туфта, а настоящий театр должен быть кафедрой и вести нас... И параллельно взял и отрезал суть театра – радость игры, преображение и пр. Но есть театральность, которая живет внутри человека, ее обрезать нельзя. И слово «лицедейство» давало это направление, я просто остановил «Станиславскую» экспансию (особенно той оравы, которая рванула за ним и воспринимала каждое его слово как постулат) и восстановил идею лицедейства как радости жизни и утверждения жизни.

Игра такой же театральный и философский концепт, который преображает все вокруг себя и держит самой своей сутью. Это уже такое важное философское понятие, что оно может оказаться важнее всех социальных разборок (должен ли город повернуться к деревне, а деревня к городу...) или психологических проблем, которые пытались помочь людям решить с помощью театра. Я читал всю театральную литературу, и ни в одном месте слово «лицедеи» не воспринималось с положительным знаком, только в фольклоре. А сейчас, посмотри, после того, что я сделал с «Лицедеями», лицедейство опять стало идти с положительным знаком. Везде, во всей театроведческой литературе лицедейство снова стало одним из основополагающих принципов театра.

– Кого вы считаете в профессии своим учителем, предшественником?

Когда-то появление Енгибарова и открывшееся пространство философской клоунады было для меня провокацией, он первым пошел в молчаливую поэтическую клоунаду, и я за ним туда дернулся. Потом я сам создал в начале восьмидесятых ситуацию – несколько номеров на телевидении, вызвавших огромный интерес у молодежи, потому что молодые люди, достаточно головастые, поняли, что в этом искусстве можно выразить свои желания, мечты, что на высоком уровне – психологическом, философском – можно выразить свою личность, а не просто поиграться во что-то. И в клоунаду рванули тысячи людей по всей России. Я ездил тогда на гастроли, и в любом городке приходило три-пять групп. Взрыв! В клоунаду не верили, она практически умерла – и вдруг в нее заново поверили! Пошли фестивали один за одним, десятки групп! На Первый фестиваль пантомимы-клоунады приехало восемьсот артистов. Оказалось, что это такое живучее дело! И вот когда они стали почти вызревать (может быть, надо было еще три-четыре года), – в этот момент все повернулось и было срезано, исчезло. Я очень хотел, чтобы возникла волна

клоунады, связанной с поэзией и философией. Не получилось, результатом я не доволен, и думаю, все дело в том, что не хватило двух лет. Когда они уже стали выговаривать слова, связанные с их сердцем, в этот момент понадобились деньги для того, чтобы выжить. И тут все взорвалось. Они не были готовы. Сформированные в той системе и попавшие в эту, они сразу вырубились, ведь это была только поросль. Половина ушла в коммерцию, половина перессорилась из-за денег, – и вся страна голая, клоунов нет.

– У вас раньше была необходимость собирать людей, караваны, академии – она себя исчерпала?

Просто я хотел доказать людям, что человек все может, и этим подвинуть кого-нибудь на то, чтобы они верили себе. И я доказал, что все, что хочешь, можешь сделать. Это была главная идея. А потом – концептуальные вещи, связанные с эстетической программой, восстановлением традиции бродячих комедиантов, идея снять границы у мира и делать с друзьями то, что мы хотим, и там, где мы хотим. И чтобы не было ни государств, ни границ.

Если говорить о психологической части, то я пытался вдохновить своих соратников быть смелыми в своих действиях. Каждый концепт я осуществлял в определенном времени. Смотрел, какая ситуация назрела, что происходит, – и делал. Как любой режиссер. Он же не притягивает актера куда-то за уши, а подыскивает того, который нужен. В восемьдесят шестом году Конгресс дураков был сделан в очень хороший момент. Вся страна была клоуном, дураком, – и надо было только подставить ей зеркало, чтобы люди увидели, что они действуют по законам клоунады и абсурда и сами себя могут обозвать дураками. Со всей страны приехали люди, занимающиеся клоунадой, нам надо было придать определенную форму, форму конгресса. Все должны были быть в галстуках, шляпах, двубортных пиджаках – как было принято видеть серьезных, умных людей. И зрителей не пускали без шляпы и галстука, они их покупали у входа.

Там было огромное количество потрясающих находок, типа печати «Конгресс дураков», которую ставили на лоб, обходной лист, чтобы попасть в зал, справка в буфете, чтобы попасть в туалет, и т.д. Много красивых вещей! В театральную среду были перенесены жизненные ситуации. Не знаю, узнавали ли их зрители, но то, что целый час они безропотно производили все эти операции, доказывало, что они не видят никакой абсурдности в этих действиях и ведут себя привычно! Это было фантастическое зрелище! Они приняли условия этой игры.

– Вы жили в Америке, во Франции, сейчас осели в Англии. Чем привлек вас Лондон?

Мне нравится, что в Лондоне шестнадцать театров по полторы тысячи мест – есть, где разгуляться. И зрители достаточно умные, с ними интересно работать, они присылают тебе все обратно, провоцируют, поддерживают, унижают, заставляют. Они меня приняли. Они воспринимают меня как восстановление традиций. Вот наконец приехал Полунин и восстановил английскую традицию эксцентрической клоунады. Ведь это английская традиция, связанная с «Алисой в стране чудес», с мюзикхолльной эксцентриадой, рождественской пантомимой и пр. Я понял в конце концов, что главное для меня – найти пространство, где люди любят и понимают театр. Я объездил пятьдесят стран, но Лондон оказался самым театральным.

– Не Париж?

Париж любит новшества, и пока я занимался экспериментами с уличным театром, Париж был для меня идеальным местом, мы там просто купались. Теперь я академизировался, создал свою эстетическую систему, которая работает по определенным законам, мне теперь интересны новые драматические повороты, сюжеты – и в этом языке мне необходимо высказаться. Каждый год я собираюсь выпускать по спектаклю, и сюжетов – на пять лет. Лондон для этого удобнее всего.

– Вы уже поняли, что такое специфический английский юмор?

Поскольку я объехал пятьдесят стран, то мне требуется очень короткий период, чтобы врубиться в публику. Я трачу три-пять дней, слушаю каждый спектакль, адаптирую. Когда я надолго поехал в Америку, то просто поставил эксперимент, – пытался понять уровень считываемости текста. Они же очень мало считывают. Они привыкли к телевизору, у них другой ритм восприятия, а я пытался их погрузить: заставлял слушать паузу, замедлял ритм восприятия. Эта история приносила мне огромное удовольствие – я просто ежедневно издевался над публикой, заставляя ее есть непривычное. Я не проваливался, имел успех, но все время ходил по грани, заставляя делать их не то, что они любят. И потому мне легко выстраивать отношения с английской публикой, они находятся очень близко к нам, любят абсурд, гротеск, и ты чаще всего говоришь с ними на языке несопоставляемого, ищешь вещи, которые, сталкиваясь, высекают новую искру. Французы любят поэзию, там ты намазываешь им это «поэзи-поэзи, моэзи-моэзи», а англичане: «Что? Не понял! Здорово!» Теперь я создаю драматургию, конструкцию спектакля, судьбу персонажа – то, чем раньше клоун не обладал, имея только маленький кусочек своего пространства. Я прививаю ему, как Мичурин яблоне, другие ветки. Сейчас у меня зрелище типа Копперфильда (огромные, тысячные залы), фантастические декорации, спецэффекты, персонажи. Это мощное театральное зрелище: я как бы перелопатил театр и втащил то, что пригодилось, в другой вид искусства. Я ушел из камерного театра, мой размер сейчас – это зал на полторы тысячи мест.

– В каком «производственном режиме» вы работаете в Лондоне?

Например, в театре «Пикадилли», практически на площади Пикадилли, я сделал за шесть недель пятьдесят спектаклей, и теперь лондонская публика – уже моя публика, они приходят по десять раз, знают, что я все меняю, переворачиваю. Выхожу в новом персонаже, – меняются акценты... Клоун не может закреплять себя даже своим спектаклем, он постоянно его ломает, перевертывает, поворачивает на новую дорогу. Каждый раз, приезжая в какую-то страну, сразу прислушиваешься – какой язык, чем они мыслят, через какую дверь они попадают в спектакль? И в спектакле возникают новые взрывы: то, что раньше держало его, вдруг исчезает, а те места, которые раньше были незаметными холмиками, начинают работать. И в Англии я уже точно знаю, через какую дверь их впускать, а в какую бесполезно даже толкать...

– А знаменитого Асисяя больше нет?

Дело в том, что у англичан не было периода, когда цирковые клоуны надевали пиджаки и галстуки и переходили к психологическому театру. Они как работали с блестками, так и работают, и потому, чтобы заставить англичан воспринимать какие-то новые идеи через образ клоуна, мне пришлось

перемешать карты, внести хотя бы минимальное примитивное обновление. Я развернулся сейчас в сторону почти «Короля Убю» Жарри, таким образом привлекая их внимание: во что он одет, почему он это делает? Я должен был отправить их в исследование, иначе они не воспринимают, не вдумываются. Время от времени я играю Асисяя, когда соскучусь, а в принципе персонаж уже другой, ближе к Беккету.

Я отказался от Асисяя, потому что мне надоело, что я делаю шаг на сцену, а они уже хлопают. Нет сопротивления публики – сразу нет удовольствия поединка, поймут тебя или не поймут, они все принимают, независимо от того, понимают или нет... Раньше я очень любил ходить в разные стороны – просто потрогать, нет ли здесь хорошего места для современной клоунады: то в театр снов, то в сюрреалистический, то в медитативный, то в танцевальный театр. Везде потрогал, определил: отсюда мне нужно это, отсюда – это, а это меня не интересует вообще...

– В Англии есть над чем смеяться?

В любой стране, в любом обществе живое существо находит новые дороги, жизнь идет, понятия окаменевают, через них не пробиться – и клоун оказывается всего-навсего врачом, который убирает дохлятину, мешающую человечеству двигаться по своему предназначению. В Англии – то же самое, у него дубовых подпорок столько же, сколько у нас. С англичанами мы играем в прятки, умные англичане любят шарады, странности. Потрясающе внимательный зал. Четыре минуты он будет не понимать, что ты делаешь, но ждать, для чего ты это сделал (итальянец ждет десять секунд). Это дает актеру возможность забираться в дебри, вышивать тонкими стежками. Зритель не бросает тебя, идет за тобой, даже если ты накрутил так, что уже сам не понимаешь. Я обожаю исследования, и именно англичане идут за мной. Россияне тоже, но россиянам для исследования нужно сопереживание. Им нужен персонаж, которому они хотели бы помочь. И тут ты попадаешь железно, они с тобой и тебя не бросят, если сострадают. Они же уже привыкли, что все страдают, это самое развитое у нас человеческое чувство. И история с дураком здесь не страшна, к дураку хорошее отношение, дуракам сострадают.

– Англичанам свойственна самость, с рождения воспитанное чувство суверенитета. И они тоже объединяются в зале?

Это мне тоже хотелось понять. В конце концов, когда я увидел панка, профессора и светскую даму, стоящих в полуметре друг от друга и хлопающих, – я понял, что все в порядке. Они вообще вместе никуда не ходят и рядом не садятся, и когда ты видишь их в одном пространстве и рядом, понимаешь: они находят здесь более важные вещи, чем социальная иерархия, они находят дружбу, надежду, мечту, радость. Самые простые вещи.

– А учить кого-нибудь хочется?

Нет. Я в себе все время пресекаю эти порывы – учить. Бывает, приду, увижу – и хочется сказать: тут надо обрезать, тут поправить... Хочется сказать: я там уже был, я это уже делал, на этом пути ты потратишь такое количество времени... Говорю себе – стоп! Я очень хороший клоун, я сделаю лучше, чем они, зачем же мне тратить пять лет, чтобы привести их к тому, что я сейчас могу сыграть лучше них? Понимаешь, я протащил свою команду несколько лет и в конце уперся в потолок, потому что люди были не готовы сделать следующий шаг. И мне опять пришлось идти одному.

– В Россию вернуться не тянет?

Я потратил тридцать лет, упершись лбом в стенку и сжав зубы, на истерике добиваясь спектакля за спектаклем и показывая это потом везде. И это состояние десятилетиями уже было моим природным состоянием: ничего, выдержим! ничего, проскочим! ну ладно, обойдем! То есть это страшный прессинг. Я просто не имею права бесполезно тратить время, мне сейчас почти пятьдесят. Я не имею права тратить время даже на мою любимую страну, пробивая лбом ее стены. Я хочу, чтобы рождались спектакли. И они рождаются. Красиво. Клоунада – один из замечательных способов схватить состояние неустойчивого мира (вспомните начало века, Мейерхольда, всякие арлекинады...). Я тебе скажу – мы находимся не в девятнадцатом веке, а в двадцать первом. Раньше считалось: родина – Россия. Теперь считается: родина – Земля. Просто люди поймут это лет через пятьдесят, а клоун понимает раньше.

– А ностальгия?

То, что я делаю, особенно в «Snow Show», вызывает у русских ностальгию. Все хорошее я привез туда: маленький домик с трубой, свет в окошках, снег – это очень красиво, это то, что я люблю с детства. А главная ностальгия – это мой спектакль, я по нему страдаю, я им болею, переживаю расставание с ним... Мы затронули грустную тему, – она все и остановила. Она все время все останавливает. Разговариваем о России – потом болеем несколько дней.

Беседовала Марина Дмитревская

ВАНЕССА РЕДГРЕЙВ

Ванесса Редгрейв (р. 1937) – английская актриса. Окончила Лондонскую школу музыки и драмы. Дебютировала в 1958 г. на сцене Вест-Энда вместе с отцом М.Редгрейвом в спектакле «Прикосновение солнца» Н.Хантера. В 1959 г. была приглашена в Мемориальный Шекспировский театр в Стратфорде-на-Эйвоне. Играла как в крупных национальных театрах, так и на маленьких частных сценах в постановках Т.Ричардсона, П.Холла, М.Элиота и др. Роли: Розалинда, Катарина и Клеопатра («Как вам это понравится», 1961; «Укрощение строптивой», 1961; «Антоний и Клеопатра» У.Шекспира, 1972), Нина и Аркадина («Чайка» А.Чехова, 1964 и 1985), мисс Броди («Лучшее время мисс Джейн Броди» по М.Спарку, 1969), Полли Пичем («Трехгрошовая опера» Б.Брехта, 1972), Эллида («Женщина с моря» Г.Ибсена, 1982), Лейди («Орфей спускается в ад» Т.Уильямса, 1989), Маша («Три сестры» А.Чехова, 1990), Айседора Дункан («Когда она танцевала» М.Шерман, 1992), Элла («Йун Габриель Боркман» Г.Ибсена, 1997) и др.

ВАНЕССА РЕДГРЕЙВ

Театр – это место, где люди могут говорить

– Вчера видел вас по телевизору на пресс-конференции по поводу подводной лодки «Курск». Вдова одного подводника рассказывала журналистам, как ей завидуют окружающие, потому что ей выплатили деньги за погибшего мужа. Я подумал, как действует на вас, актрису, столкновение с подобными жизненными ситуациями, очень к тому же российскими по природе. И шире: как ваша социальная активность соотносится с актерской профессией? Как театр вписывается – или не вписывается – в то, что происходит в современном мире?

Я этого интервью, к счастью, не слышала. То, что вы говорите, действительно страшно. Завидовать женщине, потерявшей мужа... Чудовищно. Со мной такие темы стараются не обсуждать.

Что же касается «Курска», то думаю, что актеры и неактеры воспринимают такие ситуации, как затонувший «Курск», и реагируют на них схожим образом – пытаются помочь, сделать то, что в их силах. Моя известность дает мне определенные возможности для помощи такого рода. Вообще же театр никогда не был башней из слоновой кости или каким-то волшебным очарованным островом, который отгорожен от мира и его проблем. Напротив. С годами я все больше понимаю, как важен театр для социальной жизни. И могу говорить, опираясь на свой достаточно уже долгий опыт. Я отчетливо поняла это, когда приехала в Сараево: весь мир сейчас знает, какие там творились ужасы, – а тогда эти люди были в изоляции, в блокаде. Я приняла участие в их жизни именно потому, что они были в изоляции. Театр необходим в этих условиях чуть ли не больше, чем в благополучных странах.

Театр – это не только место, где спасаются от бомбежек, не только бомбоубежище, но это место, где люди могут говорить. В Сараево я много думала о своей позиции по отношению к театру и миру, который его окружает. Это

естественно для актера. У меня довольно сильно изменились взгляды по ряду фундаментальных политических вопросов, но сохранилось убеждение, что люди обязаны помогать друг другу. И поэтому я здесь. Я ненавижу политику, но общественные и социальные вопросы часто тесно связаны с вопросами политическими. И потому приходится ими также интересоваться и заниматься.

Мое отношение к политике определилось под воздействием моего отца, его друзей, людей, которых я встречала в своей юности. Они все были «левые», многие из них пострадали за свои убеждения. Для всех для них культура не была чем-то изолированным от жизни. Интерес к русской революции, к ее идеям, идеям Ленина, идеям Троцкого я унаследовала оттуда, так же как унаследовала свой «актерский ген».

– Существует легенда, что вашу актерскую судьбу предсказал Лоренс Оливье. Это так?

Дело в том, что 30 января 1937 года в театре «Олд Вик» шел «Гамлет», в котором мой отец играл Лаэрта, а Лоренс Оливье – Датского принца. Во время спектакля за кулисами раздался телефонный звонок, трубку снял Оливье, и ему сказали, что у Майкла Редгрейва родилась дочь. Выходя после окончания спектакля на поклоны к публике, Оливье объявил, что «сегодня у Майкла Редгрейва родилась дочь – великая актриса в роду Редгрейвов». Думаю, он таким образом «заглаживал», что ли, инцидент, который произошел за месяц до моего рождения. Моя мать пошла посмотреть «Гамлета», и во время дуэли Гамлета с Лаэртом оба исполнителя фехтовали так неистово, что рапира выскочила из рук моего отца и полетела в сторону ложи, где сидела моя мать. Лилиан Бейлис, руководительница «Олд Вик», сделавшая этот театр ведущим театром Англии, кинулась заслонить мою мать с криком: «Боже, не задело ли ребенка!»...

– В вашей семье были династические интересы. Родители хотели, чтобы вы пошли по их стопам?

Совсем нет. И отец, и мать, игравшая в «Олд Вик» под псевдонимом Рейчл Кемпсон, слишком хорошо представляли себе все подводные камни на этом пути. Отец часто повторял: «Чтобы хорошо играть, мои дети должны быть одержимы или неизлечимо фанатичны». Отец очень заботился о моем образовании. В четыре года у меня появился первый учитель пения – венгерский педагог Яни Страса, бежавший от фашистов в Англию. С пяти до тринадцати лет меня учили танцевать. Потом я много занималась речью и ораторским искусством. Отец потребовал, чтобы я выучила итальянский язык, чтобы у меня была профессия, если я не смогу играть на сцене (его пугал мой высокий рост), и для этого отправил меня в Италию.

Актерские дети очень рано видят труд, который часто не заметен публике, и не обольщаются праздничной стороной актерской профессии. Хотя, как многие дети, мы с братом и сестрой часто разыгрывали свой домашний театр, нами самими сочиненные пьесы, где я была президентом Соединенных Штатов, Корин – госсекретарем, а Линн – собакой или рассыльным.

Отец был для всех нас непререкаемым авторитетом. Тогда сам тип отношений в семье был другой: сегодня мои дети отнюдь не относятся ко мне как к истине в последней инстанции. Он был неизменно строг с нами, бывал ироничен, придирчив. Первые уроки профессии я получила от него. Он объяснил мне основные принципы работы над ролью. Он считал, что актер должен начинать с изучения времени действия, исторического момента, его психоло-

гии, и этим питать свое воображение. Потом переходить к образу, опираясь не только на собственные настроения, эмоции.

Истоки возникновения, развития и закрепления роли для актера есть как бы синтез между сегодняшней жизнью и историей самой пьесы, ее существованием в конкретном историческом времени. Мой отец знал систему Станиславского опосредованно – через влияние американской театральной школы. Но он много читал: о Мейерхольде, о Таирове; о Михаиле Чехове я знала с детства.

– Где вы получили профессиональное образование?

Я не училась в университете. В годы, когда я росла, это было не принято. Вот мой брат учился в университете, при этом ставил спектакли. Я ходила в очень хорошую школу Мишеля Сандони, но прежде всего училась у моего отца. Я благодарна ему, что он позаботился дать мне хорошее образование и всячески стремился расширить мой кругозор. Например, в пятьдесят втором году он отправил меня в Америку. Это был один из лучших театральных сезонов. Я посмотрела «Долгое путешествие в ночь» О'Нила, «Татуированную розу» Уильямса, новую пьесу Миллера. Ходила в Актерскую студию Ли Страсберга, удивительного актера и педагога, – уже в конце жизни он потрясающе сыграл мафиози Рота в «Крестном отце». Это исключительное время вдохновило меня на долгие годы.

Наверное, самой суровой школой была для меня работа с отцом. Работать с ним было трудно, он был исключительно требователен, до придирчивости. Помню, как позвала его на репетиции спектакля, где я должна была играть толстую невысокую смешную и глупую американку. Я репетировала с удовольствием: придумывая разные смешные подробности ее облика, нелепую походку, странную жестикуляцию. Отец посмотрел и пришел в ужас: «Все не то. Ты высокая и худая и поэтому ты здесь неестественно ходишь, странно держишься. Это все придуманные трюки!» Я очень расстроилась, но поняла, что он судит справедливо. Я не была правдивой на сцене, я не играла, а «игралась» в свою героиню, с удовольствием «валяла дурака». Представляя ее в своем воображении, на сцене я была от нее очень далека, а основа актерского исполнения: найти и передать этого воображаемого человека. Иногда подходишь к нему близко, иногда остаешься далеко, а иногда «попадаешь в яблочко».

В следующий раз, когда мы работали вместе над современной пьесой, где действие происходило на юге Франции, и я рассуждала о том, как бы я поступила, окажись я в той или иной ситуации на месте своей героини, отец прервал меня: «Какая разница, как ты бы поступила! Важно, что делает она!»

Мой отец был великим актером. Может быть, я пристрастна, но мне он казался одним из самых замечательных артистов своего поколения. Когда он произносил монолог на сцене, было невозможно представить, что произносимые им слова где-то уже записаны, где-то существовали до того, как он их произнес.

– Кого кроме отца вы могли бы назвать своим учителем в профессии?

На меня большое влияние оказал Микеланджело Антониони. Он научил меня любви к жесту и пониманию его осмысленности, привил ощущение какого-то особого взаимоотношения с предметами. После «Блоу-ап» я начала видеть и чувствовать на сцене жизнь предметов вокруг себя... А вообще я занимаюсь этой профессией всю мою жизнь. И, естественно, на меня влияли

люди, с которыми я работала, люди, которых я встречала в театре, на съемочной площадке, в быту, влияли те или иные решения, те или иные события.

Важно, что я довольно рано поняла, что актерская профессия – очень жестокая профессия. Если ты хочешь чего-то в ней достичь, надо уметь от многого отказываться, в том числе и в личной жизни.

– Писали, что в телефильме «Играя на время» в роли Фани Фенелон, артистки, заключенной Освенцима, вы царапали себя иголками, рассекали губы, чтобы раны были натуральными... Можно сказать, что в этом проявлялась та самая «фанатичная одержимость» профессией, которую ваш отец считал необходимой для актера, а многие ваши коллеги считают вашим опасным качеством?

Актрисы, которые играли узниц в этом фильме, обрили себе головы, чтобы выглядеть достоверно. При том приближении к лицу актера, которое дает телеэкран, любой грим, имитирующий ссадины и порезы, казался бы фальшивым. Мы были увлечены сценарием этого фильма, его идеей, его актуальностью, и нам хотелось увлечь своими эмоциями зрителя, заставить его поверить в подлинность происходящего, чтобы он пережил судьбу жертв фашизма как трагедию, которой он сам был свидетелем.

– Если не ошибаюсь, вы лет десять назад привозили спектакль, посвященный русской революции и событиям перестройки… Кажется, что для вас социальный и политический пафос той или иной пьесы или сценария не менее важен, чем его художественные достоинства...

Вы вспоминаете спектакль «Октябрь 1917-го. Мировая социалистическая революция тогда и сегодня», поставленный в восемьдесят седьмом году. Пьеса была основана на подлинных исторических источниках разного рода. Лучше всего документами была обеспечена ее последняя часть – о периоде перестройки. Там были использованы статьи и интервью тех, кто эту перестройку делал. Действительно, это была пьеса не высокого художественного достоинства, но в ней говорилось о вещах, которые нас волновали. В спектакле были заняты многие известные английские актеры. Мы репетировали всего три недели – дольше не получилось, потому что актеры работали бесплатно и у большинства участников были обязательства перед своими театрами, но работали мы с удовольствием.

– Сейчас, когда актеры у нас в подавляющем большинстве заняты заработком денег в коммерческих проектах, рассказ о бесплатной работе звучит несколько фантастически...

Для нас всех было интересно понять суть происходящих событий. Нам хотелось понять историю нашего века, акцент делался на том, чтобы не оставалось «белых пятен». Актеры сознательно участвовали в этой акции. Вообще, мне кажется, актер только тогда может называться творцом, когда его интересуют вопросы более общие, чем только технические проблемы – как сыграть свою роль.

Актер, которому не интересны смысл спектакля, где он занят, задачи постановки, идеи, которые заложены в ней и адресованы людям, – не может называться актером, творцом. Даже если он талантлив, то он все равно остается лицедеем, инструментом, которому все равно, что на нем играют...

*– Когда вы приступаете к работе, у вас есть предварительный образ своего персонажа? Михаил Чехов писал, что в**и**дение всей роли у него возникало с первого чтения...*

У меня нет комментариев по поводу этой техники Михаила Чехова. У меня она другая. Когда я начинаю работать, у меня нет никаких предварительных идей по поводу своего персонажа, есть общие соображения по поводу пьесы. Персонаж рождается во время репетиций, проб, рождается на сцене...

– А как вы относитесь к застольному периоду репетиций?

Я очень не люблю длинные застольные разговоры о психологии персонажей, о логике их поступков. Почему Офелия любит Гамлета? Почему Розалинда поступает так, а не иначе? Почему Раневская не хочет строительства дач? На эти вопросы можно придумать сотни самых разных ответов. Как правило, это простая болтовня. Только когда ты обживешь ситуацию, ты сможешь дать ответ изнутри «своего» персонажа. Находишь же ты свой персонаж во время проб и репетиций конкретных сцен, а не в беседах вокруг. Поэтому я не люблю застольный период.

Но и тут есть исключения. Мне были очень полезны во время репетиций «Вишневого сада», где я играла Раневскую, обсуждения исторической эпохи, о которой писал Чехов, об общей концепции постановки. Это было крайне полезно. Мы три дня провели в одном из загородных имений. И как-то мы целый день работали каждый индивидуально. Я не знала, что делают мои партнеры. Я провела день в кресле, пила кофе, курила, пыталась войти в ритм этой загородной жизни и понять самочувствие Раневской, которая ощущает себя здесь уже иностранкой, чужой.

– Вы не раз играли Чехова – Нину в «Чайке», Раневскую, Аркадину... Как менялось ваше отношение к Чехову в эти десятилетия?

В «Чайке» я играла Нину даже трижды: в театре и в кино. А когда я играла Аркадину, Нину играла моя старшая дочь Наташа. И она играла ее значительно резче, конфликтнее, чем я когда-то. Она играла Нину с самого начала в более резком рисунке. Вообще же с годами не то что поменялось мое отношение к Чехову (а надо сказать, что в Англии словосочетание «чеховская пьеса» – это синоним «хорошей пьесы»), но Чехов стал мне более близким, я многое воспринимаю в нем по-другому, более остро, что ли, чем когда была моложе. Тогда я не угадывала в нем той страсти, того психологического напряжения, почти трагического, которые есть в этом авторе.

– Сыграв Айседору Дункан в кино, вы вернулись к этому образу и сыграли ее в театре. Что заставляет вас по нескольку риз играть одну и ту же героиню в разных постановках, у разных режиссеров? Стремление создать разные варианты одного и того же образа? Доиграть что-то недоигранное в предыдущей работе?

Айседора – это особый случай. Тайное желание сыграть Айседору у меня появилось очень рано. Я никому о нем не рассказывала, зная, что мне все равно не поверят, так как на сцене я никогда не танцевала. Хотя в детстве и мечтала стать балериной, и брала уроки танцев. Но потом меня убедили, что мой слишком высокий рост помешает сделать карьеру в балете. Когда Карел Рейс предложил мне сыграть Айседору в его фильме, я была счастлива, что сбывается моя детская мечта.

Айседора кажется мне настолько близкой, что мне даже трудно говорить о ней. Она одна из тех личностей, к которым я чувствую огромную привязанность. Она всегда стремилась осуществить свои идеалы – это редкое и важное качество. А потом она была очень привязана к своим детям. И когда мне предложили еще раз сыграть ее на сцене, – это было предложение, от которого нельзя отказаться. Единственное, я настаивала, что Есенина должен играть русский актер, потому что только русский актер сможет передать этот непостижимый характер. Мне было очень интересно работать в этом спектакле вместе с Олегом Меньшиковым, замечательным партнером, которого я знала по кинофильмам...

– Приезжая в Россию, ходите ли вы по театрам?

Я даже мучаю своих переводчиков, потому что каждый вечер тяну их в театр. Всегда стремлюсь посмотреть на сцене невероятную Нину Дробышеву, которую я впервые увидела в фильме «Чистое небо» и которая меня потрясла в спектакле «Пять углов». Очень люблю сценические работы Сергея Юрского и Натальи Теняковой, непременно стараюсь посмотреть Михаила Ульянова...

– Вам никогда не хотелось сыграть на русской сцене в постановке русского режиссера?

К сожалению, я не знаю русского языка. Но несколько лет назад я предложила Галине Волчек: «Может быть, вы когда-нибудь в будущем захотите поставить «Вишневый сад» с Мариной Нееловой и вдруг захотите меня в роли Шарлотты, актрисой, приглашенной на пару спектаклей. Это было бы для меня честью». Шарлотта – немка, она имеет право плохо владеть русским языком, и, думаю, я смогла бы ее сыграть на сцене «Современника».

– Мой собственный опыт показывает, что с течением лет меняется наше отношение к театру: то, что казалось важным, отходит на второй план, меняется восприятие многих вещей, в чем-то разочаровываешься, что-то, прежде не слишком волнующее, напротив, становится главным. Вы играете в театре практически со школьных лет. Были периоды, когда вы на годы уходили со сцены... Хотелось ли вам когда-нибудь совсем уйти из театра? Заняться чем-то другим?

Театр вошел в мою жизнь практически с самого рождения. И теперь актрисами стали мои дочери, династия Редгрейвов продолжается... И в этом смысле театр всегда был не только моим личным делом.

Хотелось ли мне уйти из театра совсем? Думаю, что каждый актер в какой-то момент своей жизни спрашивал себя: не стоит ли переменить профессию.

Я пыталась раз уйти из театра во время войны во Вьетнаме, когда мне казалось, что все, что мы делаем, – недостаточно по сравнению с тем, что надо делать... Незадолго до войны в Сараево я опять размышляла на ту же тему: помощь людям казалась мне важнее моих художественных идей. Мне казалось, что надо выбирать между своей общественной деятельностью и театром. Режиссер, которому я очень верю, мой близкий друг, мне тогда сказал: уход из театра – это преступление, ты не сможешь этого сделать. Во время сербско-хорватской войны я поняла, что он был прав. Отвечая на ваш первый вопрос, я сказала, что поняла, как нужен людям театр. Но также я поняла, что я сама – прежде всего актриса. И прожив, скажем, первые несколько актов пьесы своей жизни, в последнем, четвертом, я хотела бы остаться актрисой.

Беседовал Александр Михайлов 3 ноября 2000 года

ЮЛИЯ РУТБЕРГ

Юлия Рутберг (р. 1965) – актриса. В 1984 г. поступила в Театральное училище им. Щукина и по окончании его в 1988 г. была принята в Театр им. Вахтангова. Основные роли: Зоя Пельц («Зойкина квартира» М.Булгакова, 1989), т-те Дурандас («Два часа в Париже с одним антрактом» Ф.Дювера и Э.Буайе, 1990), Хэтти («Дама без камелий» Т.Рэттигана, 1990), Шутиха («Государь ты наш, батюшка» по Ф.Горенштейну, 1991), Скирина («Принцесса Турандот» К.Гоцци, 1991), Дженни-Малина («Опера нищих» Б.Брехта – К.Вайля, 1994), Клотильда («Я тебя не знаю больше, милый» А. де Бенедетти, 1994), Тайная недоброжелательность («Пиковая дама» по А.Пушкину, 1996), Алкмена («Амфитрион» Мольера, 1998), Жюли («Фрекен Жюли» А.Стриндберга, 1999).

ЮЛИЯ РУТБЕРГ

Шуты гороховые

– Актеров называли и называют по-разному: с одной стороны – жрецы прекрасного, с другой – глумотворцы, кощунники, скоморохи... Вас никогда не задевали эти довольно обидные наименования?

Про актера еще говорят: «шут гороховый». А для меня слово «шут» как посвящение в рыцари. Шут – это Чарли Чаплин и Аркадий Райкин, Джульетта Мазина и Соломон Михоэлс. Это человек, который существует на грани трагедии и комедии, это мудрец. Если меня когда-нибудь назовут шутом, я думаю, это будет как Орден Почетного легиона.

– В актерскую профессию либо попадают случайно, либо целенаправленно с детства мечтают о сцене. Как было в вашем случае?

Была мечта – именно Щукинское училище. Так получилось, что с девятого класса я ходила туда на всякие показы, праздники, спектакли. Я просто мчалась туда. Посмотрела некоторые спектакли по два, по три раза. При том, что «Варвары», например, – репертуар, который, казалось бы, не очень мог меня увлекать в шестнадцать–семнадцать лет. Но там были вещи, схожие с товстоноговскими постановками классики, потрясающий актерский театр. Раз увидев «Мещан» и «Варваров» по телевизору, я навсегда заболела этим! Потом Щукинское училище – это пиршество юмора. Это – мое душевное страстное тяготение. А в ГИТИСе, где я училась на факультете эстрады, мне было душно, тесно, хотя преподавали великолепные педагоги, кстати, многие – выпускники Щукинского училища.

С того момента, как поступила в училище, я там просто жила. Мне очень повезло с педагогами (среди них: Казанская, Шлезингер, Катин-Ярцев), которые заложили столько важного, что до сих пор этим живу. Ведь после окончания училища студенты редко попадают к режиссеру-педагогу, чаще – к режиссеру, который требует, требует. И умений хватает на три-четыре роли. Меня хватило на чуть большее. Наверное, я была хорошая ученица, а вернее всего – очень повезло с режиссерами!

Я сыграла много характерных, острых ролей, и возникла опасность заштамповаться. Почти избежала. И даже удалось со временем переломить ту ситуацию, что меня воспринимали только как характерную актрису. Теперь

и в кино, и в театре иногда все-таки предлагают серьезные работы другого плана. Другой вопрос, что люди, которые приглашают, уже знают, что мое сильное качество – чувство юмора и самоирония.

Одна из первых моих ролей в училище была Такса в дипломном спектакле по пьесе Сергиенко «До свидания, овраг». История про стаю брошенных собак, обреченных на уничтожение. Я играла пожилую, безнадежно влюбленную собаку. Там была одна абсолютно чеховская сцена объяснения в любви двух интеллигентных бомжей – Таксы и Фокстерьера. Дети и взрослые плакали.

Честно говоря, мне жаль, что сегодня в театре редко плачут. Но это скорее наша беда – актеров и режиссеров. Все так увлеклись костюмами, эффектами и музыкой, что человек просто тонет во всем этом гарнире. Время такое.

Я заметила, что какую бы серьезную драматургию я ни репетировала, всегда существуют две проблемы. Первая: расстояние между автором и мной. А это расстояние и есть отношение к роли. Вторая проблема: если ты даже в трагедии не найдешь безусловно смешные вещи, зрители будут скучать. Сегодня не могут воспринимать только серьезное. Должна быть некая фантасмагория. Наверное, в этом причина колоссального успеха постановок Мирзоева. Ему удается найти такую форму, что люди смеются и доходят до смысла спектакля опосредованно. Мирзоев делает спектакли так, что их «считывает» разнородная аудитория. Хотя мне кажется, что этот способ подачи информации и выворачивание всего наизнанку – уже завоевание прошлого, даже если и существует – и успешно – и до сих пор. На самом деле сейчас нужнее психологический театр, театр переживания, театр романтический, театр сильных эмоций... Мне очень хочется, чтобы в театр пришли «наивные» люди, люди Возрождения, которые были бы не певцами распада, а провозвестниками созидания. Сейчас столько всего путаного, бессмысленного, бесполого, много механистических придумок, от которых я, например, устала. Хочется уткнуться, как у Маяковского, «во что-то теплое, в женское». Не зря же артисты с трудом играют в спектаклях, где занято двадцать, тридцать человек, а с удовольствием репетируют «семейные» спектакли, где можно друг друга увидеть, услышать, где можно «пожить».

– В какие минуты вы испытываете наслаждение на сцене?

Это когда понимаешь, что идеально точно существуешь во времени и пространстве. Можешь молчать, можешь стоять спиной к залу и закрыть лицо или просто смотреть на партнера, но от тебя исходит такая энергия и при этом такая свобода, что зал воспринимает все через тебя! Это как озарение. Но самое большое счастье, – когда играешь и утопаешь, растворяешься в партнере, когда полное доверие, единение. Это – наслаждение.

– В театре любят слово «поколение». Старшее поколение, младшее. Смена поколений. Думаете ли вы о своих сверстниках как о поколении? Каковы отличительные черты актеров вашего поколения?

Наше поколение – это Сергей Маковецкий, Владимир Симонов, Максим Суханов, Мария Аронова – в Театре Вахтангова. Вне нашего театра – Олег Меньшиков, Оксана Мысина, Евгений Миронов, например. Интересно, что наше поколение представляют иногда не сочетающиеся, взаимоисключающие индивидуальности. Но все они – личности! Как Суханов, например, который нашел себе такой босховско-брейгелевский персонаж и способ выражения которого граничит иногда с театром бурлеска, абсурда, буффонады, иногда даже

каких-то патологических проявлений, совершенно органичных ему. Суханов на сцене существует все время на грани смешного и очень страшного. В обличьи монстра он иногда доходит до сумасшедшей нежности.

Или Сергей Маковецкий. Худой, странный, антигерой, который вдруг парадоксальностью своего существования вводит зрителя в состояние неустойчивости. Он вообще сам как будто идет по канату, и зритель вслед за ним начинает балансировать.

Или Маша Аронова – земля, поле, нива, жизнеутверждающая во всех своих проявлениях, призывающая к хлебосольству. Раблезианский тип актрисы.

У Владимира Симонова при его героической внешности есть какое-то пронзительное ёрничество. Самые интересные его роли получаются на стыке черной клоунады с вдруг возникающей нежностью.

Что касается меня, то... вам виднее.

Актер нашего поколения, мне кажется, должен быть синтетическим. Сплав интеллекта, пластики, воли, музыкальности, нутра и способности работать с совершенно разными режиссерами. Разнообразная техника. И когда все это завязывается в один узел, – максимально интересно.

Играя комедию, я всегда ищу секунду в роли, когда гротеск сорвется в абсолютную серьезность – до слез. Еще мне кажется, чтобы сегодня держать внимание публики, необходимо умение импровизировать.

Сейчас жанром, вызывающим наибольший интерес, является трагифарс. Реализм как таковой не интересен никому. Как только не существует «обманки», зритель, как это ни странно, не верит. Это парадокс нашего времени: показываешь, как оно есть, говорят: «нежизненно». Потому что и всегда, и теперь зритель все же приходит в театр за классным обманом. Талант самых виртуозных актеров заключается как раз в этой потрясающей обманке, но «до полной гибели всерьез».

Наверное, чтобы человек плакал или смеялся, ему мало показать его зеркальное отражение. Когда-то еще совсем молодой и почтительный ученик Станиславского Евгений Вахтангов пошел дальше Учителя. Напитавшись реализмом в полной мере, он создал совсем другой театр. «Через пять минут Китаем станет наш помост крутой. Занавес раскроем и под вихрями тряпья, вам покажем, как героя полюбили я и я».

– Как вы относитесь к понятиям: вахтанговские традиции, актер, школа... Можно ли сказать, что вы актриса вахтанговской школы?

Вахтанговский театр – самый небытовой русский театр, самый образный и метафорический. Он неинтересен, когда пытается быть зеркалом. Всегда впечатляет, когда является увеличительным стеклом. «Нафантазированный реализм» – так напутствовал нас основатель!

Вахтанговский театр – это не конкретное здание или отдельный коллектив, это образ мысли и восприятие мира.

– Вы работали с совершенно разными режиссерами: Роман Виктюк, Петр Фоменко, Гарик Черняховский. Сложно было каждый раз приспосабливаться к новым требованиям, менять все, вплоть до технических приемов?

Конечно. Ведь эти режиссеры – разные планетные системы. Все они ставили мне колоссальные препятствия и ограничения, но именно поэтому так многому научили. Когда делаешь роль самостоятельно, даже если в результате получается что-то яркое, только тратишь и – начинаешь повторяться. Собира-

ешь, накапливаешь только при работе с сильным режиссером, но который при этом – еще и педагог. Первым моим режиссером-педагогом был Гарик Черняховский. Благодаря этому талантливому человеку в моей жизни случилось самое главное – удачное начало! Главная роль – Зойка – в спектакле «Зойкина квартира» по пьесе Михаила Булгакова в Театре Вахтангова. Если бы не было этого, была бы другая жизнь, другая судьба. Это оказался мой режиссер, который во многом сформировал, отшлифовал и раскрыл меня. Нам было очень легко договориться о самых сложных вещах. Он удивительно музыкальный, изобретательный, изысканный театральный мыслитель. Ему я обязана прежде всего.

Потом Роман Виктюк – абсолютный Мюнхгаузен двадцатого века. У Романа Григорьевича суровая школа. Школа китайского цирка. Но она весьма плодотворна. Может быть, не для всех. Думаю, что есть люди, которые прошли мимо Виктюка. Но это их большая беда. Их. Он человек-цунами, и того, кто не подготовлен к общению с ним, накрывает с головой. Хотя, конечно, все зависит от того, насколько у тебя сильный характер, насколько хорошо ты обучен профессии. Виктюк так много всего набрасывает, столько всего придумывает! Надо суметь все это запомнить, уловить, зафиксировать. Его спектакли выигрывают, когда ему попадают хорошие актеры, способные пропустить данное через себя, присвоить его, сделать не вычурной позой, не просто передвигать стулья, а вложить во все смысл, переживание и эмоцию. Тогда совсем другой результат, совершенно другое изделие получается в итоге. Актерский формализм убивает фантасмагории Виктюка. А истинное проживание этой фантасмагории, одушевляет спектакль и дает ему «легкое дыхание».

Уверена, что постановки Виктюка без легкого дыхания невозможны. Он вообще – импрессионист, если можно так сказать... На этой неуловимости, на симбиозе пластики, музыки, голоса человеческого, актерского нутра, актерской индивидуальности и возникает цельность его спектаклей. Такое далеко не всегда бывает, но, мне кажется, самые сильные, самые успешные его спектакли замешены на гармонии. Когда возникает дисгармония, спектакль рушится, разрушается изнутри.

Для Виктюка и Фоменко характерна удивительная привязанность к выбранному актеру. Для них совершенно бессмысленно репетировать двумя составами, потому что Петр Наумович и Роман Григорьевич влезают в шкуру конкретного исполнителя. И мир, который выстраивается вокруг героя, и антимиры, которые ему противопоставляются, завязаны на психике, физике, остроте или мягкости конкретного человека. Эти режиссеры заставляют тебя догонять их. Они заставляют тебя дышать вместе с ними музыкой. Им нужны музыкальные актеры, ведь музыка – это сценический персонаж их спектаклей, который наряду с актерами двигает действие, останавливает его, сопротивляется... От репетиций спектакля «Я тебя больше не знаю, милый» осталось ощущение счастья. Тогда наступил невероятный момент, когда Виктюк дал мне немножечко свободы и пошел за мной. Естественно, что направляющей рукой был он, но у меня осталось ощущение сотворчества.

Колоссальное влияние оказала на меня встреча с Петром Фоменко. В его спектакле «Пиковая дама» я играю Тайную недоброжелательность. Что написано у Пушкина о «тайной недоброжелательности»? Только эпиграф: «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность». Все. А то, что связано с этой ролью, – фантазия, извлеченная из сюжета самой повести. Петр Наумович все время так или иначе держался самого Пушкина, вписывая эту

роль в контекст спектакля... Поначалу даже хотели сделать мне бакенбарды, но потом от этого отказались. Мы попытались оттолкнуться от пушкинской сути, а не от портретного сходства. Автор «Пиковой дамы» – одна из составных частей нашего спектакля. Причем не тот автор, который знает все наперед, а тот Пушкин, который, когда писал «Евгения Онегина», мог сказать: «Боже мой, что учудила моя Татьяна!» Поэтому мне очень нравилась задача, которую поставил передо мной Фоменко. Тайная недоброжелательность по ходу спектакля удивляется: батюшки, что ж чудит Германн-то! Помимо рока, фатума, судьбы в ней есть еще и влюбленность в Германа, безусловное к нему сострадание. И колоссальная ирония. Ирония над ним и вообще над человечеством. Тема образа Тайной недоброжелательности возникла в соотнесении с темой Германа и роковых для него карт. Мне нравится, что на мне цилиндр и плащ. А-ля Пушкин. В спектакле есть мизансцена на мосту: Германн стоит «Наполеоном», а я – «Пушкиным». У каждого внутри – свой памятник. Конечно же, это – игра. Я в этом спектакле похожа на Пушкина скульптора Комова, того Пушкина, который: «Ай да сукин сын», а не «Я памятник себе воздвиг нерукотворный».

Памятник-человек: импульсивный, озорной, хулиган. Даже в таком мистическом произведении, как «Пиковая дама», у Пушкина – юмор. И мы добивались юмора в спектакле совершенно осознанно. Был ли у режиссера «тайный замысел»? Мне кажется, был явный замысел: сделать пушкинскую прозу – а, может быть, и прозу вообще – предметом театра... А центр этой истории – фигура Германа. Все сюжетные линии исходят от него. Но чем лучше играют люди вокруг, тем лучше и интереснее играется тебе. Чем выразительнее Тайная недоброжелательность, тем выразительнее Германн, тем интереснее раскрывается замысел Пушкина. И – Фоменко.

Запомнится эта работа навсегда, потому что я перессорилась со всеми и с самой собой. Но у меня закрепилось ощущение, что мы все с Пушкиным подружились. Кажется, что и степень нашего сценического хулиганства была бы ему интересна.

Аксиома, которую я восприняла после работы с такими благородными акулами режиссуры, – это то, что артист должен быть готовым к репетиции, сам должен генерировать идеи, и тогда режиссеру будет интереснее с ним, даже если возможен конфликт. Любой спектакль, любое действо рождается в сотворчестве. Правильно режиссеры предлагают актерам думать, а не быть марионетками. Артист должен играть. Человек, который на репетиции сидит по ту сторону рампы, должен волевым усилием направлять актеров, корректировать, безжалостно отрезать лишнее, чтобы получить осмысленное художественное произведение. С большим режиссером ты все равно придешь к логическому завершению роли, гораздо более богатому, если попытаешься внести свое. Тогда у тебя сохранится позвоночник. Если же придешь беспозвоночным к финалу – это твой провал. Ты – живой труп.

Еще я знаю, что с нетерпением буду ждать следующих работ и с Виктюком, и с Фоменко, потому что понимаю: с ними буду продолжать идти, идти вперед. Даже если будет обвал, неуспех. Потому что они фантастические таланты и профессионалы! Глыбы! Без них стоишь. Застываешь! И потом, ведь под лежачий камень вода не течет. А Роман Григорьевич и Петр Наумович – вода, которая течет... Они люди стыка двух веков, и то, что они делают, перейдет в двадцать первый век, у них уже есть ученики и будут последователи.

– Что вы думаете в принципе о состоянии режиссуры сейчас? Многие говорят о конце режиссерского века...

Если не говорить о Фоменко, Виктюке, Роберте Стуруа, то режиссура как профессия стала фактически исчезать. И это одна из самых страшных проблем конца века. То, что актеры стали режиссировать, смешивать две профессии, – горе театра. Особенно когда они ставят спектакли, в которых сами играют. Хотя происходит это, конечно, от безысходности. Как и моноспектакли, которые стали показателем отчаяния артиста, не способного ни с кем договориться. Или – как другой вариант – которому никто не нужен, потому что этот артист абсолютно самодостаточен.

– Последняя ваша работа в театре – фрекен Жюли в одноименном спектакле. Кажется, что это работа для вас принципиальна…

Да. Если ты играешь долгое время в той или иной степени ироничные, комедийные, пластические, инфернальные роли – это же не значит, что нет потребности выйти на сцену с собственным лицом. Я продолжаю жить, взрослею, и во мне накапливается разное. Это очень важный спектакль в нашей с Машей Ароновой и Володей Симоновым жизни, потому что он нас всех развернул, дал возможность прорваться тому, что накопилось в душе. И здесь другая степень погружения в материал: не на поверхности моря, а с аквалангом по дну. Другая отдача. Во всем этом есть какой-то сумасшедший азарт... Начинаешь жить спектаклем и продолжаешь жить в спектакле.

Мне кажется, что во «Фрекен Жюли» есть человеческие победы. Критики писали, что когда три актера, которые работали, в основном, в комедийном жанре, которые состоялись на этом поприще, решили попробовать сделать что-то совсем другое, – за это их стоит уважать. Мы взяли одну из самых мрачных пьес невеселого автора Стриндберга. Справиться с ней очень трудно. Что касается меня, то такое впервые: играть – нельзя! Можно только жить! И каждый раз все заново – «без знания пьесы».

Мне радостно, что этот спектакль идет именно в Театре Вахтангова! Многие актеры утверждают, что здесь, в театре, наш дом! Я в это верю. Ну, а если мне хочется попробовать сделать что-то новое, то где же, как не дома? А то, что после премьеры спектакля повесили распределение «Чуда святого Антония» – вообще похоже на Чудо. Такое ощущение, что мы нажали на стоп-кран на нашем скоростном поезде, и все, шарахнувшись, оглянулись назад. А там, оказывается, у Вахтангова когда-то был и Метерлинк, и Стриндберг, а не только «Турандот». Интересно...

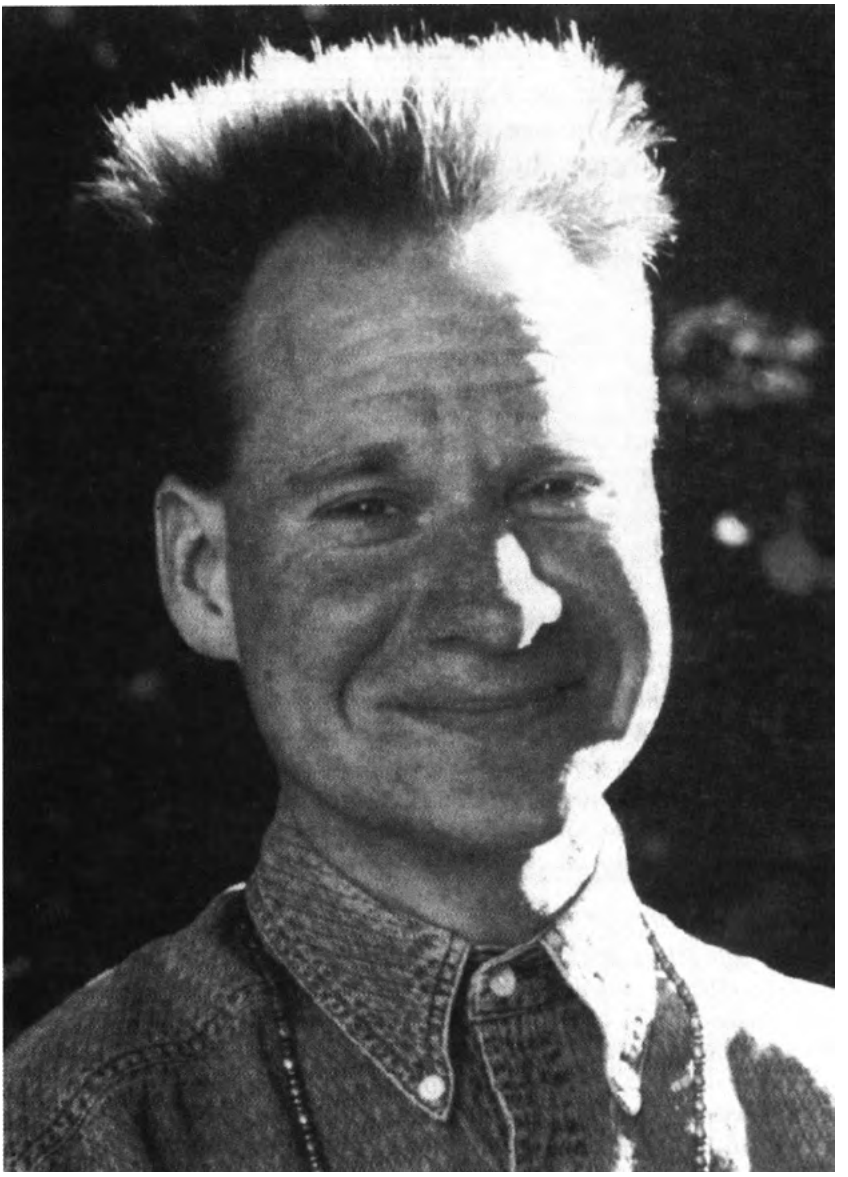
– Отразилась ли эта работа на других ролях, которые есть в вашем репертуаре?

Конечно. Всегда, когда репетируешь новое, особенно, если это большая работа, все начинает гулять в другие спектакли. Это не значит, что я везде стала играть фрекен Жюли. Но появилась колоссальная растревоженность, гораздо большая чувствительность, подробность существования, быстрее стали происходить смены самочувствий. Это все настолько рядом. И потом, когда я сыграла подряд несколько спектаклей «Фрекен Жюли», мне вдруг остальное показалось таким коротеньким. Смешно!

Вообще мне кажется, что бросать себя в разные состояния здорово. Станиславский говорил, что раз в семь лет актер обязан пойти учиться. Мне кажется, что на «Фрекен Жюли» мы абсолютно сознательно пошли учиться новому для нас, хотя, по сути, это хорошо забытое старое. Ведь именно так

нас учили наши прекрасные педагоги в Училище имени Щукина: «Нет ничего интереснее жизни человеческого духа, в какую бы форму оно ни было облечено». И я не сомневаюсь, что именно этот спектакль станет фундаментом для моих других ролей. Хотя вечное: «Если бы знать... если бы знать... если бы знать»...

Беседовала Катерина Антонова 15 мая 2000 года



ПИТЕР СЕЛЛЕРС

Питер Селлерс (р. 1958) – американский режиссер. Учился в Гарвардском университете, продолжил образование в Японии, Китае, Индии. В 1982 г. стал художественным руководителем Бостонской шекспировской труппы, в 1984-м – Американского национального театра в Кеннеди-центре (Вашингтон). Спектакли: «Граф Монте-Кристо» по А.Дюма, «Зангези» по В.Хлебникову и др. На фестивалях в Зальцбурге поставил цикл опер В.-А.Моцарта («Так поступают все», 1987; «Свадьба Фигаро», 1988; «Дон Жуан», 1990 и др.); Г.-Ф.Генделя («Саул», «Орландо», 1981; «Юлий Цезарь», 1985 и 1990); «Тангейзер» Р.Вагнера (1988); «Святой Франциск Ассизский» О.Мессиана (1992); «Пелеас и Мелисанда» К.Дебюсси (1993); цикл произведений И.Стравинского («История солдата», 1992 и 2000; «Эдип-царь» и «Симфония псалмов», 1994) и др. Во второй половине 90-х гг. ставит произведения: П.Хиндемита, Д.Лигети, Дж.Адамса, Д.Джордана, китайскую оперу «Пионовый павильон», «Семь смертных грехов» Б.Брехта – К.Вайля, и др. В 1986–1994 гг. был художественным руководителем фестиваля в Лос-Анджелесе. С 1989 г. преподает в Калифорнийском университете (курсы «Искусство и социальная ответственность», «Искусство и социальные перемены», «Искусство и нравственное воздействие»).

ПИТЕР СЕЛЛЕРС

Жить, превосходя себя

Музыка исходит из вечно присутствующей метафизической структуры; нельзя жить без внутреннего ритма. Что есть эта структура, что это за внутренний ритм, как это все совершается? Не самого страдания коснуться, но прощупать пульс, внутренний пульс, биение сердца, вибрацию. Все, что мы видим – свет, звук, – всё вибрация. В мистической традиции тибетцев заложено понимание: свет и звук сродни друг другу. Долгий, долгий путь. Потому древние буддийские храмы повторяют структуру уха. Тот же архитектурный план. Великие европейские соборы созданы ради звука. Великие европейские соборы созданы также ради света, поскольку духовная жизнь – это вхождение света. Свет, его вибрация проникает собою душу, которая и до того имеет свой вибрирующий строй. Все заключается и разрешается в вибрации. Это-то и дает единство бессчетным проявлениям материального мира. Здесь общая основа.

Мейерхольд нашел возможность вновь основать театр на музыкальных структурах, как это было в Японии, в Китае, в Индии, в Африке. Все великие традиции опираются на принцип музыки. Она не дает никаких поблажек, все оказывается нелегким, напротив – трудным. Как бы некий моральный закон. Все время нужно превозмогать самого себя, чувствовать, что требуется большее. Вот как оно выходит с музыкой... Когда глядят на работу драматических актеров, в публике прикидывают подчас: ну и что? Я тоже так мог бы. Глядя на певцов или танцовщиков, всякий отдает себе отчет: я так не мог бы. Связав театр с музыкой и танцем, ставишь перед ним за образец нечто высшее и нездешнее, нечто – осмелюсь употребить это слово, – героичное. Приходится войти в соприкосновение с героизмом. Жить, превосходя себя. Войти в сношение с тем, что выше нас. С музыкой.

В театре всегда должна быть музыка – во всякий момент. Если слова не музыкальны, то вообще ничего нет. Даже когда идет прозаический разговор, нужно, чтобы он шел музыкально, чтобы мелодическая линия велась непрерывно или, если она сламывается, то и сламываться должна музыкально.

Вот музыка и вот зрительный образ. Они вовсе не должны склеиваться друг с другом; они взаимонезависимы и вполне свободны. Например, сейчас я ставлю оперу «El Nino» («Рождество») Джона Адамса, и я только что, вчера, режиссировал в этой опере «Magnificat» – Мария радуется: «Восхвалит душа моя Господа». Музыка ослепительная, совершенно трансцедентальная, но мизансцена – болезненного конфликта, оба они, Мария и Иосиф, сердятся друг на друга, она в слезах, и тут-то слышится «Magnificat». «Magnificat» слышится в самый преисполненный благочестия момент ее жизни. У нее лицо совершенно опустошенного человека, она глубоко уязвлена, и вдруг душа ее преисполняется хвалы.

Для меня важен контраст, а не то лишь, что музыка подчеркнет, выделит курсивом действие (как в фильмах) или действие проиллюстрирует музыку (как в видеоклипах). В первом случае музыка в рабстве у зрительного ряда, во втором – зрительный ряд в рабстве у музыки. По мне же, между тем и другим должен быть равноправный разговор – как между двумя независимыми взрослыми людьми.

Их связь – как всякая связь – предполагает напряженность; в ней должны быть моменты гармонии, но равно и моменты резкого несовпадения, противоречия, даже борьбы. Взаимонезависимость музыки и зрительного ряда – по законам демократии. Демократия обеспечивает и подчеркивает возможность граждан иметь глубокие нелады между собою, не доводя эти нелады до смертоубийства. Демократия в том, чтобы их (нелады) стерпеть, даже поддерживать. Иначе приходит фашизм. Тут для меня и метафизика, и политика.

Режиссура начинается там, где кончается повторение литературного текста сценической иллюстрацией его; там, где возникает диалог, то есть некоторое несогласие.

Диалог для меня есть основа театра, да и вообще жизни.

На возможностях и неизбежностях диалога строятся отношения с классической пьесой, когда режиссер обращается к ней. В принципе я держусь современного, нового репертуара. Вся моя работа – современная.

Театр существует грамматически всегда в настоящем времени. Настоящее время есть результат всех прошедших. Если ты отдаешь себе в том отчет, то нельзя действовать в настоящем времени, не считаясь с прошедшим. Надо также признать, что мы здесь затем лишь, чтобы стать тропой в будущее время.

Беря текст «из прошедшего», ты уже не один, ты в присутствии предков, и это воздействует на способ работы с текстом. Еще интереснее, что неизъяснимым образом возникает посыл в будущее. Это случается, когда актер встречается глазами со зрителем. Работа режиссера заключается в том, чтобы такой момент мог возникнуть.

Считается, что режиссер, ставя старый текст, хочет, как правило, высказаться о своем времени. Вот мне говорят, что я именно так ставил «Венецианского купца» – актуализировал это произведение, вписав его в политическую обстановку, возникшую вокруг расовых волнений и вокруг процесса Роднея Кинга в Калифорнии. Я бы дал некоторые разъяснения.

Я никогда не смотрю на спектакль как на попытку высказаться о чем-либо с жесткой окончательностью. Наоборот, я хочу открытой формы. Некий взаимообмен с Шекспиром или с Моцартом – о чем в данный момент нашей жизни с этими личностями хочется собеседовать. Спектакли возникают как диалоги с ними, – диалоги разнятся в той мере, в какой мы зависим от своего нынешнего состояния.

Я далек от того, чтоб рассматривать свою трактовку как отмену всего, что делали до меня, и вообще как нечто завершающее, устанавливающее единую верную точку зрения. Идет разговор. Мы выкладываем свое; материал, над которым мы работаем, – свое. Меня чарует то, что возникает в диалоге. Просто фантастика, как вся публика принимает в нем участие. И каждый в отдельности зритель принимает участие.

Что прекрасно: текст скрывает в себе некое пространство, из которого зритель может извлечь свое, с чем уйдет из театра. Идеи, эмоции, размышления самые несходные, но равно стимулирующие. Я не диктую того, что следует почувствовать. Моя роль не в том, чтобы предписать интерпретацию, но в том, чтобы создать такой контекст, в котором возможна дискуссия.

Во всех современных сочинениях, с которыми я имею дело, диалог уже заложен, поскольку это совместные работы либреттиста и композитора; в диалоги между ними включаюсь я, актеры. Как в этом диалоге будут участвовать артисты, работающие в Сан-Франциско, и как – артисты в Лос-Анджелесе? Как на возникающие между нами разговоры будут реагировать зрители там и там?

Те, кто видел мои спектакли, не может утверждать: Селлерс на то-то смотрит так-то. Я приглашаю людей – разных людей – собраться в одном пространстве и поглядеть, каковы возможности взаимообмена между нами, как далеко мы в этом смысле можем продвинуться и где обрыв.

Театр – место, где можно попытаться установить тот диалог, какого в нашем обществе нет. В нашем обществе попытки диалога останавливаются на каком-то лепете, на бульканье самом элементарном. Когда в СМИ заходит речь о множественности культур, о «мультилингвизме», как не хватает тонкости... как выходит грубо... Нет уверенности, что в театре выходит лучше, но мы хотя бы пробуем. Пытаемся.

Я так же не претендую на то, чтобы разрешить пьесу Шекспира «Венецианский купец», как не претендую на то, чтобы разрешить проблемы, вызвавшие расовые беспорядки в Лос-Анджелесе. Но мне кажется, что мы продвинемся в своих размышлениях на тот и на этот счет, если сопоставим в диалоге лос-анджелесские беспорядки с пьесой Шекспира, с вопросами, о которых там речь, с языком, каков он у Шекспира, с той диалогичностью, какая в ней заложена...

– Ищете ли вы, ставя оперы, того же диалога классики и нашей эпохи?

Опера – другое дело. Объективный смысл работы во многом тот же, разумеется, но процесс идет иначе. В оперном театре иная публика. Раз навсегда предопределены контексты. Установка на повторяемость впечатления. Певец должен непременно взять до диез в тот самый момент, что и вчера, тогда как на драматической сцене вся надежда на неожиданность ноты, непредвиденность ее для самого актера и для меня. Мои оперные постановки – полная противоположность моим спектаклям в драме.

В драме в первой же сцене актер может сделать что-то, что остальных

застигнет врасплох, но поскольку спорить и передоговариваться некогда, они перестроятся тут же; это сдвинет весь дальнейший ход, отзовется и в следующих картинах, подскажет иные реакции и пр. Актер ведь должен реагировать на неожиданный поворот или интонацию – реагировать и как персонаж, и как исполнитель роли без промедления.

– И для вас – режиссера – все это тоже сюрприз...

Конечно. Случалось видеть такие актерские реакции, которых я бы никогда не вообразил. Они-то всего интереснее. Замечательно, когда люди на сцене в самом деле слушают друг друга и друг на друга реагируют, а не делают вид, будто слушают и будто реагируют. Когда репетиции налажены в эту сторону, спектакль обретает живую гибкость, и что бы ни случалось, он не плюхнется, а упадет на четыре лапки.

Что в самом деле отличает мои спектакли от работ большинства постановщиков, – это атмосфера, в которой они идут к финалу. Доверие к ходу вещей при общем волнении и энтузиазм. Под конец все собирается, напрягается, проясняется. Если зритель уйдет до конца представления, он потеряет главное.

– Испытывали ли вы какие-либо влияния? Были ли у вас учителя, оставившие след в вашем творчестве?

Господи, кто только не влиял на меня! Поскольку я начинал свою карьеру в театре марионеток, первым учителем у меня был кукловод. Я был ассистентом в яванском театре теней и в японском театре «Бунраку». Первые пьесы, которые я узнал, – пьесы Кокто, Беккета, французский авангард и сюрреализм. Первые театральные опыты, которые меня действительно воодушевили, – спектакли театра «Хлеб и куклы», замечательная трилогия Андрея Щербана, ну и, конечно, «Вустер-груп». Их спектакли сделали меня энтузиастом. Когда мне было восемнадцать, в Европе захватывали Джорджо Стрелер и Петер Штайн. Да, а еще индийский театр, и театр Арианы Мнушкиной, и тьма других опытов, список без конца. Когда мне было двадцать пять лет, Юрий Любимов переломил всю мою жизнь. За неделю я посмотрел семь его постановок: я был ослеплен! Бестер Китон, Дэвид Гриффит, волшебная эпоха немого кинематографа, его красота и метафизика также отпечатались... Само собой, я очень люблю манеру Хичкока. Как и Жан-Люк Годар, – он среди тех, кто сильнейшим образом воздействовал на меня, как воздействовали и Фриц Ланг, и Дуглас Серк, отличный постановщик американских фильмов «серии Б» в пятидесятые годы, до войны работавший в Германии.

Театры Индии, Японии, Китая влияли на меня так же, как влияли погребальные ритуалы племен Африки и тихоокеанских островов, эти действа, в которых участвуют всей деревней.

Маяковский, Мейерхольд, Эйзенштейн, все движение русских конструктивистов также были определяющими для меня.

Все это для меня важно.

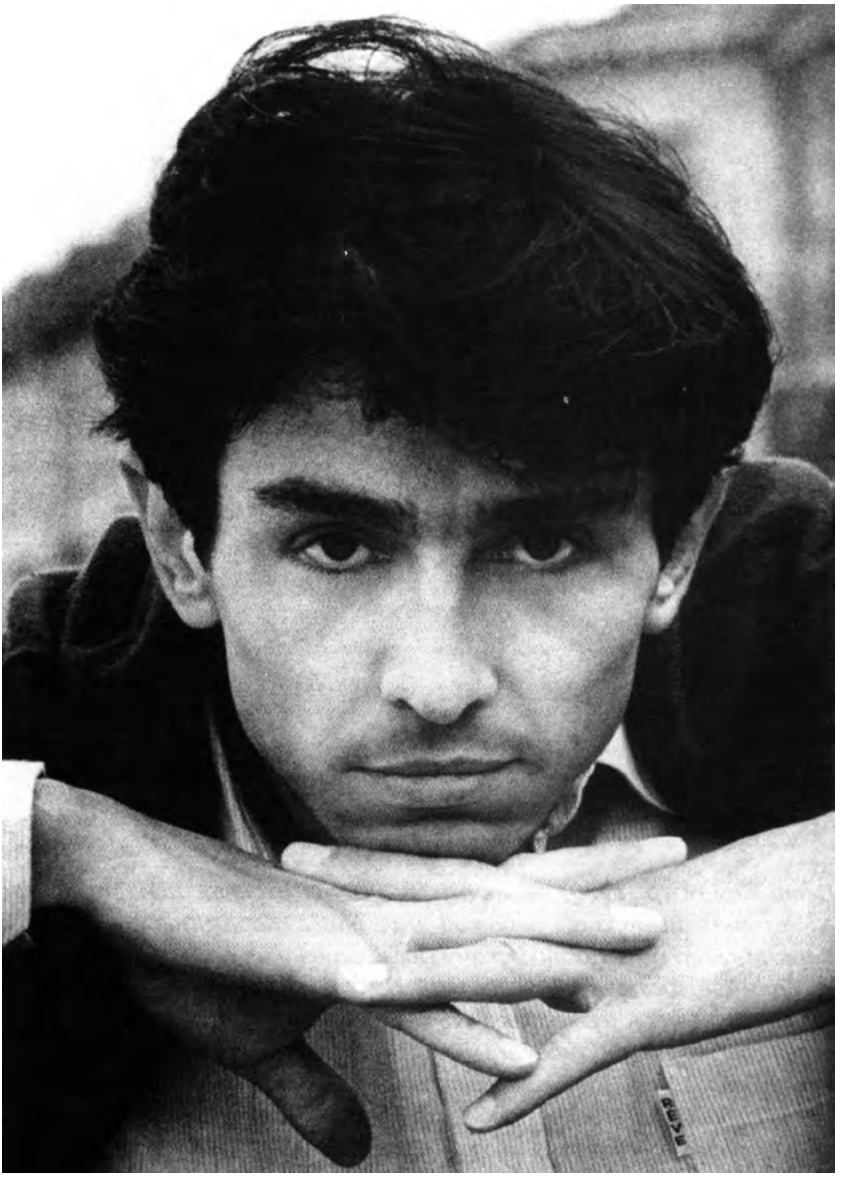
Центральное и преобладающее воздействие имела вся американская мешанина, телереклама. Кто же ее любит, но как не поддаться ее ухищрениям, ее технической ловкости!

Моя работа доставляет по назначению не столько мои собственные мысли, сколько чьи-то еще. Я всегда окружен. У меня склонность испытывать чужое влияние. И в этом смысле мне везет.

– Найдется ли у вас совет, который стоит дать молодым актерам?

Пусть занимаются на театре тем, что знают. А если то, что они знают, не очень-то интересно, – пусть сначала сделают свою жизнь поинтересней.

Выступление на Мейерхольдовском симпозиуме и ответы на вопросы записала Беатрис Пикон-Валлен 12 ноября 2000 года



ПЕТР СЕМАК

Фото П.Васильева

Петр Семак (р. 1960) – актер. В 1983 г. окончил ЛГИТМиК (курс А.Кацмана). Выпускной работой был Митя Карамазов в «Братьях Карамазовых» по Ф.Достоевскому. После окончания института пришел в Малый драматический театр. На его сцене сыграл: Сенечку в «Счастье моем» А.Червинского (1983), Михаила Пряслина в «Братьях и сестрах» по Ф.Абрамову (1985), Ральфа в «Повелителе мух» по У.Голдингу (1986), Николая Ставрогина в «Бесах» по Ф.Достоевскому (1991), Эбина в «Любви под вязами» Ю.О'Нила (1992), Печального инспектора в «Роберто Зукко» Б.Кольтеса (1994), Стражника в «Звездном мальчике» по О.Уайльду (1997), Леонта в «Зимней сказке» У.Шекспира (1998), Дмитрия в «Бегущих странниках» А.Казанцева (1997), Райса в «Молли Суини» Фрила (2000) и др. На сцене БДТ в 1997 г. сыграл Септимуса в «Аркадии» Т.Стоппарда.

ПЕТР СЕМАК

Каждый актер знает, когда играет хорошо

– Что для тебя самое трудное в актерской профессии?

Выйти на сцену. Это как в плавании, самое трудное – прыгнуть в воду. Когда ты уже прыгнул, там надо грести... Вот, наверное, этот момент выхода из-за кулис самый трудный: выйти, показаться.

– Почему, ты, сельский хлопец, выбрал актерскую профессию?

Если честно: не знаю. Начнем с того, что я вырос на Украине, в селе Спасском, маленькое такое, но хорошее, красивое украинское село, каких много. В школе у нас не было самодеятельного театра, но была самодеятельность, я пел, танцевал, делал какие-то там фокусы, нравилось быть клоуном... Но серьезно я никогда не думал, что это – мое призвание. Безумно любил математику, точные науки, и наш школьный учитель говорил: жил бы ты в городе, конечно, тебя нужно бы в специальную школу определять... Я так и думал, что куда-то пойду в точные науки: физика, математика, в университет...

А в последний момент появились какие-то тщеславные детские мысли о том, что, наверное, я не смогу вот так всю жизнь заниматься только математикой, почему-то мне показалось, что это скучно. Актерская же профессия была где-то далеко и казалась заманчивой. К тому времени я прочитал биографию Жерара Филипа, там был такой эпизод – его спросили: почему он захотел стать актером? Он краснел и отвечал: «Из-за тщеславия и из-за денег». Вот что-то подобное мелькало у меня в голове: артисты, во-первых, могут прожить массу самых разнообразных жизней, они ездят по всему миру, потом денег они много получают... Вот что-то такое у меня промелькнуло, и я резко поменял все. Мои родители были обескуражены, но, слава Богу, они никогда мне не препятствовали, учитель по математике сказал, что я сошел с ума, с такими способностями и вдруг в танцюльки (он это все называл «танцюльки»). Я поехал в Харьков (я, сельский житель, боялся больших городов, даже в Киев было страшно ехать, а Харьков рядом). Свою учительницу по литературе попросил, чтобы она поехала со мной, потому что мне страшно, и она меня

буквально за ручку водила по институту. Парадокс, но мне не страшно было именно во время показов, когда я что-то играл. Мне страшно было в жизни и не страшно на сцене.

Я как-то так легко поступил, хотя все говорили: ты с ума сошел, туда не поступить, там связи должны быть. Но меня взяли. Два года я там учился и, как дурак, был уверен, что я уже артист. Потом я узнал, что есть система Станиславского, Художественный театр, Немирович-Данченко... Я как-то начал погружаться в театр по-настоящему, а до этого, конечно, ни о чем подобном я не имел никакого представления. И, как в математике, ты постепенно входишь во вкус, и тебе уже эти формулы, задачи кажутся личным вызовом, вот так же мне захотелось докопаться до истины, разгадать, как же этот процесс творчества происходит. Бросал институт, возвращался, потом узнал, что в ЛГИТМиКе Кацман набирает курс, хотел только к нему и поступил. Конкурс был сумасшедший. Вообще это отдельная история, как я поступал. Мне не отдавали документы в моем вузе, и помог случай. В Киеве в Министерстве культуры (куда мы пробивались с моим товарищем, потому что ректор Харьковского института нам не отдавал документов, а Кацман нас уже брал) мы мыкались бесполезно по этажам. И уже на выходе, не солоно хлебавши, столкнулись с каким-то дяденькой... И видно, что он начальник какой-то большой в этом министерстве, и видно под мухой, такой хохол, высокий, красивый седовласый: «А что это за хлопцы такие гарные?» И тут ему рассказывают, что нам документы не отдает ректор Харьковского института, а нас Кацман берет. «Как не отдают, а ну пошли со мной!». Тут же звонит ректору и матом по телефону, в приказном порядке. Мы так обрадовались, что даже не спросили, как его зовут. Человек сыграл в моей судьбе, можно сказать, роковую роль...

– Скорее поворотную: бог из машины в виде министерского начальника...

Не взял бы Кацман, как потом все повернулось бы, неизвестно. Может, я и не захотел бы больше пробовать. Судьба вела... Учась у Кацмана, я в какие-то моменты очень сильно сомневался, что я выбрал то самое, что я хочу. Я впадал в депрессию, в отчаяние, моя природа деревенского хлопчика тянула обратно и как-то говорила: а на шо тебе театр? возвращайся обратно, там же хорошо, там все понятно, там все родное, а тут большой город, по-русски ты говоришь плохо, с акцентом... И книг мало читал, в нашей сельской библиотеке, естественно, не было ни Цветаевой, ни Пастернака, ни Булгакова...

– Ну, надо сказать, что и в городах они по библиотекам не стояли...

Но в городах все-таки можно было их достать. И я мучился, долго мучился. Думаю, что меня удержала в театре эта страсть разгадывать, находить решение... И в этом смысле математика и театр оказались довольно близкими, может быть, их объединяет какая-то страсть к точности, к гармонии...

– То есть роль как задача, которую ты должен решить?

Да, именно: задача, которую надо решить. Ну, для меня, по крайней мере, это так. Я не люблю повторяться. Когда мне говорят: ну, мы тебя уже видели в этом качестве – для меня это как нож в сердце, значит, ничего нового я не нашел...

– Твоей «коронной ролью» стал Михаил Пряслин в «Братьях и сестрах». Рассказы о ваших поездках к Федору Абрамову стали театральной легендой, но, кажется, ты мог использовать для Пряслина собственные воспоминания?

Я тебе расскажу смешную вещь, которую мало кому рассказываю: когда Лев Абрамович решил ставить Абрамова, первая мысль была – опять деревня, ну что там хорошего, я там вырос, я это все знаю. Только там говорят на архангельском говоре, у нас говорят на малороссийском говоре, а так все то же. Я-то пришел в город играть принцев...

Да, Шекспира. Потом, конечно, понял, что дурак, что это не просто какая-то деревня, что-то большее. Я играю здесь судьбу своего отца. У меня отца зовут Михаилом, и они одного года рождения с Мишкой Пряслиным. Дед ушел на войну и погиб, отец остался старшим в семье, все на нем, он с тринадцати лет стал мужиком... Еще, наверное, помогало, что у меня детство было трудное, приходилось много работать, физический труд был знаком не понаслышке, не из фильмов. Мы жили не ахти как. До моих шестнадцати тяжело жили. Родители как проклятые работали в этом колхозе. И особенно одеться было не во что... У меня все равно было ощущение, как будто я вырос на этой войне, и помню все рассказы моего отца о его детстве, как немцы оккупировали село, как его расстреливали...

Однажды отец отвозил меня в Харьков, тогда уже я вырос, он уже смог купить машину... Такой эпизод: мы едем, на трассе останавливаемся заправиться, на заправке нас обгоняет какой-то мерседес, видно, что посольская машина, и выходит оттуда арийской такой внешности человек, седовласый уже... И мой отец застыл, стал весь белый. Немец заправился и уехал. А у отца руки трясутся: сколько лет прошло, говорит, а я его лицо помню, он меня ставил к стенке. Он пацан был тогда, жрать было нечего, обменял какие-то вещи на козленка в соседнем селе. А тот отобрал козленка, поставил к стенке, – бах, а у него холостые. Засмеялся и ушел немец. Ну, пошутил как бы... И это отложилось... Эмоциональные какие-то вещи... Потом наше детство: я помню все эти фильмы, в основном все фильмы снимались о войне, книжки в основном только о войне читались, и вот, наверное, это оттуда все. В подсознании откладывалось. «Баллада о солдате», «Отец солдата», «Летят журавли». У меня поэтому ощущение, как будто я там и вырос. Я как будто оттуда... И так не только у меня, а у всех, кто играет этот спектакль...

– Вы играете про тяжелую жизнь, но ведь и красивая же она в этом спектакле: красивые люди, умеющие красиво работать, красиво гулять... Прошлое, просветленное памятью...

Моя мама, когда посмотрела «Братья и сестры», сказала: так и было. Они возвращались с войны по одному, кто выжил, есть нечего было и выпить нечего, одна бутылка самогона на всю семью, огурцы какие-нибудь, капуста, и все так радуются, что он живой, что он вернулся... А у многих уже не вернется. И плачут, и танцуют, и радуются, и опять плачут... Она тогда была ребенком, и она это помнит. Теперь, говорит, есть и выпить и закусить, потому что на Украине даже хохлы не жалуются, если свадьба, так это уж такая свадьба, что столы ломятся и от выпивки, и от закуски. А радости нет. Все есть, а радости нет. Тогда ничего не было, а радость была.

– Тогда ждали: еще чуть-чуть и будет хорошо, а надежда дает радость... И ваш спектакль дает радость.

Да, он этим и силен. Понимаешь, вот мы играем «Бесы» Достоевского, и после «Бесов» из меня как будто все вычерпали, такая пустота, и хочется куда-то после спектакля – не домой, а в компанию, с кем-то сидеть, пить, говорить, как-то немножко отходить. После «Братьев и сестер» – ну, такая энергия! После них почему-то хочется жить.

– Ты видишь зрительный зал? Иногда актеры говорят, что они играют не для конкретного зрителя в зале, а для идеального зрителя. Ставят как бы стенку между собой и залом...

Какой смысл играть через стенку, я играю для этих конкретных людей. Которые пришли сегодня. Есть спектакли, где я не могу играть, если не вижу реакцию зала. Например, в «Молли Суини». В какой-то момент на прогонах я начал просить Льва Абрамовича пускать хоть одного свежего человека, потому что невозможно тысячу раз рассказывать одну и ту же историю режиссеру. Он ее знает, он ее тысячу раз слышал, ему неинтересно. И мне неинтересно ее рассказывать.

– Зритель для тебя – это как бы такой «второй режиссер»?

Скорее, соавтор. И зависит от него очень многое. На «Молли Суини» пришел художник спектакля Давид Боровский. В зале он и Додин, больше никого. Я начинаю. Через какое-то время Додин наклоняется к Боровскому и начинает ему что-то рассказывать, я понимаю, что говорю в пустоту. Продолжаю. Додин поворачивается: «Петя, что произошло? Вы же делали все это гораздо лучше!» – «Так вы меня не слушаете, Лев Абрамович!» Я начал сначала. «Вот теперь другое дело!» – «А теперь вижу, что вы меня слушаете!»

– А бывает, что пришел плохой соавтор?

Бывает, что много людей пришли не ради спектакля, а потусоваться... Еще зачем-то. Тогда приходится сжать зубы и выполнять свое актерское дело. А что они джин с тоником в зале пьют – их дело.

– Ну, это, наверное, все-таки сбивает. Кажется, что сам виноват, плохо играешь...

Я думаю, что каждый актер знает, когда он играет хорошо, а когда плохо. Это понимаешь каким-то шестым чувством... Вот зрители смеются – как бы одобряют. Но ты слышишь, что это глупый смех. И всегда слышно, когда смеются не потому, что текст смешной или ситуация смешная... А смеются от какой-то радости узнавания, реагируют на какую-то мысль или какую-то деталь, интонацию... Вот балерина делает какой-то суперсложный элемент, – аплодисменты. Длился элемент секунду. Но заметили! Зрители не всегда дают себе отчет, «на что» реагируют, но всегда отзываются...

– Эти мгновения «суперсложных элементов» и входят в понятие хорошо играть?

И это входит, и еще многое другое. Эти вещи трудно определять. Четкий критерий: состояние раздвоения на сцене. Ты сам успеваешь смотреть на себя откуда-то со стороны. И чем больше дистанция, чем больше ты от себя отдаляешься, тем лучше играешь... Иногда такое ощущение, что ты не только отдаляешься от сцены, но еще успеваешь взлететь и посмотреть откуда-то сверху... Такие минуты редко случаются, но получаешь такое наслаждение от

этой легкости: все под контролем, все успеваешь, видишь всю сцену и весь зал. В этот момент ты сам себе и режиссер, и исполнитель, и зритель. Ты чувствуешь дыхание зала, его реакцию и еще что-то сверх того: как будто незримые голоса говорят: «Да, правильно, точно, так и есть».

– А есть какие-то специальные приспособления, чтобы войти в это состояние? Это происходит в одних и тех же местах одних и тех же ролях? Или возникает спонтанно?

Это трудно ставить перед собой как задачу: вот сегодня придет вдохновение... Есть элементы озарения, что ли, они приходят в самых неожиданных местах: застают тебя на улице, ты можешь подглядеть что-то, и это натолкнет тебя на шаг, который меняет все. Потом ты проверяешь свое озарение на спектакле и вдруг понимаешь, что чушь какая-то пришла в голову. А иногда что-то попадает. Иногда во время спектакля возникает что-то, и каким-то способом ты это фиксируешь, и в следующем спектакле оно опять возникает. Иногда, бывает, знаешь, вот возникнет один раз, потом никогда не повторится. Ты мучаешься, думаешь: почему же тогда возникло?

– Это состояние импровизационной легкости возникает чаще на репетициях или на спектаклях?

По-разному: смотря какая роль, какая пьеса... В «Братьях Карамазовых» я так и не смог никогда повторить – и мучаюсь этим до сих пор – сцену с поляком... Ну, ту, где решение принято, что последняя ночь, и завтра утром – стреляюсь... И сам момент, когда Митя вбегает в комнату, где Грушенька сидит с поляком, и говорит: я не помешаю, я посижу... сцена на репетициях не получалась никак. Последний прогон. Завтра спектакль. Уже поздно. Всем завтра рано вставать. «Я хочу последний разочек!» – «Ну, Петя, уже не нужно, ну, может, завтра получится, а может, вообще не получится, что делать!» – утешает меня Кацман. Я от отчаяния готов был утопиться! Однако играем еще раз. Что тогда со мной произошло? Я так не играл никогда. Что это было? Произошло то самое, о чем говорю: дистанция увеличилась, я куда-то взлетел, я все видел, слышал, понимал, успевал, сам собой восхищался. Восторг был дикий! Меня не остановили, пока мы не сыграли всю сцену. Потом прибежал наш второй педагог: «Петя, сволочь, ну, завтра так сыграй!» Я так не сыграл ни завтра, ни на одном из наших девятнадцати спектаклей.

– В Пряслине у тебя мостком была эмоциональная память. В Достоевском, Шекспире эмоциональной памяти вроде нет. А как здесь ищутся мостки к роли?

«Преступление и наказание» я прочитал в девятом классе, в шестнадцать. С этого для меня начался Достоевский. Сильнейшее, эмоциональное впечатление. Я даже не задавался вопросом: почему он убил? Не это было главным почему-то. Мне так захотелось в Петербург, в *его* город. И я до сих пор, вот уже двадцать один год, здесь живу, я живу взглядом Достоевского, его мыслями, и город этот воспринимаю через это. У меня такое ощущение, что все равно я как бы здесь не живу, я все равно иммигрант. Я же вырос там, в своем селе, а тут я иммигрант...

– Мне это знакомо...

Для моих детей – это их город. А для меня это город моей мечты. Наверно, так я и умру с этим ощущением, потому что я никак не могу почувствовать, что я часть этого города. И все равно, именно через Достоевского, через

Пушкина ко мне пришел этот город. И страсть к Достоевскому, начавшаяся с «Преступления и наказания»... Потом были «Братья Карамазовы» у нас в институте, потом «Бесы» в театре, и я готов Достоевского играть всю жизнь.

– Когда ты играл Дмитрия в студенческом спектакле «Братья Карамазовы», кажется, конная милиция потребовалась?

Да, да, так было в Одессе, там была конная милиция. Кацман всегда мечтал о конной милиции на спектакле, и она была... У меня Дмитрий Карамазов не сразу получился, только на девятнадцатом спектакле роль пошла. Лев Абрамович иногда этот спектакль вспоминает. Когда звал к себе, он обещал поставить «Братьев Карамазовых»... Забыл, наверное.

– Поставил «Бесов» и взял тебя на Ставрогина!

Это сложная история. Поначалу никто меня в Ставрогине не видел. Я сыграл Пряслина, и на мне стоял такой крест, или метка: на роли мужиков. Так и говорили: какой из тебя Ставрогин? Не аристократ, конечно... Мы репетировали «Бесы» три года, ну, не каждый день три года, а с перерывами. Но от начала до выпуска прошло три года. В восемьдесят девятом мы начали, а в девяностом погиб Володя Осипчук, царство ему небесное. Ставился, в общем-то, спектакль на него, он был нашим Ставрогиным (и это был бы совершенно другой Ставрогин, не тот, который у меня). И вдруг он погибает, и Лев Абрамович начинает искать: кто? Долго репетирует Сережа Курышев. Потом Игорь Скляр. А я в это время перепробовал множество ролей в «Бесах»: начинал с Кириллова, потом Федька Каторжный, потом Шатов, потом Липутин... Коваль заболел, и так на репетиции я чего-то попробовал, и Лев Абрамович говорит: «А ну давай, давай...» Я вдруг понял, что могу играть эксцентричные комические роли, это есть в моей природе. Я даже Варвару Петровну репетировал, когда заболела актриса. Репетиции были очень тяжелыми, мы уже все были уставшие, и все наши актрисы уже не хотели подыгрывать. Я говорю: «Лев Абрамович, давайте я подыграю». Там сказать буквально несколько слов, и я это отыграл. Лев Абрамович оценил: «Петя, молодец...» Ну, в общем, я потом насчитал, что я перепробовал – поскольку мы же весь роман репетировали, потом отбиралось, что останется, – двенадцать ролей в этом романе... И делал это с таким удовольствием, мне так нравилось. Я мог играть всех. Я, действительно, могу играть всех у Достоевского. Даже женские роли.

Ну, а потом Лев Абрамович сказал: «Ставрогина у нас Игорь репетирует, но все равно имейте в виду, что вакансия эта остается открытой. Делайте заявки, кто хочет». Я подошел. «Ну, попробуйте Петя, сделайте, что хотите». Он куда-то уезжал, приехал, я подошел снова: «Готов показать». А он: «Сейчас я не могу, давайте потом». Я понял: ну какой я Ставрогин! И вдруг где-то за полтора месяца до премьеры подходит Лев Абрамович: «Завтра можете показать Ставрогина? Первый акт?» Он три часа идет. Я был в шоке. «Как так? Я сидел на репетициях, но текст не учил...» – «Ну, сколько помните». Он любит всегда так: «Ну, сколько помните». Я всю ночь сидел в гримерке, выучил весь текст первого акта и все сыграл. Он не останавливал, и я сыграл от начала до конца. Ну, второй акт также. Третий акт.

А через две недели он на репетиции: «Стоп! Я ничего не понимаю!» И тут я понял: сработало его подсознание, что Семак не может быть Ставрогиным, ну, не аристократ... Это был такой уже этап репетиции, когда все ближе к премьере, и режиссер начинает сомневаться, а Лев Абрамович всегда очень сомневается. Он производит впечатление человека уверенного, но это обманчиво.

У меня был жуткий конфликт с ним, потому что уже понятно было, он должен на ком-то остановиться, Скляра уже возвращать он не мог, меня уже заменить некем, и доходило до того, что он говорил: «Вы не понимаете, он импотент!». Я спрашивал: «В каком смысле?» – «В каком!? В моральном и физическом!» Я говорил: «Стоп, стоп, Лев Абрамович... У Достоевского написано, что приезжает рожать жена Шатова ставрогинского ребенка. Как это понять, девять месяцев назад он не был импотентом??? Вы знаете, вы меня очень сбиваете». Ему хотелось каждый день все менять кардинально, на сто восемьдесят градусов, то, что ему показалось сегодня, на следующий день все плохо, все не так...

В общем, премьера, а у меня ноги не гнутся. Я должен в первой своей сцене подать матери руку, а рука дрожит... Я весь зажат, мышцы деревянные, горло перехватило. Выходить в этой роли – мучение. А в голове одна предательская мысль: «Ну какой я Ставрогин!»

– И как ты с этим состоянием боролся?

Пробовал по-разному. Помогло средство Евгения Лебедева. Я ему пожаловался на свою беду. А он рассказал собственный случай. Он играл Рогожина в «Идиоте», где Мышкина играл Смоктуновский. Все писали и говорили только о Смоктуновском, а у него начался тот же актерский зажим. Голос не слушается, тело чужое. Каждый выход на сцену – как на операционный стол, и ты под наркозом, и все чужое, замороженное. Его доктор посоветовал: «Выпей коньяку, поможет расслабиться!» Но как пить, когда Товстоногов и в театре сухой закон... Наконец перед очередным спектаклем он сидит у себя в гримерной и понимает, что играть не может. Решает идти к Товстоногову просить отменить спектакль, а что будет, понятно – сорванный спектакль, уход из театра... Он вспоминает совет доктора, зовет «подавальщицу (это мы говорим: костюмеры, а у него – подавальщицы), требует коньяку. Выпивает, выходит – и роль пошла... Одно плохо: каждый спектакль дозу приходится увеличивать. Уже дошел до бутылки за вечер. А тут они на гастроли в южном городе. Тепло. Его от алкоголя просто развозит. Ну, что делать? Идет к Товстоногову: «Так, мол, и так, Гога, спиваюсь. Что делать?» И Товстоногов (а он был великим психологом) ответил гениально: «У тебя уже выработался рефлекс, Женя, можешь не пить». И был прав...

– Ты последовал рецепту?

К счастью, до бутылки в вечер дело не дошло. И рефлекс выработался достаточно быстро. Хотя «своей» ролью я почувствовал Ставрогина только через несколько лет. Это вообще свойство додинских спектаклей: они рассчитаны, на долгие годы. Действительно, десятилетия можно играть. Как сейчас публика воспринимает «Бесов»! На одном дыхании! А спектакль длинный, тяжелый.

– Часто говорят: актер привносит в роль свой опыт, биографию, переживания... А что «выносит» актер из роли? Перевоплотившись в другого человека, как ты потом избавляешься от него в себе? Или не избавляешься?

После «Бесов» во мне многое изменилось. И я это чувствую. Когда мы репетировали, я все время представлял себе образ какой-то, и к нему приближался, приближался... Уже спектакль вышел, но только спустя какое-то время я почувствовал, что яйцо раскрылось, из него что-то вылупилось. И вот этот птенчик появился, а я стал понимать, что и я сам изменился, даже образ

мыслей стал другим. Уже себя ловишь, что это не я думаю, а Ставрогин. Уже и курю по-другому, по-ставрогински...

– Как ты готовишься к спектаклю? Перечитываешь роль? Закрываешься дома? Идешь гулять?

Я играю Ставрогина десять лет, но когда вижу, что в афише стоят «Бесы», то начинает что-то сосать под ложечкой. Занимаешься своими делами, а в голове гвоздем: скоро спектакль. Я беру роман. Не текст своей роли, но роман Достоевского, и начинаю читать. Каждый раз что-то обнаруживается неожиданное, какая-то деталь, которая раньше проскакивала. Ну, например, я совсем недавно понял, что Ставрогин не насиловал Матрешу. Все у них произошло по взаимному согласию, по взаимному влечению. А я никак раньше не мог со своим Ставрогиным увязать изнасилование. Или вдруг зацепил такой проходной рассказ о том, как Степан Верховенский будил его мальчиком и изливался в жалобах на его мать, на свою жизнь. Я как-то себе это ясно представил, как мальчика будят ночью, как это должно подействовать на его воображение, на его душу...

– Ты много лет работаешь в одном театре, с режиссером, которого считают диктатором и крепостником. Тебя отпускают играть в БДТ. А недавно, всех изумив, Додин позвал на постановку Деклана Доннеллана, и ты сыграл роль Леонта в его постановке шекспировской «Зимней сказки». Трудно ли тебе приспосабливаться к режиссерам иной традиции, иной группы крови, с иными навыками и способами работы наконец?

Мне кажется, что встреча с такими талантливыми людьми, как Нюганен или Доннеллан, это, в общем, подарок для любого артиста. Ты многому можешь от них научиться, причем вещам довольно неожиданным. У Деклана в отношении к театру есть такая обаятельная толика легкомыслия, что ли. Театр для него – работа, а не священнодействие. Он может отнестись с юмором к себе и к тому, что он делает. Это такое английское хорошее воспитание – не воспринимать себя чересчур всерьез.

Хотя я вообще уверен, что у режиссера обязательно должно быть чувство юмора. Кстати, у Льва Абрамовича чувство юмора замечательное, хотя в его работах не всегда заметное. У Доннеллана в спектаклях сразу видно, что их ставил человек с чувством юмора.

Лев Абрамович рассказывал, как во время постановки «Кроткой» Олег Борисов репетировал. «Я буду работать, как ученик, с чистого листа». То есть отбросив опыт, все, что накопил до этого. Я голый перед новой работой. И тогда, действительно, можно прийти к чему-то новому, потому что, если включать весь свой опыт, то это мешает.

– Опыт подсказывает штампы?

Да, в том-то и ужас, что все время хочешь прикрыться своими нажитыми умениями, а тебе руки отрывают: не прикрывайся, не прикрывайся! Додин столько раз меняет задания на сто восемьдесят градусов, что в какой-то момент я уже абсолютно перестаю что-то понимать. И тогда Лев Абрамович говорит: вот это то, что надо.

– Додин вспоминал, что и Борисов, и Смоктуновский его изводили на репетициях вопросами и сомнениями...

Они у него студентами не были, поэтому он их терпел, наверное. А поскольку у нас отношения другие, мы знаем друг друга настолько хорошо, что

он уже знает, что я скажу, а я уже знаю, что он ответит. Поэтому он иногда говорит: «Ну, Петя, вы же знаете, что я скажу, так и играйте!» Или: «Петя, надо сыграть талантливо!» – «Понял». Вот даже на таком уровне.

– Боюсь, что если режиссер Пупкин скажет: «Петя, надо сыграть талантливо», – ты ему объяснишь, что ты про него думаешь…

Нет, воспитание не позволит.

– У тебя не было, чтобы вы «съедали» непонравившегося режиссера?

Никогда. «Роберто Зукко» был ужасный спектакль. Но нам было велено слушаться и делать все, что будет требоваться. Мы все выполняли, не хамили и не спорили.

– Мы начали говорить о Доннеллане и Додине. С одним у тебя сложившиеся долгие отношения, птичий язык, полное понимание. Другой был для тебя новым человеком. Доннеллан более толерантен в работе с актером, чем Додин? Или оба, что называется, жесткие режиссеры?

Хотя я Деклана знал давно, но работал с ним в первый раз. Было ощущение, что мы с ним говорим на разных языках: у него даже не метод работы другой, а другое мышление. Мы как бы притирались друг к другу. При всей внешней обаятельности, Деклан никогда ни на миллиметр ни отступит от своего решения, своего замысла. Он предельно корректен, но говорит приблизительно так: «То, что вы предлагаете, замечательно, но давайте все-таки попробуем вот так». Додин может сказать, что ты предлагаешь чушь, но эту чушь он будет учитывать. Правда, у Доннеллана было не так много времени для работы. Мы первый раз встречались с Шекспиром, учились его языку, входили в его мир. Самым частым словом на репетиции у Доннеллана было: «темп, темп!» И еще: «легче, быстрее, проще».

На каком-то этапе стало ясно, что Деклан уже понимает: лучше мне позволить самому что-то сделать. Может быть, он был не со всем согласен, но позволял: пусть будет так. И также с моей стороны: мне кажется, что не надо так делать, но ему хочется, и я делаю. И потом понимаю, почему именно так, понимаю его логику. Но мне надо соединить его задание со своими эмоциями, и тогда какая-то смесь получается.

– Смесь в равной степени доннеллановская и малодраматическая?

Что-то мы ему привнесли, что-то он нам. Это была очень поучительная работа, хотя, мне кажется, Леонт у меня пока еще так и не получился. А вообще очень хочется поиграть в пьесах Шекспира, пока на него хватает физических сил. Еще десять–пятнадцать лет – и будет поздно. А ведь я поступал в институт, мечтая играть именно Шекспира.

– Ты записываешь на репетициях за режиссером?

Стыдно, но нет. Я много раз пробовал, но когда я начинаю записывать, я начинаю что-то пропускать... Ведь на репетициях важны не слова, а интонации, а иногда просто голос режиссера. Это почти не объяснить, он говорит какую-то чушь (попробуй, запиши ее, и получится абракадабра), но в тебе что-то следует за интонацией, за порядком слов, и что-то возникает.

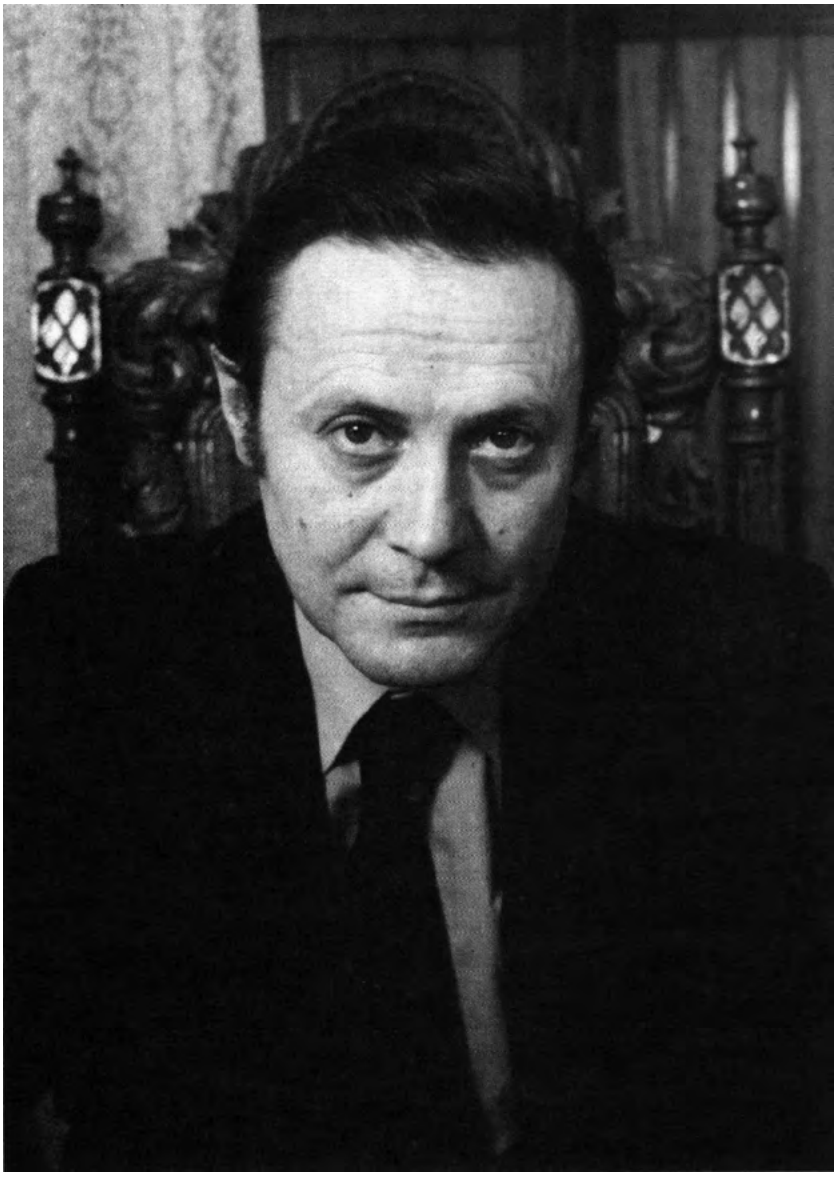
Дина Морисовна Шварц вспоминала, как у Смоктуновского не ладилось с Мышкиным. И дело уже шло к тому, чтобы его снять с роли. И на одной из репетиций Товстоногов поставил перед ним портрет Настасьи Филипповны: «смотри!». Три часа они бились. Меняли дистанцию, ракурс. У Смоктунов-

ского текли слезы. «Это актерские слезы! Не то» – Товстоногов не отступал. Наконец, предложил: «Ты увидел не просто портрет очень красивой женщины. Ты увидел свою судьбу!» Когда это получилось, то роль получила толчок.

– Тебя уже назвали «актером национального значения», о тебе писали, что ты чуть ли не единственный российский актер для трагического репертуара, что ты можешь сыграть Гамлета и Отелло, Макбета и Митю Карамазова… Но как вписывается в репертуарную линию Малого драматического театра планы актера Семака?

Сейчас вышел наш спектакль «на троих» (Додин уверяет, что после его многофигурных полотен репетиции «Молли Суини» – чистое удовольствие). И вот там есть момент, когда мой персонаж выплескивает накопившуюся в нем горечь. Вот на репетиции Лев Абрамович предложил: «Говори своими словами о своих проблемах!» И меня как прорвало: «Семь лет я не играю у вас новых ролей!» И для него и для себя неожиданно. Хотя я понимаю, что ни один актер не сыграл всего, что хотел. Самые востребованные, самые успешные все равно что-то пропускали, не успевали, что-то оставалось только в мечтах. Такова обидная специфика нашей профессии.

Беседовала Ольга Егошина 23 июня 2000 года



ЮРИЙ СОЛОМИН

Фото В.Баженова

Юрий Соломин (р. 1935) – актер. В 1953 г. поступил в Театральное училище им. Щепкина. После его окончания пришел в Малый театр, где сыграл более полусотни ролей русского и западного репертуара. Среди них: Хлестаков в «Ревизоре» Н.Гоголя, царь Федор в «Царе Федоре Иоанновиче» А.Толстого, Кисельников в «Пучине» А.Островского, Войницкий в «Лешем» и «Дяде Ване» А.Чехова, Сирано в «Сирано де Бержераке» Э.Ростана, Федор Протасов в «Живом трупе» Л.Толстого, Тригорин в «Чайке» А.Чехова, лорд Уиндермиер в «Веере леди Уиндермиер» О.Уайльда и др. С 1980 г. начал работать как режиссер. Постановки в Малом театре: «Ревизор» Н.Гоголя, «Чайка» А.Чехова, «Лес» А.Островского, «Коварство и любовь» Ф.Шиллера. С 1961 г. преподает в Театральном училище им. Щепкина. В 1988 г. избран художественным руководителем Малого театра.

ЮРИЙ СОЛОМИН

Уметь быть вторым

– Вашей выпускной ролью в училище был Треплев, декадент и реформатор, но, похоже, в жизни роль разрушителя старого в искусстве вас не привлекала?

Пожалуй, разрушение чего-то созданного раньше никогда не казалось мне нужным. «Время разбрасывать камни, и время собирать камни». Мне кажется, что мое время было и есть временем, когда надо собирать, сохранять. Слишком много вокруг разрушили, разломали. Впрочем, ведь и Треплев выступает против фальши в театре, против ничтожного репертуара и т.д. Так что, может быть, и он не так уж далек от моих стремлений в театре? Все зависит от трактовки. По крайней мере, он не говорил ничего против Малого театра и его актеров.

– В одном интервью вы сказали, что мечтали поступить только в Щепкинское училище, и никуда больше. Обычно актеры пробуются всюду, куда возьмут. Почему такое исключительное предпочтение училищу Малого театра?

Я жил с родителями в Чите, много выступал в самодеятельности. И никогда не хотел быть ни пожарным, ни летчиком, а только актером. Хотя моя мама была против этого выбора. В конце сороковых страна широко отмечала 125-летний юбилей Малого театра, был снят фильм о его актерах. Я видел этот фильм и после него понял, что хочу именно в этот театр. Сейчас мы праздновали 175-летие Малого театра, и одна из центральных программ российского телевидения РТР за неделю до юбилея отказалась от съемок, хотя договаривались о юбилейных съемках за полгода... Когда я возмущаюсь этим, многие думают, что я забочусь о саморекламе или рекламе театра... Глупо. Просто я в отличие от теледеятелей, которые решают, интересен театр народу или нет, – хорошо представляю ребят из Читы, Воронежа, Орла, Архангельска, которые не увидят, не полюбят, не приедут... Английский газон легко разрушить: проехать пару раз танком, и все. А чтобы его вырастить потребуются столетия.

Когда наш театр признали «национальным достоянием», многие мои коллеги из других театров возмущались: почему их? за какие заслуги? А я

объяснял, что просто мы были первыми. Что Станиславский, Немирович-Данченко, Чехов – все они формировались под воздействием Малого театра, учились у актеров Малого театра. Это не мои слова, а слова Станиславского. Перечтите его приветствие к 100-летию Малого театра, там все сказано.

А потом, быть «национальным достоянием» не так уж просто. Мы – единственный театр в Москве, который не сдает ни единого метра своей площади и соответственно не получает за это никаких дополнительных средств. Я не осуждаю коллег, которые открывают рестораны, клубы, казино. Надо как-то жить, надо платить актерам. Но мы не можем себе этого позволить. Именно потому, что «национальное достояние». Мы не можем рисковать историческими реликвиями. Прогуляйтесь по коридорам: здесь же каждая люстра – исторический памятник и произведение искусства.

– Сейчас многие руководители театров живут по принципу: «после нас хоть потоп» – успеть выжать из театра все, что можно. И это вроде бы соответствует духу времени. А вы относитесь к Малому театру как к наследству, которое нельзя растратить... Не сдавая площадей в своем театре, вы теряете довольно значительные суммы...

Конечно, было бы недурно оставить внучке в наследство деревеньку, имение или виллу где-нибудь на Кипре или в Майями. Но не получается. Оставлю дачу: деревянный сруб в кооперативе Малого театра.

Зато останется театр таким, каким он строился на протяжении столетий, останется пространство, «надышанное» поколениями. Наследство – это ведь не то, что дается лично тебе. Это то, что через тебя передается дальше, следующим поколениям. Правда, для этого надо думать о будущем, о тех, кто придет за нами...

Традиции – это то, что передается из рук в руки. И в Малом это удается сохранять. Я учился у Веры Николаевны Пашенной, она была ученицей Ленского. Сейчас сам преподаю в Щепкинском училище. Вот это и называется «школа»...

– Приехав в Москву, вы поступили на курс Пашенной, причем поступили с первого раза...

Я уже как-то рассказывал историю своего поступления, которая уже начинает звучать как сказка. Я приехал в Москву с отцом, у которого было право бесплатного проезда. В столице у него украли все документы, деньги, обратные билеты. Мы сидели в скверике Большого театра и обсуждали, как нам быть. Прошло два тура конкурса. Отец нашел какого-то знакомого на вокзале, там снеслись с нашим городом, установили его личность, так что он мог уехать. И тогда он сказал: иди к Пашенной и спроси, возьмут ли они тебя? Если «да», то оставайся и сдавай экзамены, если «нет» – поедем вместе. Я набрался храбрости, пошел, объяснил ситуацию. Она сказала: «Оставайся». Через два года я впервые вышел на сцену Малого театра в крошечной ролькe со словами. Я произносил несколько фраз в «Иване Грозном». В программке была напечатана моя фамилия, и было указано: «студент второго курса». Я был счастлив.

Вообще это традиция Малого театра: внимание к смене, к молодым. Например, когда артист играет свою первую роль – его непременно смотрят старшие и после спектакля дарят что-то на память. После Хлестакова я храню книги, запонки, фотографии с дарственными надписями старших артистов...

*– «Ревизора» ставил Игорь Ильинский, сам до этого игравший Хлестакова... Вам не мешало его присутствие, его в**и**дения роли? Он же знал ее до мельчайших жестов, интонаций... Тем более что в этом спектакле он сам играл городничего.*

В спектакле еще участвовал Борис Бабочкин, тоже раньше игравший Хлестакова. Они все пытались помочь своим опытом, наперебой советовали: лучше так или так. Или вспоминали: Михаил Чехов играл эту сцену так... А роль долго не шла. Так бывает. Вроде все придумано, но чего-то главного нет. Однажды я возвращался домой в троллейбусе. Я ничего не ел целый день, очень устал, чувствовал себя побитым. И вот, посмотрев в окно, вдруг увидел в своем отражении Хлестакова: голодного, побитого, испуганного. На следующий день на репетиции Игорь Ильинский посмотрел на моего Хлестакова и расхохотался: здорово придумал, мне это в голову не приходило. Счастливый день: рассмешил самого Ильинского. Надо сказать, что в этой постановке он проявил настоящую мудрость и режиссерский такт, не пытаясь «надеть» на меня свой рисунок, позволяя мне играть, как подсказывает моя психофизическая природа, моя индивидуальность...

– Считается, что хороший актер может сыграть все...

Хороший актер может сыграть все, что он может сыграть. Как холодный, рассудочный, мягкотелый человек может сыграть, к примеру, Отелло? У него темперамент другой, характер не тот, чтобы душить любимую женщину. А это условие, чтобы пьеса Шекспира состоялась. Отелло должен задушить Дездемону. И точка. И никакие концепции или трактовки не изменят обстоятельств пьесы Шекспира. И главное, – их незачем менять. Просто надо выбрать подходящего актера.

Громко кричали об отмене амплуа... Гласно отменили, и... продолжаем пользоваться на деле. А как иначе? Ну не может барабан играть партию скрипки, а тенор спеть партию баса. Главное – незачем. Амплуа определяет роли, которые по своему характеру близки данному актеру. И все. Нормальный рабочий термин. А у нас в нем увидели что-то оценочное: этот герой, а тот комик Комику-де... обидно. Саксофон почему-то не обижается, что он не арфа или не рояль...

– В вашем репертуарном списке: Хлестаков, царь Федор, Николай Второй, Войницкий, Протасов, Сирано... Завидный список... Но, кажется, количество ролей не слишком велико для более чем сорока лет в театре...

С одной стороны, это следствие работы в таком театре, как Малый, с его большой труппой. Я пришел в театр, когда в нем работали великие актеры и актрисы. И все они хотели и могли играть. Рассказывали, как Александру Александровну Яблочкину ограбили в ее собственном доме. Двое жуликов, назвавшись молодыми драматургами, вошли в квартиру, связали Яблочкину и обчистили всю квартиру. Все в театре переживали, как она перенесет такое потрясение. Вечером у нее должен был быть спектакль. И тогда ей предложили, что взамен сегодня сыграет дублерша – Елена Николаевна Гоголева. «Ну, нет, – тут же откликнулась Яблочкина, – зачем? Леночка молодая еще, еще наиграется!» Ей было девяносто пять лет, Гоголевой за шестьдесят...

А с другой стороны, я рано научился уклоняться от ролей, которые мне не нравились. Один из старших товарищей посоветовал способ: встаешь на обсуждении пьесы и говоришь, почему она тебе не нравится. Стараешься говорить доказательно и как бы со стороны. Очень действует.

– А бывало, чтобы вы сами выбирали роль, которую хотите сыграть?

Было. Один раз в жизни. Как-то во время беседы с Михаилом Ивановичем Царевым он меня спросил: какую роль ты бы хотел сыграть? И я, не раздумывая, ответил: Сирано де Бержерака! Мы продолжили говорить о чем-то другом. Но через год я играл эту роль. Правда, такое предложение было единственным за двадцать пять лет работы. В любимцах я у него не числился. Но здесь, видимо, понял, что пора! Теперь, став художественным руководителем театра, я иногда тоже использую этот прием...

– Став художественным руководителем, вы получили возможность выбирать роли, которые нравятся, приглашать режиссеров, с которыми вам хочется работать... Вы пользуетесь этой заслуженной привилегией, отчасти вознаграждающей за все тяготы административной нагрузки?

Нет. Это было бы неправильно. Если бы я работал в театре своего имени или имени своего отца, если бы у нас была труппа человек тридцать, да еще неопытной молодежи, тогда другое дело. Но у нас в труппе сто тридцать человек крепких профессионалов. Около двух десятков первоклассных актеров. Я просто не могу принимать в расчет только артиста Соломина. Я могу себе позволить одну новую роль в два-три сезона. Два сезона назад я сыграл Войницкого, теперь репетирую Фамусова...

– Вы играете свои роли десятки лет. Каким образом вам удается сохранять их живыми? Станиславский писал, что самое сложное в актерском искусстве, – играть роль на сотом, трехсотом, на пятисотом представлении...

Существует поверье, что знакомых, близких или особо дорогих людей нужно приглашать на десятый спектакль. Выверено поколениями. Есть также не раз проверенное наблюдение, что второй спектакль – всегда хуже первого. Такой вот алгоритм: спад на втором, а на десятом взлет. Почему? Потому что обычно первый спектакль – это нервы, это яма, ты куда-то летишь, с тобой кто-то летит и т.д. Там все соткано на живых нервах, на живой какой-то реакции, на реакции зрителей, малейшие нюансы потом даже можешь не запомнить, что и как было. Заметьте, что артисты обычно на срочных вводах играют хорошо. Всегда лучше, нежели потом. Причина та же: идет концентрация всего, что есть в человеке. И партнеров это мобилизует, если они не сволочи...

На втором спектакле приходит успокоенность нервной системы. Ты думаешь: я же сыграл, аплодисменты были. Это очень человеческое качество. Но в актере оно проявляется особенно ярко. Аплодисменты, похвалы, крики «браво» легко могут убаюкать. И обязательно на втором спектакле все грохаются. Ну, так сказать, не расшибаются, но понимают вдруг: ой, а это чего-то не пошло. А дальше идет стабилизация... На третьем, четвертом, пятом спектакле вдет проверка... Артист выравнивается, что-то ему подсказывает зритель, в чем-то он сам утверждается, и вот к десятому спектаклю это все уже сбивается, скажем, в масло... Появляется свобода. И тут хорошо бы, чтобы была какая-то импровизация... Значит, сотый спектакль, что же это такое? Это не десятый уже, а сотый. Представляете, какая свобода? А трехсотый, а пятисотый? Понимаете? У меня дважды было в жизни, когда спектакли игрались сотни раз.

Когда играешь пятисотый спектакль, это уже настолько твое, что ты выходишь на сцену, как к себе домой: все привычное, знакомое, родное... И тогда особое значение приобретают любые нарушения: ввод нового артиста

или смена реквизита... Мне в «Царе Федоре» уже несколько раз сапоги новые шили, меняли костюм. Материал сносился. А наши нервы – это тоже материал, и он тоже снашивается. Уже состав актеров сильно изменился. Выходишь на сцену: а это кто? Не знаю, кого он играет! Так ведь и Федор не знает, кто перед ним. Рассказывают, что когда Михаил Чехов приехал в Ригу играть Хлестакова, ему предложили утром репетицию, вечером спектакль. А он отказался: «Мне не надо репетиций...» – «Ну, как же вы? Вы же никого из наших актеров не знаете!» Он ответил: «Ведь Хлестаков тоже не знал никого». В этом что-то есть.

После того, как долго болел и не играл Федора, я понял, что перерыв, в общем, необходим. Если часто играть роль, то она «заболтается», притупится острота переживаний, восприятий. Если ты каждый день играешь, как, допустим, в западных театрах, то роль быстро снашивается. Так что если хочешь играть роль долго, играй ее редко... Допустим, я сейчас играю один раз в месяц царя Федора. Через двадцать с лишним лет это нормально.

Иногда играешь, играешь и вдруг ловишь себя на том, что ты сегодня идешь абсолютно другим каким-то ходом, потому что, допустим, у тебя болит голова, потому что давление... Четверть века назад я был на двадцать пять лет моложе, у меня физика была совершенно другая... Какие-то сцены я играю, – не сознательно, нет, а подсознательно, – играю совершенно по-другому... Не знаю, лучше сейчас или хуже...

– Иннокентий Смоктуновский говорил о необыкновенной психофизической трудности роли царя Федора...

Мне кажется, что, скажем, Хлестаков – совсем не легче... Да и дядя Ваня тоже... Хотя я как-то провел эксперимент. Я в это время играл роль Сирано и роль царя Федора... А тогда появилась какая-то статья о французском актере, который, играя Сирано, каждый раз терял два килограмма веса. И вот я начал взвешиваться до спектакля и после спектакля. И выяснилось, что на царе Федоре я теряю больше, чем на Сирано. На Сирано – кило двести. А на царе Федоре – кило семьсот. Хотя вроде бы в «Сирано...» и бегаю, и фехтую... Но по нервным затратам оказалось Федор требует больше. Не думаю, что это артист Соломин такой уникальный. Просто я провел этот эксперимент, а мои коллеги нет. Я вообще уверен, что актеров надо изучать медикам, интересующимся возможностями человеческого организма. Как человек может на сцене плакать по собственному желанию? Почему на сцене проходит давление, останавливаются носовые кровотечения, падает температура? Буквально: с трудом держишься на ногах за кулисами, а на сцене летаешь, – шаг в сторону, и снова падаешь с ног... Выходя на сцену, играя роль, актеры подходят к каким-то неисследованным человеческим возможностям, гуляют возле каких-то незримых, но ощутимых границ.

Много загадочного таит эта профессия. Хотя со стороны кажется, все так легко. Все, кому не лень, могут обругать актера: «плохой артист». Мысль о том, что ты плохой зритель почему-то никому не приходит в голову. И думаю, мало кто догадывается, что вот такое грубое суждение может буквально «сломать» актера. Что у него появится страх перед сценой. Или он будет бояться за свой голос (если обругают именно голос, скажем, акцент). Да просто будет месяцами не спать и рыдать в подушку...

– Существуют ли у вас какие-то приемы настройки перед ролью, перед спектаклем?

Я стараюсь в этот день до часу завершить все дела. Прийти домой. Прилечь. Закрываю глаза и начинаю как бы прокручивать спектакль перед глазами. Вот я выхожу, я вижу то-то и то-то. Мои первые фразы такие-то... Иду туда. Останавливаюсь. Как будто просматриваешь фильм. Не обязательно подряд от первой сцены до последней. Какие-то куски, иногда повторяю сцену, которая на предыдущем спектакле прошла неудачно. Начинаю дремать. Опять включаюсь. Так, на грани сна, почти как в сновидении прохожу по спектаклю... И потом стараюсь это настроение не разрушить. Мне повезло, что мои домашние – театральные люди. Все понимают, что происходит, никто не вмешивается, не расспрашивает... Кстати, когда возвращаюсь после спектакля: все тоже знают, что сейчас меня не надо трогать. Я отсутствую. Нет сил ни говорить, ни общаться. Тихо смотрю телевизор. А про спектакль расскажу уже утром. Когда все уляжется...

– Сейчас иногда говорят о трудностях существования актера в режиссерском театре...

А кто это придумал «режиссерский театр»? Кто это сказал? Это еще нужно поспорить. А что был бы режиссер без актера? Театр без режиссера существовал довольно долго и вполне успешно. По-моему, неправильно говорить «актерский» театр, «режиссерский» театр. Театр есть театр.

Сколько хороших режиссеров можно насчитать за этот век? Пальцев одной руки хватит. Ну, а уж двух рук – с избытком! А актеров? Всех пальцев и ваших и моих не хватит. А что получается: приходят не талантливые, не очень умные, не очень образованные юноши и говорят: «Вы будете играть так-то и так-то. Я так вижу!» Они придумывают нечто, к автору никакого отношения не имеющее. Называют это интерпретацией. Но опять же, интерпретация интерпретации рознь. У дирижеров, скажем, есть свои интерпретации музыки Чайковского, однако там существуют ноты, знаки... И ни один дирижер не заставляет скрипача играть скрипкой на смычке. А нас заставляют. И я категорически против такого театра, такой режиссуры, потому что она уродует не только актера, но и зрителя. Зритель начинает искать в театре фокусы, приемы, штучки... А если чувствует, что что-то не то, обвиняет актеров. К зрителю же выходит не режиссер, а актеры.

Режиссер изначально был помощником актеру. Именно так видел эту профессию Станиславский: акушер, помогающий при родах роли. Вынашивает роль – актер. Рассказывают, что раньше в Малом театре наши корифеи – «старики» и «старухи», – получив роль, перво-наперво переписывали текст. Весь текст роли они от руки переписывали в тетрадочку. И когда приходили на первую репетицию, то уже знали текст, если не на сто процентов, то уж на пятьдесят точно. Они дома работали над ролью. Когда молодые читали, едва разбирая слова, «старики» уже свой текст знали. Когда текст как бы впервые разбирали с режиссером, они для себя уже все знали. Они уже искали глаз партнера, они уже искали общение. Их не держал текст. Они уже искали «петельку», чтобы зацепить «крючочком». Переведя на язык Станиславского, – искали общения с партнером. У нас, в Малом, до сих пор осталось: «ты мне петельку, я тебе крючочек». А мы, молодые артисты, говорили: «Ой, а что я здесь делаю?»

Нас приучили в последнее время, что вот придет режиссер и все покажет.

Я категорически против этого: вот придет барин, он все рассудит! Я убежден: нельзя придуманную концепцию впихивать в живых людей! Почему? Потому что все равно твои мозги, твоя органика. Это не мозги другого человека. И как бы я ни хотел понять режиссера, я могу только скопировать его показ. Но тогда теряется органика артиста. Теряется, собственно, самое главное в театре.

Я помню потрясение от игры, действительно, высоких мастеров! Невольно думаешь: этого достичь невозможно. Но! К ним в душу никто не лез. Их душу никто не топтал или не уродовал, залезая туда руками... Ну, хорошо, если руки чистые, а если руки грязные и пахнут, тогда как? И вдруг этими руками к тебе в душу залезает человек и говорит: «Ты должен это вот так вот». А еще берет палку и бьет палкой... Это называется «жесткими методами»...

Долго можно говорить о такой режиссуре. Но еще раз повторю: для меня настоящий театр – это театр, в центре которого стоит актер. А все остальные помогают ему в его творчестве.

– Для постановки «Горя от ума» вы пригласили Сергея Женовача. Его уход из театра на Малой Бронной вызвал довольно бурную реакцию театральной общественности, многие деятели театра выступали с инициативами в его поддержку, но позвал его именно Малый театр. Почему?

Это опять же в традициях Малого театра: приглашать художников в трудные для них периоды. Когда Леонид Варпаховский вернулся из сталинских лагерей, его позвали в наш театр. Когда было тяжелое положение у Леонида Хейфеца, – опять же он работал у нас. И Борис Львов-Анохин был приглашен в трудный период его жизни и поставил здесь свои лучшие спектакли. Что выйдет из нашего сотрудничества с Сергеем Женовачем, пока судить трудно. Но работа идет интересно, и потом очень приятно общаться с молодым человеком, с которым ты во многом одинаково смотришь на какие-то вопросы. Мы очень много разговариваем, обсуждаем, разбираем текст Грибоедова буквально по фразе. Вот вчера на репетиции мы крутили реплику Чацкого: «Чуть свет –уж на ногах! и я у ваших ног»... Все Чацкие, которых я видел, влетали и на порыве произносили эту фразу: вот я с утра на ногах и к вашим ногам. Но что Чацкий на ногах и так очевидно: он с дороги, с саней. А вот что Софья в такую рань уже одета и вышла из спальни – это удивительно. Чацкий ошеломлен и счастлив, что ее встретил. Это он про нее удивленно: «Чуть свет – уж на ногах...» Счастье-то какое! И тогда – я у ваших ног. Казалось бы, и сцена не моя, и реплика. Но это не так. От темпа и ритма, в котором будут играть Софья и Чацкий, зависит и темп, и ритм Фамусова. Тоже рано вставшего, туго соображающего, что тут происходит: Молчалин не вовремя, дочь вышла, часы пробили. Что что-то происходит, он чувствует, но разобраться не хватает времени. Чацкого нелегкая принесла не вовремя. Для артиста главное вскрыть смысл сцены, смысл фразы, а уже от смысла появятся пластика, темпо-ритм и т.д. Когда я разбираю со студентами ту или иную сцену, этюд, я им всегда говорю: попытайтесь понять смысл ваших действий, слов, а потом от него пойдет внешнее движение. Почувствуете, что надо лечь – ложитесь, ударить кулаком по столу – бейте. Мизансцену мы сочиним потом. Мизансценой можно «прикрыть» актера, усилить какие-то его придумки, выражения. Но это следующий этап, и далеко не такой важный...

– Вы работали с очень разными режиссерами, разных школ, направлений, стилей, с очень разными приемами и способами работы... Вы легко приспосабливаетесь к новому для себя режиссеру, или это режиссер приспосабливается к вам?

Мне кажется, что актер должен принимать правила игры, предложенные режиссером, с которым он начал работать. Я работал с режиссерами-педагогами, такими, как Волков или Васильев. Работал с режиссерами-постановщиками, такими, как Равенских или Варпаховский. Леонид Варпаховский был блистателен, сочиняя мизансцены, конструируя спектакль. Он собирал нас и говорил: у нас двенадцать дней, чтобы выпустить спектакль. И успевал. Его решения были ошеломительны, убедительны, эффектны. Он убеждал и покорял логикой и никогда не учил с голоса, не подсказывал интонаций. Равенских захватывал своим темпераментом, своей эмоциональностью. Он «забирал» актеров, и пусть ругаясь, пусть отнекиваясь, но мы выполняли все, что он хотел...

Счастливой была работа с Рачией Капланяном над «Сирано де Бержераком». Он был прекрасным режиссером и удивительным человеком. Своего Сирано я делал с него: наблюдал за ним, ловил его манеру говорить... Он тогда останавливался в гостинице недалеко от театра, и мы каждый день заходили к нему вечером. Общались, обсуждали, смотрели макет... Утром на репетиции уже, собственно, нечего было делать: все было готово. Все рождалось незаметно, в общении, в партнерстве... Вообще продуктивными отношения режиссера с актером становятся, когда они выходят за рамки чисто деловых, когда возникает чисто человеческий контакт, когда вы друг другу интересны, когда есть что обсудить, о чем поспорить...

Я снимался в фильме великого Куросавы «Дерсу Узала». Прежде всего меня поразило то, в каких подробностях он обсуждал со мной и с Мунзуком предстоящую работу. Я довольно много снимался и привык, что когда на съемках спрашиваешь, к примеру, крупным планом снимается этот кадр или нет, – от тебя отмахиваются как от надоедливой мухи. Сами знаем, как надо снимать. Куросава рассказал про каждую сцену: где будет одна камера, где вторая. Именно поэтому я ни на секунду не мог расслабиться. Я знал, что если одна камера сейчас снимает Мунзука, то вторая направлена на меня и фиксирует каждое едва видное изменение глаз, мускул лица... Это было фантастическое время работы. И, кстати, именно за роль Арсеньева я получил самый дорогой для меня комплимент. В одной из зарубежных рецензий на фильм написали примерно так: «Сколько таланта тратит артист Соломин, чтобы остаться в картине вторым»...

– Видимо, имеется в виду, что вы нигде не тянете одеяло на себя?

Одно из самых драгоценных и редких актерских умений: быть вторым, суметь аккомпанировать первой скрипке, не нарушать режиссерское решение расстановки акцентов. Вроде просто. Но далеко не все умеют жертвовать своим успехом, тщеславием, да и просто актерской жилкой: сыграть так, чтобы только тебя и было видно.

С Куросавой мы после этого фильма общались почти четверть века. У меня лежит сценарий фильма, который он не успел снять. Я должен был там играть главную роль. Не так давно приезжала его бессменная помощница Нагами-сан, она сейчас снимает документальный фильм о Куросаве. Она меня спросила, знаю ли я, с кем хотел Куросава снимать свою последнюю ленту? Я сказал, что нет. – С Феллини...

– Говоря о новом поколении актеров, часто указывают, что они слабее предшественников. Как вы относитесь к поколению, которое сейчас вышло на «главные роли»?

Сколько себя помню, это постоянная присказка: вот раньше были имена! Звезды. Скажем: вот был Степан Кузнецов! А сейчас что: какой-то Игорь Ильинский... Или, допустим, вот была Александра Яблочкина! А теперь что: какая-то Елена Гоголева... А потом говорили: вот был Ильинский! Или: вот была Гоголева! Так и сейчас говорят. И про нынешних лет через двадцать–тридцать будут так же говорить... А хорошие актеры были, есть и будут...

Беседовала Ольга Егошина 15 февраля 2000 года

НАТАЛЬЯ ТЕНЯКОВА

Наталья Тенякова (р. 1944) – актриса. В 1965 г. закончила ЛГИТМиК (курс Б.Зона). С 1965 по 1967 г. – в Театре им. Ленинского комсомола (Полли Пичем в «Трехгрошовой опере» Б.Брехта; Оль-Оль в «Днях нашей жизни» Л.Андреева). С 1967 по 1978 г. – в БДТ (Клея – «Лиса и виноград» Г.Фигейредо; Настя – «Счастливые дни несчастливого человека» А.Арбузова; Арманда – «Мольер» М.Булгакова; Вера – «Три мешка сорной пшеницы» по В.Тендрякову; Юлия – «Дачники» М.Горького; Александра – «Фантазии Фарятьева» А.Соколовой). В 1979 г. переходит в труппу Театра им. Моссовета. Роли: Софья Андреевна («Если буду жив» С.Коковкина), Любовь Сергеевна («Тема с вариациями» С.Алешина), Поликсена («Правда – хорошо, а счастье лучше» А.Островского), Гедда Габлер («Гедда Габлер» Г.Ибсена), мадмуазель Сюпо («Орнифль» Ж.Ануя), Фрося («Печка на колесе» Н.Семеновой) и др. С 1988 г. – актриса МХАТ им. Чехова. Роли: Раневская («Вишневый сад» А.Чехова), Мадлена («Кабала святош» М.Булгакова), Графиня («Красивая жизнь» Ж.Ануя), Тася («Новый американец» С.Довлатова), Сваха («Женитьба» Н.Гоголя), Ракель («После репетиции» И.Бергмана). На сцене театра «Школа современной пьесы» сыграла Лавью в «Стульях» Э.Ионеско и Валентину Корнеевну в «Провокации» И.Вацетиса.

НАТАЛЬЯ ТЕНЯКОВА

Маленькие роли есть

– В своих интервью вы называете свою артистическую судьбу счастливой... Из чего складывается «счастливая судьба» в профессии? Вам повезло с учителями? с режиссерами? с партнерами? с театрами? Наконец, с ролями?

И то, и другое, и третье. Мне исключительно повезло с учителем. Я училась на курсе Бориса Вульфовича Зона, легендарного педагога, который в каждом гадком утенке видел нечто фантастическое. Кто меня научил работать над ролью? Не Товстоногов и никакой другой режиссер. Они этого не умеют. Это Зон меня научил. И я вообще ничего не боюсь, я никакого режиссера не боюсь, даже самого остолопа. Потому что я знаю, с чего начинать. И знаю, как это держать. Он очень жестко учил первые курсы: и этюды, и воображаемые предметы... Играть у него мы стали рано, он сразу начал репетировать «Машеньку» и заставлял пройти всю-всю биографию персонажа сентиментальной афиногеновской пьесы. Как она едет в поезде к деду, о чем думает, как подходит к двери... Чтобы войти – и быть уже этой самой Машенькой. Он учил нас работать самостоятельно, самостоятельно строить свою роль. Я не стала бы актрисой, если б меня взял не он. Меня бы сломали. Помню, наш педагог по речи Ксения Владимировна Куракина, шептала: «Я замучилась, ей совсем голос не поставить», а он ей: «Только не ставьте ей голос, не трогайте!» Он был абсолютно гениальный учитель.

Мне повезло с театром, куда я поступила после института, – Ленинградским театром Ленинского комсомола, где я сразу сыграла Полли Пичем в «Трехгрошовой опере» Брехта. Мне не пришлось долго быть на выходах, играть эпизоды, доказывать свое право на большую роль... Я получила ее сра-

зу же. И это огромное везение. Сколько актеров годами играют крошечные вводы, не идут дальше «кушать подано», а к тому моменту, когда им дают наконец настоящую роль, – выясняется, что человек уже сработался, потух, потерял веру в себя. Я не очень верю в расхожее «нет маленьких ролей». К сожалению, они есть. И с годами я все больше понимаю, какая это исключительная удача – начинать судьбу в профессии с большой, ответственной роли. Тем более что мне тогда очень помогали мои партнеры. Они видели неопытность дебютантки и делали все, чтобы меня поддержать...

Потом Георгий Александрович Товстоногов меня пригласил в БДТ. И это было поворотным моментом. Парадоксальная вещь: про Товстоногова нельзя сказать, что он много занимался актерами, наставлял их, учил. Он не любил учить, не любил актеров-учеников. Он предпочитал работать с профессионалами, но профессионалы у него раскрывались неожиданно, увлекательно. Он умел доверять актерам...

– Похоже, что Товстоногов легко находил замечательных актеров, но так же легко с ними расставался...

Чушь. Он очень переживал уходы артистов, даже когда понимал причины. Все равно внутри не мог простить и считал предательством. У него, действительно, была уникальная труппа: Смоктуновский, Лебедев, Юрский, Басилашвили и т.д. Это было счастье работать с такими партнерами... Довольно скоро после моего поступления в БДТ возобновляли «Идиота». Меня ввели на роль Аглаи. Причем на ввод дали буквально одни сутки. Со мной позанималась его бессменный помощник – Роза Сирота. Мы прошли мизансцены, но не было ни одной репетиции... Вечером спектакль, и состояние у меня было полуобморочное (после спектакля меня таки пришлось откачивать). Идет сцена с Мышкиным, и я чувствую, что в глазах темнеет, и я буквально не знаю, что говорить и что делать. Единственное желание немедленно уйти со сцены. Это понимает Смоктуновский... И тогда вполоборота к зрителям он начинает шептать одной частью губ: «Все хорошо, ты молодец. А теперь резко встань, теперь повернись и т.д.». А по щеке, обращенной к зрителям, у него льются слезы... А другой половиной лица, обращенной ко мне, он мне суфлирует... И благодаря его помощи я провела весь спектакль... Никто ничего не заметил. Гениальный был артист и удивительный партнер.

– Расхожее убеждение, что театр – это такое место, где все всех ненавидят, где кипят интриги и т.д. А вы все время говорите о помощи, об актерской солидарности...

Мне всегда казалось, что все эти разговоры о театральных интригах, о ненависти, о подсиживании – очень преувеличены. В любом НИИ интриг, ненависти, зависти гораздо больше. В театре актер выходит на сцену, и про него все понятно: что он может играть, что нет, на что может претендовать, на что никогда. Ну, можно, наверное, получить роль Дездемоны или Отелло путем интриг, но сыграть, – увы. Потом, у актеров есть замечательный регулятор отношений – сцена. На сцене забываются все закулисные взаимоотношения. Вы в одной лодке, и от усилий всех зависит успех спектакля. И это главное. Ну, не помог бы мне Смоктуновский, что бы было? Сорванный спектакль!

На сцене забывается все: кто кого любит, кто кого ненавидит. Люди, которые терпеть не могут друг друга, играют пылкую любовь, и если они не забудут о своей неприязни – ничего не выйдет. Я играю в спектакле «После репетиции» с Юрским и дочкой Дашей и во время действия я забываю о на-

ших родственных отношениях. Спектакль окончен, и я могу размышлять, что купить к ужину... Но на сцене – все лишнее исчезает из памяти. Только поэтому актеры могут играть комедийную роль, когда в их жизни происходят реальные трагедии... Я помню, в Театре Моссовета пришли какие-то врачи нас обследовать (психиатры или психологи), стали нас прощупывать, чего-то спрашивать, по коленке бить... Потом говорят: «Господи, да вы же тут все психи!» Я отвечаю: «А куда же вы пришли?! Если ты мрамор, фанера, то ничего не сыграешь. У нас просто такая возбудимость. И это у нас норма»...

Наконец, мне кажется, в отношениях актеров друг к другу есть такой особый оттенок. Последние годы стало понятным, что ни славы, ни тем более денег наше ремесло не дает. Надо быть таким слегка сумасшедшим, чтобы им заниматься... Знаете, как относятся друг к другу больные одной и той же болезнью? С особой теплотой и внимательностью. Так и актеры...

– Считается, что люди, идущие в актеры, должны обладать специфическими свойствами характера: стремлением к определенной демонстративности поведения, стремлением к самораскрытию, к публичному обнажению своего «я» и т.д.

Думаю, что кто-то идет в актеры по этим причинам. Но далеко не все. Мне кажется, что многие идут в актеры «от противного». Многие актеры становятся актерами, чтобы в себе изжить стеснительность, закрытость. В жизни я очень закрытый человек, стеснительный, замкнутый. Хотя в это трудно поверить, но это так. Я предпочитаю роли женщин, абсолютно не похожих на меня. В юности мне интересно было играть старух. Еще на первом курсе я сразу сделала Гурмыжскую, отрывок из «Леса». Тогда мой учитель сказал: «Натуля, ты, конечно, можешь это играть, но лет через сорок, а сейчас шейка у тебя очень тоненькая».

До сих пор люблю характерные роли. В них я закрыта совершенно, меня не видно. Я избегаю и считаю недопустимым привносить в роль свои личные эмоции, переживания. Может быть, есть актеры, которые умеют это использовать, идти «от себя». Я нет. Я больше люблю придумывать. Если играть от себя, то я должна себя играть, а я играю все-таки совсем другую женщину. В пьесе, скажем, несчастная любовь. Вспоминаю случаи, которым была свидетельницей или о которых мне рассказывали...

– А бывает, что какое-нибудь реальное жизненное впечатление дает необходимый толчок?

Да, бывает и так. Помню, мы долго мучились, репетируя «Печку на колесе». Переехав в Москву, перейдя из БДТ в Театр Моссовета, я начала с вводов. И тут мне дали прочитать чудную пьесу смоленской писательницы Нины Семеновой. Яркая, смешная пьеса-лубок. Ставит Борис Щедрин. Замечательная компания, репетируем с увлечением. Но... не идет. Все мило, хорошо, смешно, но не то. И я никак не могла схватить эту Фросю... Вроде все верно, а не то. Мы прервались на лето, я поехала отдыхать в деревню. И там была такая тетка, хуторянка откуда-то из Белоруссии... И говорила она на «пчэ», «пчэкала». Так: «пэчька». Я сижу и слушаю, как занятно она говорит, и думаю: «Елки-палки, вот чего мне надо-то...» Просто моя городская речь не вписывалась во Фросю, какой ее драматург написала. Я попробовала говорить, как эта женщина, и роль пошла. Все сразу встало на свои места. Все уже было, но не хватало вот этого штриха, одной буквы не было. Как только поймала этот говорок, все пошло. Все вдруг легло, все сошлось...

– Для вас важнее «услышать роль» – найти интонацию, тембр, манеру речи – или найти внешний облик, жесты, манеру двигаться, костюм?

В каждой роли по-разному. И то и другое очень важно. Скажем, во мхатовском спектакле «Кабала святош» был знаменитый и очень хороший латышский художник Фрейбергс. Он привез показывать эскизы костюмов. И я смотрю на эскиз первого платья моей Мадлены – великолепный такой светло-желтый наряд... и понимаю, что он мне не подходит. А возражать боюсь, понимаю, что эскиз сам по себе произведение искусства... Но когда уже начали шить, я осмелилась. Я обратилась к художнику: «Вы знаете, ваш эскиз безумно красив, но мне этого мало. И в этом цвете, и в фактуре материала – в них нет драматизма... Это красиво, но это воздушно. А я сразу врываюсь на сцену с немыслимой драмой. Мне будет очень трудно переиграть этот костюм». И художник со мной согласился. Мы с ним вместе нашли красный бархат с настоящим тяжелым церковным шитьем: золото на бархате. И потом, уже на выпуске спектакля он мне сказал: «Вы знаете, я благодарю вас. Вы мне подсказали «цвет роли». Она, действительно, не желтая – вы выходите в этом красном платье, и уже оно само играет».

Много можно вспоминать примеров. Правильный костюм, хороший парик дают верное самочувствие. И наоборот. Иногда кажется, что актер капризничает. Но это только на взгляд со стороны. Предположим, мне нужны оранжевые чулки, а приносят красные. Но я не могу играть в красных. И тогда я говорю: нет. И добиваюсь, пока не выкрасят, как мне нужно. Или в «Женитьбе», где я играю сваху, мой платок не должен быть глаженным, не должен, и все. Очень трудно этого добиться. Костюмеру главное что? Главное, чтобы все глаженое было. Приходится настаивать. И это не каприз, не прихоть.

Помню, в Комеди Франсез мы пришли на «Женитьбу Фигаро», там Катрин Сальвиа играла графиню. Мы сидели в первом ряду, и когда на сцену вышла графиня, подняла юбочку, и я увидела ее чулки, – я заплакала. Спектакль у них идет так, как был поставлен сто лет назад, и это были те, настоящие чулки с ручной вышивкой. На сцене нет мелочей. Буквально, не тот веер возьмешь, и роль может полететь к чертовой матери.

– Довольно часто пишут и размышляют о том, что актер привносит в роль чувства, переживания, опыт... О том, как роль влияет на актера пишут гораздо реже, а ведь взаимодействие актера и роли двусторонний процесс: вы оспосабливаете роль под себя, но и роль влияет на вас, на вашу психофизику...

Безусловно. Пока я репетирую, я и дома, в быту – другая. То, что я сейчас репетирую, на меня влияет очень сильно. К примеру, я сыграла несколько возрастных ролей... и дала зарок больше старух не играть. Я стала болеть, я стала стариться раньше времени, потому что живешь все время в этой психологии, и это разрушает даже чисто физически. Правы были актрисы, настоящие героини, которые никогда не играли старух, а старались до конца играть женщин...

– В своих дневниках Олег Борисов записал слова Товстоногова о вас: «Как вы думаете, Олег, сколько у нее октав? Вы когда-нибудь видели у женщины столько секса в трахее?» А статьи о вас чаще всего начинались с описания необычного вашего голоса... Это природный дар или результат специальных занятий?

Меня в институт из-за голоса не хотели брать. Педагоги по сценречи говорили, что устройство голосовых связок у меня неправильное, что они очень

тонкие, от этого такая хрипотца. Это считалось непрофессиональным. Пророчили, что я скоро потеряю голос. Скажем, на радио голос ложится на пленку только как глубоко отрицательный. Сольвейг играть не позовут.

– Часто ли отказываетесь от предложенной роли? И что влияет на ваш выбор?

Как-то я даже отказалась от роли у Товстоногова. Такая была храбрая. Мы обсуждали новую переводную пьесу. Я ее прочитала, мне она не понравилась, и роль не понравилась, хотя понимала, что роль как бы «на меня». Так что на обсуждении я молчала. Наконец Товстоногов обратился ко мне прямо: а вы что думаете? Хотели бы играть? Я ответила, что не хотела бы. И больше мы к этой пьесе не возвращались. Правда, думаю, ему самому тоже, видимо, не слишком хотелось ее ставить...

Я обычно как представлю: этот текст потом мне придется играть несколько лет. Боже, как же я заскучаю... Тогда я отказываюсь. Или роль как бы «моя», даже слишком «моя». Тогда я понимаю, что мне тут даже делать нечего: просто играть саму себя... А это скучно опять же. Интересно играть что-то, на тебя абсолютно непохожее. Конечно, если пьеса интересная, если текст сам по себе доставляет удовольствие...

– Пушкин как-то сказал, что «поэзия должна быть глуповата». Иногда приходится слышать утверждения, что лишний интеллект может стать помехой актеру в его творчестве...

Это какая-то злонамеренная глупость, к сожалению, действительно распространенная. Нельзя «сыграть» интеллект, притвориться умным или интеллектуальным. Как нельзя притвориться интеллигентным. Ну как может актер понять другого человека, если неумен? Правда, тут происходит какое-то смешение в самом понятии «интеллект». Туда часто вкладывают представление об образованности, начитанности и т.д. Актер может быть не слишком образован (хотя и образованность не мешает, а только помогает ему), но тогда это компенсируется развитой интуицией. Актер должен чувствовать своего персонажа прежде всего, но и понимать его тоже необходимо...

– Считается, что режиссер дает актеру рисунок роли, а актер потом его оживляет... Или еще более жесткое представление об актере как пустом сосуде...

Прямо скажем, это не совсем так. Есть режиссеры, которые не то что рисунка не дают, но они его даже не предполагают. А «пустой сосуд» – что это значит? Это какая-то режиссерская выдумка. Это режиссеры придумали для оправдания собственного существования. Хороший, умный актер все равно слушает только себя. Конечно, в идеале лучше работать совместно с режиссером, договориться с ним, чтобы делать одно, а не супротив. Но все-таки в конечном итоге за рисунок своей роли отвечает артист.

*– Иногда артисты говорят, что они боятся иметь свои воззрения на роль, чтобы они не пришли в разрез с режиссерским в**и**дением...*

Не знаю. Они что, не читают пьесу? Не знают судьбу своего персонажа? Меня не так учили. И я не помню каких-то особых конфликтов с режиссерами. Бывало, во время репетиций становилось понятно, что не получится вместе работать... Так все и кончалось, без права на жизнь. В этом смысле мне везло. Были, конечно, моменты, когда приходили случайные люди, но они куда-то потом уходили, неизвестно куда.

Вообще, режиссер ставит спектакль и... уходит. Иногда заглянет в зрительный зал, посмотреть как и что. Да и то не все режиссеры, и очень редко. А ты должен годами играть эту роль, выходить в ней на сцену. И страшно, если тебе неудобно в роли, если ты чувствуешь себя пустым на сцене и только произносишь положенный текст и выполняешь положенные мизансцены. Наверное, это самые страшные моменты в актерской профессии. У меня такое было с ролью Раневской в мхатовском «Вишневом саде». Только однажды на гастролях я решилась сыграть ее по-своему, все поменяв в режиссерском рисунке, и на этих спектаклях роль жила. Но это было буквально несколько представлений...

– Вы часто меняете что-то в своих ролях уже на спектаклях?

Специально меняю очень редко. Мы же не импровизаторы, мы исполнители и обязаны держать рисунок, определенную степень наполненности.... Но все равно роль меняется на каждом спектакле: от зала, от того, какой сегодня пришел зритель. Например, мы играем с Юрским в «Стульях» в театре «Школа современной пьесы». У нас первые реплики еще за сценой, мы еще не выходим, но мы уже звучим, и я знаю, какой будет спектакль и какой будет зритель по реакции на одну реплику, которую мы еще за сценой произносим. Я знаю, сколько сидит людей, которые с нами на одной волне. По реакции на первые реплики... Зал бывает «легкий», бывает «трудный», бывает «мертвый зал». Помню, как «Печку на колесе» выдвинули на соискание какой-то премии и на спектакль пришла комиссия по этим премиям. Это был ужас! Ни одной улыбки, каменные лица, и от зала на сцену шла такая густая волна ненависти. В антракте я сказала коллегам: «В морге было бы веселее играть!» По-моему, это в зале услышали. По крайней мере, после спектакля у них была одна реакция: кто это вообще разрешил играть?!

– У вас есть какой-то специальный ритуал подготовки к спектаклю? Прийти заранее в театр? Специальным образом настроиться?

Я не люблю загодя приходить в театр, в отличие от старых актеров. Они приходят за три часа, закрываются в гримерной... Или там настраиваются с самого утра. Я – нет. Я прихожу так, чтобы сразу выскочить... Меня гримеры просят: «Ну, приди пораньше, чтобы было достаточно времени над тобой поработать». Я объясняю: «Пойми, пока ты меня мажешь, пока ты меня маслишь, ты меня уже сбиваешь. Я должна ворваться... и быстро-быстро». Не могу я долго сидеть в гримерке. Не люблю. Мне нужно всего несколько минут, чтобы про себя вспомнить спектакль. Поставить внутри себя такую точку или стержень, который меня будет держать это представление. Мне хватает минуты, чтобы меня оставили в покое. Этой минуты мне хватает вспомнить, не обязательно главное, а какое-то для меня важное обстоятельство роли или спектакля.

Ну и потом, бывает, партнеры не очень удобные или совсем не удобные, я должна переломить себя и заставить полюбить их, что ли.

– Вы много играете в театре, а в кино – несопоставимо меньше. Что помешало вашей кинокарьере?

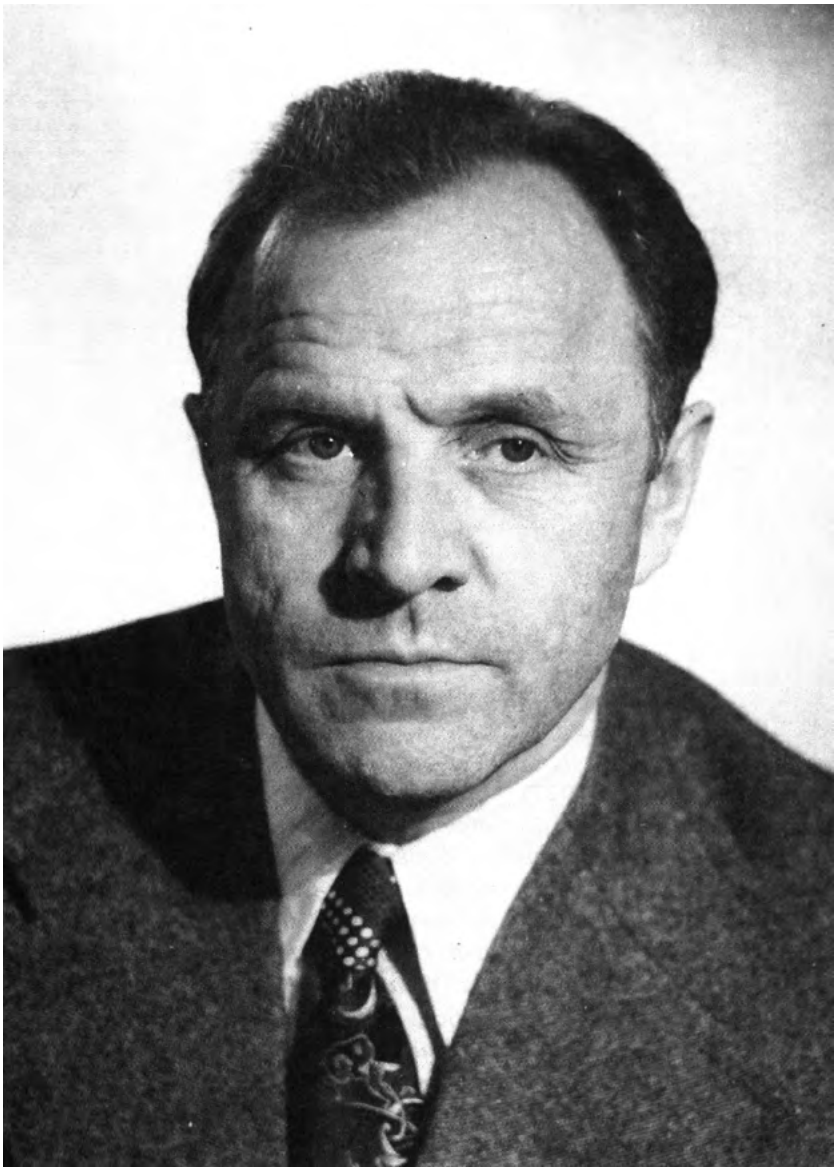
В кино требуются совсем другие актерские навыки. Ты играешь, а на тебя смотрит не живой человек, а глаз камеры... Мне было там неуютно. Но это тоже, наверное, можно преодолеть. Нужно, чтобы камера тебя любила, а ты – камеру. И потом нужно встретить своего режиссера. Вы заметьте, кто

стал кинозвездой. Те, кого очень любили и режиссер, и камера. Если бы меня кто-нибудь в кино так полюбил, – я бы тоже стала кинозвездой. Но у меня не случилось.

– Какие роли вам сейчас больше всего хотелось бы сыграть? Какие пьесы?

Сейчас? Что хорошего по-настоящему можно сыграть в моем возрасте? Все уже такое немножко декоративно-прикладное. Я многого не сыграла, но теперь что уж. Я не жалуюсь на судьбу, совсем.

Беседовала Ольга Егошина 18 апреля 2000 года



МИХАИЛ УЛЬЯНОВ

Михаил Ульянов (р. 1927) – актер. В 1950 г. окончил Театральное училище им. Щукина и был принят в Театр им. Вахтаногова. Среди ролей: Иван («Горе бояться, счастья не видать» С.Маршака, 1954), Вася («На золотом дне» по Д.Мамину-Сибиряку, 1955), Микеле («Филумена Мартурано» Э.Де Филиппо, 1956), Рогожин («Идиот» по Ф.Достоевскому, 1958), Сергей («Иркутская история» А.Арбузова, 1959), Бригелла («Принцесса Турандот» К.Гоцци, 1963), Гулевой («Конармия» по И.Бабелю, 1966), Виктор («Варшавская история» Л.Зорина, 1967), Антоний («Антоний и Клеопатра» У.Шекспира, 1971), Иван Горлов («Фронт» А.Корнейчука, 1975), Ричард («Ричард III» У.Шекспира, 1976), Степан Разин («Степан Разин» В.Шукшина, 1979), Едигей («И дольше века длится день» по Ч.Айтматову, 1984), Ленин («Брестский мир» М.Шатрова, 1987), Сталин («Уроки мастера» Д.Паунелла, 1990), Цезарь («Мартовские иды» по Т.Уайдлеру, 1991), Шмага («Без вины виноватые» А.Островского, 1995). С 1987 г. – художественный руководитель Театра им. Вахтангова.

МИХАИЛ УЛЬЯНОВ

Самостоятельное плавание

– В телепередаче, посвященной памяти Олега Ефремова, вы сказали: «Люди моего поколения соскакивают, как с поезда, в пустоту...» Что-то вроде этого. Запоминающийся образ. Давайте начнем с разговора о вашем поколении.

Я родился в двадцать седьмом году. И год рождения важен. Мой год не подлежал призыву, нас не брали военкоматы. Те, кто родился в двадцать первом, двадцать втором, двадцать пятом, – все ушли на фронт и не вернулись. Я читал какие-то статистические подсчеты: из мальчишек этих годов рождения осталось в живых три человека из ста...

Смоктуновский был двадцать пятого года... Никогда не задумывался, что он был из тех, чудом выживших...

Шедших перед нами почти не осталось. Мне было четырнадцать, когда началась война. Прекрасно помню день двадцать второго июня сорок первого года, толпу перед военкоматом маленького городка Тары на берегу Иртыша. В машину сажают призывников – ребят-десятиклассников. Толпа провожающих, плачущие женщины. А сами они веселые, возбужденные. Кто-то кричит уже с машины: ну, маманя, брось ты плакать, я деньков через пять вернусь, зададим этим немцам! Они были уверены в скорой победе, уверены в себе, они верили в завтрашний день... И эта их яростная уверенность, жажда жизни, жажда действия была у моих сверстников. Мое поколение – это прежде всего сохраненное поколение, поколение выживших. На войну попали годы юности, и мои сверстники быстро взрослели. Через месяц от пристани ушел переполненный пароход, увозивший наших отцов. И домой мы, четырнадцатилетние вернулись уже старшими в доме.

Я сейчас говорю о своем поколении, о сверстниках, а перед глазами у меня стоит Олег Ефремов, с его донкихотством, с его правдой, с его верой, что можно что-то исправить, что от твоих усилий жизнь может стать лучше... Сей-

час таких комсомольцев-добровольцев нет. Это не значит, что младшие хуже, просто у них нет этой ярости, нет этой ответственности не только за себя, но за все, что происходит вокруг...

Недавно читаю популярную газету, где журналист развивает идеи, что руководителей театров, которые старше семидесяти лет, необходимо срочно заменить молодыми... Дескать, ну хватит уже, вы же плохо ходите, мало соображаете, кому вы нужны? Читал я и другие статьи по этому поводу. Желание, чтобы старики скорее куда-нибудь сгинули, передохли – это еще Яша в «Вишневом саде» неприхотливо так сформулировал по отношению к Фирсу: «Поскорее бы ты сдох». Ну, что тут обсуждать... Однако не очень вижу молодых, которые хотели бы занять руководящие места... Ребята сейчас предпочитают отвечать только за себя. Отвечать за театр, отвечать за труппу – охотников немного. Появился, поставил спектакль, пожал всем руки – и укатил. А тут надо каждый день, и с утра до вечера. Ребята стали хитроумными, не хотят на себе тащить этот груз. Да и не всякому доверишь.

– В Москве сейчас большинство театров «держат» актеры: Юрий Соломин в Малом театре, Олег Табаков во МХАТе, Михаил Ульянов в Театре имени Вахтангова, Татьяна Доронина во МХАТе имени Горького, вот, наконец, и в Театре сатиры – Ширвиндт... Куда дело идет?

Смены нет. По большому счету, конечно же, во главе театра должен быть режиссер, ну, такой, например, как Рубен Николаевич Симонов. Но трагедия в том, что таких раз-два и обчелся, а на их место становятся те, которые сами режиссировать не могут, но и другим не дают дышать. Тогда уж лучше актер, который хотя бы понимает, что надо приглашать сильных режиссеров. Потом актер все-таки знает подноготную коллег, режиссер так не знает актерскую братию, как знаю я, как знает Юрий Соломин.

Но я пытаюсь понять, куда деваются молодые режиссеры? Что делают режиссерские курсы? Кого они готовят? Где эти режиссеры? Сколько я молодых режиссеров приглашал, как я вляпывался с ними... Поэтому я особенно не понимаю этого стремления вытолкнуть стариков. Сами уйдут. Вот сейчас придет сюда в кабинет какой-нибудь начинающий неудачник и всех стариков, которые мало заняты в репертуаре, – на пенсию. Дыра ведь зиять будет. И чем ее заполнить?

– А мы научимся когда-нибудь уходить из театра естественным образом – или это всегда и везде трагедия: от урюпинской драмы до Театра Вахтангова?

Ну, по-российски все происходит, что тут говорить. У нас ведь нормального ничего нет, даже когда решаются и снимают с поста, ухитряются все сделать, чтобы дополнительно обидеть, оскорбить. Лучше расскажу историю, как это делается у них и как это у нас. Михаил Сергеевич Горбачев, в перестроечные годы, поехал в Америку, и с ним, как водится, большая делегация, в том числе и представители «творческой интеллигенции», Кирилл Лавров был, я, Михаил Шатров. На приеме мы знакомимся с госсекретарем Шульцем, который как раз покидал уже политическое поприще. Он к нам обратился с вопросом: «Слушайте, господа, вы актеры, может быть, вы мне подскажете. Я сейчас заканчиваю свою политическую карьеру, буду заниматься своим старым делом, то есть читать лекции, подскажите, иногда на моих лекциях спят, как будить своих слушателей?» Он переходил эту границу к новой деятельности поразительно естественно. Ну, заканчиваю политическую карьеру, и что?

Но у него есть университет, его преподавание, здесь же мы заканчиваем, и ведь ничего же нет – в пустоту.

– Что вы ему посоветовали?

Тоже хотите взять на вооружение? Когда слушатели засыпают надо постепенно переходить на тихий-тихий тон. И когда они совсем уснут, тут неожиданно ка-а-к рявкнуть. Больше спать не будут. Шульц долго хохотал и обещал взять на вооружение...

– Вся ваша жизнь связана с Вахтанговским театром. Выбирая театральное училище, вы сознательно пошли в Щукинское? Как вообще возникло стремление к актерству у мальчика из города, где и театра никогда не было и до сих пор нет?

В том, что я попал в театр, тоже «виновата» война. В Таре осела часть эвакуированной труппы украинских актеров Театра Заньковецкой. И среди этих актеров был чудесный педагог, замечательный режиссер Евгений Павлович Просветов. Он и организовал при театре студию, в основном из учеников восьмых–девятых классов. Он и посоветовал мне поступать в Омскую театральную студию, которую в сорок четвертом году организовывала Лина Семеновна Самборская, знаменитая провинциальная актриса. После разговора с ним я пошел к маме, очень сдержанно относившийся к моим театральным увлечениям. «Я мешать тебе не буду», – сказала она, и я уехал в Омск.

Лина Семеновна была женщина эффектная, властная, решительная. Помню ее коляску, запряженную вороной лошадью, которая везет к театру Самборскую в роскошной шляпе с вуалью. В свою студию она пригласила лучших педагогов Омска, и именно там я услышал о Художественном театре, о Михаиле Чехове, о Качалове, о Москвине, о Студии Алексея Дикого. Когда приехал в Москву поступать, то во всех справочных искал Студию Дикого, не зная, что она была до войны. Про то, что Вахтанговский театр имеет свое училище, я не знал, хотя весь Омск гудел от рассказов о Вахтанговском театре, который был в Омске во время эвакуации. Я вообще был довольно наивным юношей, поехав поступать, ничего толком не разузнав. Подал документы в Училище Щепкина. Читал обязательные стихи, басню, и... не прошел второй тур. Потом попробовал городское театральное училище... и тоже провалился. И только случайно столкнувшись на улице с омским студийцем Славой Карпинем, я узнал о Щукинском училище и попал на ту самую улицу Вахтангова, по которой почти ежедневно хожу с тех пор уже полвека.

– То есть у вас не было никакого представления об этом Вахтангове? И вас случайно забросило на эту театральную улицу, а могло бы забросить и во МХАТ и в Малый?

Могло, если бы меня взяли в Малый. А представления не было никакого, откуда я мог знать? Я поступил на первый послевоенный курс: уравнивая военные небольшие и преимущественно «девичьи» наборы, в этот раз взяли почти сорок человек, и ребят было большинство. Если говорить о традициях преподавания в Щукинском училище, то одна из главных традиций: с первого курса студенту позволяют работать самостоятельно. Студенты выбирают материал, какой хотят, сами режиссируют, сами играют. То есть студентов бросают в самостоятельное плавание. И это очень важно в актерском труде. Без умения самостоятельно мыслить актер не актер, а лицедей. Пусть даже талантливый. Иногда говорят, что актера «лепит» режиссер. Режиссер может

помочь артисту, дать ему подпорки, спрятать недостатки. Но уйдет этот режиссер, и актер, не привыкший работать самостоятельно, останется абсолютно голым. Главное, чему учили в Щукинском училище, – самостоятельности. Но как кто этому научился – вопрос другой.

– Я помню ваше описание собственного дебюта, «бодро-ватные ноги», когда вы впервые выходили на вахтанговскую сцену…

Это был показ отрывка из «Крепости на Волге», где я должен был сыграть Сергея Мироновича Кирова. Показ, который определил мое приглашение в труппу Вахтанговского театра, определил судьбу. Я стоял за кулисами, дрожал и мечтал только об одном: «Только бы не выходить на эту сцену! Пусть пожар! Или землетрясение!» Есть такие актерские сны, что ты должен сейчас на сцене играть центральную роль и не помнишь ни одного слова. Вот тут не во сне, а наяву, я стоял и не помнил ни слова. Но все-таки собрал остаток воли и на тех самых «бодро-ватных» ногах пошел на сцену...

Кстати, в той же роли Кирова я пережил самую ужасную накладку с гримом. Я был худой, плохо кормленный студент и никак не походил на плотного, кряжистого мужика средних лет. Мне сделали толщинки на тело, получился мощный торс, но из воротника торчала худая шея и лицо голодного студента. Были гастроли в Ленинграде, внезапная смерть первого исполнителя роли Кирова – Михаила Степановича Державина – не оставляла выбора. Долго искали гримера, который бы взялся «нарастить» лицо. Нашли на телевидении «мастера», который за большую сумму согласился. За два часа до начала спектакля на мои щеки начали наклеивать тонкие слои ваты, обильно смоченные лаком. Постепенно слой за слоем лицо округлялось, хотя вблизи приобрело странно-корявый вид. Но, что делать! Реплика, на которую мне выходить. Идет сцена, по ходу которой мой герой громко и заразительно хохочет. И вот когда я захохотал, мои ватные щеки отклеились и повисли странными мешками. Я не сразу сообразил повернуться спиной к зрительному залу и закончить сцену отвернувшись от зрителей. За кулисами меня ждали наш гример и директор, которые отдирали с меня злополучную вату, «мастер с телевидения» исчез. А мой Киров появился в следующей сцене сильно похудевшим...

– Всероссийская слава пришла к вам вместе с фильмом «Председатель»... Что происходит с актером, когда настигает его такая слава, вот в такой стране, как наша? Каково ощущать себя главным социальным героем державы? Насколько вы были вольны играть то, что хотели, и мешал ли вам сложившийся стереотип восприятия Ульянова – вождя и партдеятеля?

«Председатель» была картина довольно интересная для тех времен, весьма неожиданная на фоне «Кавалера Золотой Звезды», «Кубанских казаков»... Она и появилась-то на экранах просто в силу разгильдяйства российского, так-то была обречена лечь на полку лет на двадцать, как многие и многие фильмы, и как они – в общем-то, погибнуть. Мы закончили картину, наш режиссер Алексей Салтыков должен был везти эту картину в Сочи Хрущеву на утверждение, а Хрущева тут-то аккурат и сняли, стало не до нас. Картину никто не принимает, не запрещает. Своя игра идет, карты перекидывают. Прокатчики нервничают, говорят: выпустим на свой страх и риск. И вышла картина. Пришел я на премьеру, а на премьере сказали: картину запрещают. Но уже по всей России анонсы, ее уже везде ждут, интерес был громадный, чуяли жареное. Тогда кто-то наверху, Косыгин ли, Булганин, Бог его знает, сказал: пускайте. И вот она пошла. Произвела большую шумиху: враждебная диверсия против

линии партии, очернили конституцию. Фурцева бесновалась, когда мне дали за роль Трубникова Ленинскую премию: кому даете, за что?

– Трубников – одна история, а Ленин – другая. Вы не боялись стать актером на «положительные роли»?

У нас в театре, к счастью, этому особого значения не придавали. Я ведь в театре играл всякие роли, но в кино стереотип сложился и мешал. Я, естественно, боялся быть привязанным, скажем, к образу Ленина. Помните судьбу Бориса Смирнова? Он же с ума сошел, боялся покушения, из-за того что он Ленина играет. У меня был случай с той же Екатериной Фурцевой. Мы ехали на зарубежные гастроли, Фурцева вызвала весь коллектив, который ехал (меня не было в Москве). Что везете? Везем «Человек с ружьем». Кто играет Ленина? Ульянов? А как он смеет играть Ленина теперь? Я в это время сыграл доносчика и негодяя в фильме «Тишина». И она страшно возмутилась: как может актер, играя Ленина, одновременно играть стукача? Как он смел? Говорят, она буйствовала довольно долго. Рубен Николаевич в своей знаменитой манере популярно ей объяснил: ну, он же актер, он же должен играть разные вещи...

Ко мне как-то на гастролях в Киеве подошла женщина – мы ездили с «Принцессой Турандот», где я играл Бригеллу – как вам не стыдно, товарищ Ульянов, вы же всегда играли вождей...

– Рубен Симонов, когда ваше поколение вошло в Вахтанговский театр, довольно жестко взял курс на молодых актеров. Как к вам отнеслись старшие вахтанговцы?

Мне повезло, я попал в ряд актеров, которых Рубен Николаевич считал перспективными, мне давали роли. Вызывало ли это недовольство старших? Не знаю, наверное. Но это как-то не доходило до нас. Мне, Юлии Борисовой, Юрию Яковлеву, Николаю Гриценко повезло, что мы встретили «своего» мастера, своего режиссера, который в нас верил и не боялся рисковать. Нам повезло, что мы пришли в театр, где была исключительно сильная труппа. Изумительная Цецилия Мансурова, сам Рубен Симонов, один из лучших романтических актеров, которых я видел. Как он играл Доменико Сориано в «Филумене Мартурано»! Единственный случай на моей памяти, когда аплодировал художественный совет. Михаил Федорович Астангов, мастер огромного темперамента, с могучим голосом и виртуозной техникой. На всю жизнь запомнил, как его Маттиас Клаузен объяснялся с Инхен. Как запомнил Войникого – Добронравова: мурашки бежали по спине от его странно звенящего голоса. Как запомнил Отелло – Хораву. За сценой поет Дездемона, и его Отелло поворачивался к Яго, что-то ему говорящему, разводя руками: мол, извини, но когда я слышу ее, я никого не слышу. И в этом была такая любовь...

Давно замечено, что актер играет лучше с сильным партнером. Мне и тут повезло: моя единственная партнерша – Юлия Борисова, другой уже не будет. Я иногда шучу: Юля, тебя муж столько на руках не носил, сколько я. Но ее очень легко носить, потому что тоненькая, невесомая. Она великолепно настроена «на партнера», всегда понимает, что с ним происходит, и мгновенно подстраивается. При этом она необыкновенно мужественная женщина. Ни разу не слышал, чтобы она жаловалась. Сколько раз я ее травмировал! И никогда, ни разу не пожаловалась. Вы же знаете актрис: не дай Бог ее прижмешь, сильнее, чем надо, – визгу будет на целый месяц. Борисова скажет что-нибудь вроде: ты что, Миш, сдурел что ли, так толкаешься? И все, на этом кончается.

У Борисовой какое-то уникальное сочетание замечательной актрисы и выдающегося человека. Она по природе монашенка. Человек, который никогда не участвовал ни в каких внутритеатральных интригах. Ни раньше, ни сейчас. Она верный человек, верный своему театру, своим друзьям.

– Михаил Александрович, вопрос из области человеческой: я довольно много по жизни видел вас в разных ситуациях, и у меня не раз было ощущение, что образ Ульянова – Жукова или Ульянова – Председателя, образ, в который вы так выгрались и по которому вас судит и знает страна, – совершенно не соответствует вашему человеческому облику и поведению...

Вы об этом где-то писали. Да, не соответствует. Я играл целый мешок всех этих политических деятелей: и Жукова, и Сталина, и Ленина, и Степана Разина, и Ворошилова, и еще кого-то. Конечно, я их не знал. Мне не доводилось встретиться с вождями. С Жуковым мог, но не успел. Только цветочки на гроб положил. Но мне никогда и не хотелось играть «вождей». Я хочу заглянуть: какой он человек, мой герой. Мне не страшно, похож я на него или нет. Наполеон – полководец, император... А с другой стороны, он не может справиться с бабой, как и я не могу. Не смейтесь, ведь, в общем, то же самое получается, по счету человеческому. Он завоевывает страны, пишет ей, она из него веревки вьет, а он никак ничего сделать не может. Это-то я понять могу...

– В работе над «Наполеоном Первым» Брукнера вы столкнулись с Анатолием Эфросом. Что осталось от той встречи?

До этого мы встречались с Эфросом на телефильме «Острова в океане», но там я скорее просто выполнял режиссерские задания, слепо доверяя его указаниям. И совсем по-другому шли репетиции «Наполеона». Вначале он совсем не делал мне замечаний, я приноравливался к партнерам, к сцене Малой Бронной, старался не орать. Я привык к залу Театра Вахтангова, где сидит тысяча с лишним человек. А тут маленький зальчик. Анатолий Васильевич только подбадривает. Неделя, полторы. Тут на одной из репетиций, он останавливает сцену и разбирает ее буквально по косточкам: что движет Наполеоном, его мотивы и т.д. То есть он присматривался ко мне, исполнителю, что я хочу, что я ищу, и потом, уже исходя из моей индивидуальности, он решает сцену. Так и шло. Попробовав сцену, добившись ее правильного звучания, Эфрос опять замолкал. Это были замечательные репетиции, много давшие мне чисто в профессиональном смысле и в человеческом.

– Кто еще из режиссеров, кроме Рубена Симонова и Анатолия Эфроса, был для вас значимым?

Наверное, Иван Пырьев, мы с ним делали «Братья Карамазовы». Я сам подошел к нему на заседании Комитета по Ленинским премиям и попросился на роль. Он отнесся ко мне без энтузиазма. И даже когда я был утвержден на роль, продолжал сомневаться. Особенно его раздражало, что я буквально не выпускал из рук роман Достоевского. Иван Александрович постоянно повторял: «Миша, да брось ты эту книжку читать, что ты за нее держишься!» – «Ну, как же, Достоевский!» – «Да плюнь ты на Достоевского!» И он был прав. Когда я пытался буквально следовать тексту романа, я все дальше отходил от смысла.

У Пырьева был свой подход к актеру Он как бы влезал в состояние актера, в его шкуру. Начинал играть как бы вприкидку, стараясь нащупать дорожку именно для этого конкретного исполнителя, и когда уже понимал, как

надо играть, тогда начинал «разогревать» актера своим исключительным темпераментом. Этот больной, худой человек буквально сгорал на съемках. Он обожал актеров, но люто ненавидел всех плохо работающих лентяев, не скупясь на разносы, которые становились легендарными. Он многих поставил на ноги, все поколение Рязанова.

Наш фильм он доснять не успел. Остались самые трудные сцены: «Мокрое», «Суд», «Иван и черт» – вот, мол, долечусь и тогда... Руководство студии не решилось звать другого режиссера, и доснимать картину пришлось нам с Кириллом Лавровым.

– Как вас Бог угораздил не встать на путь режиссуры? Имея все возможности, вы просто должны были решить: ну ладно, давай теперь порежиссирую…

Когда меня выбирали худруком вахтанговским, то я сказал труппе: даю вам слово, что режиссировать не буду. Дело все в том, что у нас до этого происходили страшные споры: кого пускать и пускать ли кого-нибудь вообще. Евгений Рубенович Симонов насмерть стоял, чтобы не пускать никого. Это была одна из причин наших разногласий. Я сказал, что буду пускать всех. Так пока и есть.

– Михаил Александрович, вопрос из области актерской техники: столько отработав в театре, сыграв десятки ролей, как вы сейчас начинаете новую роль? Уже как опытный плотник: знаю, как взять это бревно?

Самым важным для меня всегда было и остается поймать тональность роли.

– Москвин называл это «поиском звучка». Иногда на репетициях сидел, бормотал что-то себе под нос – искал «звучок».

Да? Не знал. Мне надо придумать характер, понимаете, без характерности я голый. Вот Алексея в «Оптимистической» всегда играли рубахой-парнем с гармошкой, а я сыграл параноика в белых штанах, с трясущимися руками, обалдевшего от свободы. Или про директора –помните была такая пьеса «День-деньской» – придумал, как он гундосит. Такой вот голос. Публика вначале недоумевает: как же так, какого-то дурака он играет? Он что сумасшедший или пьяный? Пока не выяснят, интерес держится...

– А как придумался генерал Чарнота в «Беге»?

Всегда почему-то вспоминают эту роль. И как-то неловко объяснять, что знаменитую сцену карточной игры мы с Евстигнеевым сыграли, как бы примериваясь, как пробный вариант. Просто дали себе похулиганить, а в результате именно она и вошла в фильм...

– А что осталось в памяти от Евстигнеева, его способа работы?

Да не было у него никакого способа. В съемках «Бега» помню его все время дремлющим. В любую паузу глянешь на него, а он вроде уже кемарит. Крикнут: «мотор», и Женя мгновенно включается, с абсолютной достоверностью. Объяснить эту природу актерскую не берусь.

– Играя людей власти, вы иногда попадали в самые что ни на есть болевые места. Видел вас, когда вы играли Ленина в «Брестском мире», а Михаил Горбачев сидел в ложе, а Ленин ваш – по мизансцене Стуруа – должен был встать на колени перед Троцким. Я видел вас в тот вечер, когда вы играли «Мартовские иды», а тот же Горбачев извлекал уроки из кровавой истории. Это были и его «последние дни»...

Да, этот вечер не забудешь. Незадолго до своей насильственной отставки Михаил Сергеевич пришел на «Мартовские иды», потом зашел за кулисы и спросил: что, предрекаешь, что и я так закончу? Я отшутился. Потом мы полчаса сидели, разговаривали. А когда вышли на улицу, то там его ждала толпа, его окружили, буквально приперли к какой-то стенке и стали у него выяснять, что с страной происходит. Охрана не понимала, что происходит, они метались, как цепные псы. Это был финал перестройки. Фонари на Арбате не горели. Я стоял в сторонке и наблюдал: темный Арбат, генсек, прижатый к стенке, и человек триста народу, который что-то хочет понять...

– Сейчас ваша душа уходит в основном на поддержание этого учреждения под названием Театр Вахтангова, так? Что с ним будет, с этим учреждением? Какие, так сказать, творческие перспективы?

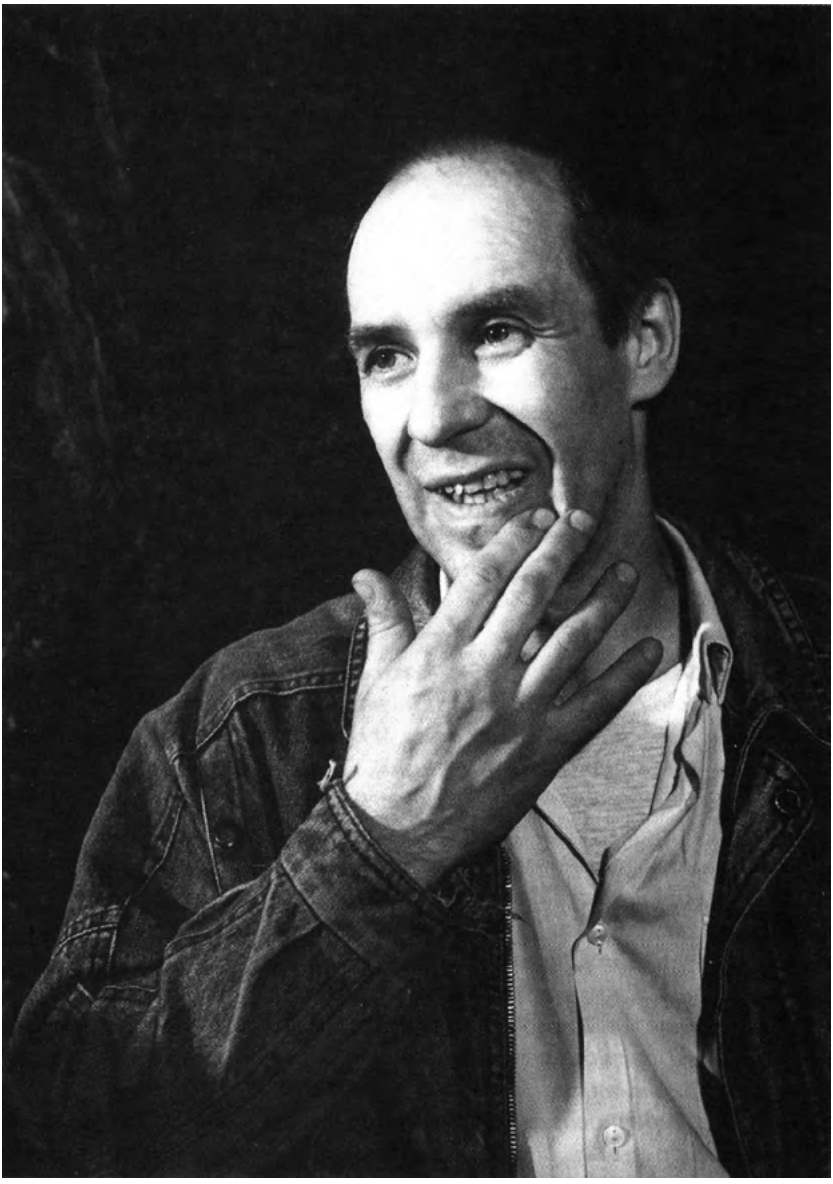
То, что сейчас происходит в этом театре, показывает, что, по большому счету, весь существующий стационарный театр надо резко реформировать или даже разрушить. Но разрушить его можно с кровью, а можно без. Вот моя задача сделать так, чтобы без крови. И сам я его рушить не хочу и не буду. Что касается «творческих перспектив»... Помню, мне позвонил как-то Марк Исаакович Прудкин, попросил зайти, и я заявился довольно рано утром, в девять часов, кажется. Он был уже весь при параде, паричок, небольшой грим – он себя держал в форме до конца. И я его спросил как водится: как, мол, живете, Марк Исаакович? – «Хорошо, Мишенька, но нет творческой перспективы». Ему уже было далеко за восемьдесят.

Я сейчас перехожу на роли стариков. Вот хочу сыграть в «Ночах игуаны» Уильямса старого поэта, которого по сцене возят на коляске. Предложил эту роль Юре Яковлеву, тот даже обиделся: «Что, я буду на качалке!» – «Ну, не хочешь, сам сыграю».

– Я как-то Олега Ефремова спросил: представляет ли он Художественный театр без себя? Он выдержал долгую паузу, и ничего не ответил. Сейчас хочу вас спросить: а вы думаете о Вахтанговском театре без вас?

(Долгая пауза.) Конечно, думаю. Надеюсь, что все образуется.

Беседовал Анатолий Смелянский 15 декабря 2000 года



АЛЕКСАНДР ФЕКЛИСТОВ

Фото О.Чумаченко

Александр Феклистов (р. 1955) – актер, режиссер. В 1982 г. окончил Школу-студию (курс О.Ефремова) и сразу был принят в труппу МХАТ. Роли: Мышлаевский («Дни Турбиных» М.Булгакова), Петенька («Господа Головлевы» М.Салтыкова-Щедрина), Рабочий («Так победим!» М.Шатрова), Ниника («Обвал» по М.Джавахишвили), Коммивояжер («Татуированная роза» Т.Уильямса) и др. В 1983 г. сыграл в «Эмигрантах» С.Мрожека (запрещенная работа режиссера М.Мокеева) и в пьесах Е.Попова. В 1988 г. перешел в студию «Человек». Один из организаторов Пятой студии МХАТ, где играл в перенесенных сюда прежних постановках (С.Мрожек, Л.Петрушевская) и в «Маскараде» М.Лермонтова (Арбенин, 1990). После закрытия этой студии перешел в Театр им. Станиславского. После возвращения в 1995 г. в МХАТ сыграл Захедринского («Любовь в Крыму» по С.Мрожеку), Анучкина («Женитьба» Н.Гоголя), Чиновника в отставке» («Самое главное» Н.Евреинова) и др. Выступает на разных сценических площадках с разными режиссерами: моноспектакль «Башмачкин» по «Шинели» Н.Гоголя (1994, агентство «БОГИС»); Клавдий («Гамлет» У.Шекспира, 1998, постановка П.Штайна), Борис Годунов («Борис Годунов» А.Пушкина, 2000, постановка Д.Доннеллана), Базиль («Слуги и снег» А.Мердок, 2000) в театре «Сатирикон».

АЛЕКСАНДР ФЕКЛИСТОВ

Можно играть неправильно, нельзя играть плохо

– Вы связаны с Художественным театром всей своей творческой биографией. Уходили, возвращались, пытались со своими единомышленниками реформировать театр изнутри... То есть в принципе вы вместе делали попытку заявить о себе как о новом поколении МХАТа. Что вы можете сказать сейчас? Новое мхатовское поколение реально существует?

Нет. Думаю, что не существует. Хотя я человек компанейский и должен был бы защищать свою компанию. Может, за компанию я, собственно, и брожу так долго то рядом со МХАТом, то в самом МХАТе. Здесь очень много близких мне еще со студенческих лет людей. Но, честно говоря, я не ощущаю, что эти люди сложились в поколение. Просто не ощущаю и все. При Олеге Николаевиче во МХАТе все в основном определялось его художественным чутьем, в соответствии с которым выбирались те или иные режиссеры, актеры или пьесы. Но серьезно говорить о каком-то художественном направлении было, конечно, нельзя. Во МХАТе много режиссеров, все мы, так или иначе, исповедуем реалистическое искусство, но тем не менее я пока заметных результатов не ощущаю. Поэтому и о новом поколении говорить трудно. Люди моего возраста во МХАТе сейчас себе не ставят задачи выделиться в какую-то когорту внутри театра.

– Раньше вы себе такие задачи ставили?

Да, конечно. Мы создавали студию «Человек», играли те пьесы, которые считали тогда необходимым играть, тех авторов, которых запрещали ставить. Потом это, к сожалению, все как-то рассосалось. По многим причинам – и

по экономическим, и по творческим. Но никак не по бытовым. Мы не разругались.

– Вас еще в конце восьмидесятых стали называть одним из самых интересных актеров новой генерации. Но ваша актерская судьба складывается не в линию, а в какие-то короткие пунктиры. Вот с оглушительным успехом сыграно несколько спектаклей в студии «Человек»: один-два года – и эта линия обрывается. Потом Пятая студия МХАТ: один-два года – и нет студии. Замечательный период сотрудничества с агентством «БОГИС», – и снова все обрывается. В чем тут дело? Не хватает дыхания или просто быстро все надоедает?

Думаю, что просто обстоятельства так складываются. Но, наверное, не только это. Просто хочется поработать с разными режиссерами, попробовать другую эстетику, воплотить какую-то собственную идею. А дальше происходит какой-нибудь жизненный слом, и твой эксперимент заканчивается. Кроме того, в жизни бывают и всякие случайности. Совершенно случайно, например, я попал в «Гамлет» Петера Штайна. Я ведь актер, и потому очень часто инициатива исходит не от меня. Кажется, единственный спектакль, который появился исключительно по моей инициативе, – это «Башмачкин». Спектакль был придуман за столом. Не знаю, хорошо это или плохо, но почти всё мы придумали заранее.

– Легендарный спектакль студии «Человек» – «Эмигранты». Михаил Мокеев – режиссер, вы с Романом Козаком – актеры. Сейчас Козак работает исключительно как режиссер. А вы для себя исключаете переход на режиссерскую стезю?

У меня нет никаких особых режиссерских амбиций, хотя я ставил пару дипломных спектаклей со студентами. Очень сильное желание сделать что-то самому в этой области появилось у меня после того, как я поработал в совместном русско-немецком проекте «Антоний и Клеопатра». Для меня это очень важный опыт, хотя спектакль, к сожалению, тогда не вышел. Его ставили Петер Хейнце и Хайнц Шляге, а играли немецкие актеры вместе с русскими. Петер Хейнце – это ученик ученика Гротовского. Так что я, можно сказать, получил это столь важное для меня знание через третьи руки. Тем не менее этот тренинг очень помог мне как актеру и благодаря ему я действительно открыл в себе что-то новое. После того, как я получил это небольшое знание, мне захотелось что-то поставить. Я даже преподавал эту эстетику студентам, но воплотить ее в спектакле гораздо сложнее. Поэтому пока я ни на что не решаюсь. И, кроме того, мне предлагают интересные актерские работы, от которых невозможно отказаться, и потому мысли о режиссуре сами собой отпадают. Разве мог я, например, отказаться от работы у Штайна? Хотя я, в принципе, продолжаю думать о постановке, но пьесы, подходящей под этот способ репетирования, пока не подыскал. Эта методика кажется мне удивительно продуктивной. Я сам видел, как очень средние артисты благодаря этой методике вдруг становились настоящими красавцами и приобретали особую одухотворенность. Я сам в себе это ощущал.

– Вы как актер пользуетесь сейчас этой методикой?

Дело в том, что этим тренингом очень трудно заниматься без мастера. Он связан прежде всего с серьезной физической тренировкой. Только после этого актеры переходят к этюдам. Школа Ежи Гротовского имеет свои источники

и в индийской йоге, и в сакральных учениях, и в биомеханике Мейерхольда. После определенных физических упражнений ощущаешь абсолютную физическую и духовную свободу, благодаря которой можно импровизировать в ту же секунду. Можешь выполнить любое требование режиссера. От обыкновенных этюдов это отличается тем, что там ты должен ломать свою психику для того, чтобы перестроиться в роль, а здесь ты настолько отвязан, что это не составляет никакого труда.

Когда мы репетировали «Антония и Клеопатру», мы по привычке задавали вопросы режиссерам. Почему, например, этот персонаж произносит ту или иную реплику? И режиссер отвечал, что сам этого не знает, что это нужно проверить собой. Мотив рождается изнутри, а не из режиссерской воли. Вопросов о том, где актеру встать и как стоять, при этой методике просто не может быть. Сначала идет работа без текста, потом к этому пристегивается текст. Это самый большой для меня опыт после студенческой скамьи. Система Станиславского, преподанная мне в Школе-студии, конечно, очень мне помогла. Хотя и она была тоже передана мне через третьи руки. Так что я, с какой стороны ни посмотри, ученик «третьих рук».

– Вы работали несколько лет назад с Владимиром Мирзоевым в «Женитьбе», а он, насколько я знаю, в работе активно пользуется тренингами, основанными на восточной практике. Это немножко похоже на тот тренинг, о котором вы говорили?

Володя скорее разминает актеров. Это не единая система. Во всяком случае, так было, когда я с ним репетировал в «Женитьбе». В этих разминках были соединены разные тренинги, разные методики. Чем-то это напоминало шаманство. Но мне это не очень близко.

– Скажите, а система Станиславского, дошедшая до вас, как вы говорите, через третьи руки, – это для вас что-то живое? Вы этим пользуетесь в работе?

Для меня это прежде всего «школа». Есть актеры «со школой», а есть – «без школы». Хотя еще Станиславский говорил, что для гениев не нужна «система».

– Вы играете и в антрепризах, и в репертуарном театре. Где вы ощущаете себя комфортнее?

Что я ненавижу в репертуарном театре, так это то, что мы выпускаем премьеру, а следующее представление в репертуаре – только через три недели. Это ведь значит, что спектакль уже мертворожденный! Ну, как же так? Мы его на ноги еще не поставили, а он уже загублен. Так составляется афиша в репертуарном театре. Поэтому часто спектакли погибают, не родившись. Я имел другой опыт – в антрепризе с «Нижинским» и «Башмачкиным». И смею вас уверить, что это очень хороший опыт в смысле поддержания актерской формы. Кроме того, как гениально сказал в своем эссе Фазиль Искандер, «мастерство – это воспоминание о вдохновении». Когда идут первые спектакли, ты играешь на полной отдаче и тратишь настоящие нервы. Потом это неизбежно стирается, но спектакль приобретает форму за счет актерской плоти и крови. Однако это может быть только в том случае, когда играешь каждый день. Тогда можно исправлять свои ошибки и реально улучшать спектакль. А если играть раз в две недели, то просто твое тело все забывает, чувства теряются...

– То есть вы считаете, что для нашего театра сейчас благотворнее всего было бы перейти к антрепризной системе?

Слово «антреприза» стало у нас уже почти ругательным, и под этим подразумевают спектакли «для кассы». Не думаю, конечно, что весь русский театр уйдет в антрепризу. Это было бы неправильно. Конечно, хорошо играть в антрепризе, зарабатывать там большие деньги и ездить по разным городам и странам. Но в антрепризе не выращиваются актеры. Там используются уже готовые актеры, выращенные именно в репертуарном театре. Поэтому у репертуарного театра тоже есть свои плюсы.

– Что вам больше доставляет удовольствие – репетиции или спектакли?

Трудно сказать. Это несколько разные удовольствия. Помню, я давно играл в спектаклях, которые были сделаны «к дате» и явно не имели никаких эстетических задач. Но даже от этого актер бывает получает удовольствие. Понимаешь вроде бы, что это бред собачий и к искусству не имеет никакого отношения. Но актер так устроен, что может подключиться к чему угодно и увлечься этим.

– То есть лепить себе что-то тихо на сцене в одиночку, не обращая даже особого внимания на партнеров?

Ну не совсем так, конечно. Все-таки я, как мне кажется, в своей жизни избежал откровенных халтур. В репетиции же совсем другая радость – от того, что находишь что-то новое в себе или в роли. В репетиции, если выражаться красивостями, – радость первого взмаха крыльями, а в спектакле – радость полета... Ощущение того, что ты владеешь залом, используешь его в конце концов в своих целях. Зал можно взять в заложники, сделать другом или, наоборот, врагом. Есть старая истина, которую я услышал когда-то от покойного Юры Богатырева: «Можно играть неправильно, но нельзя играть плохо». Я стараюсь этому принципу следовать.

– Вы в своих ролях достаточно разный. Как бы вы сами определили свое амплуа?

Я действительно избалован в этом смысле и играю очень разные роли и в театре, и в кино. Поэтому трудно сказать, кто я – комик, лирический герой или, может, злодей? Можно, конечно, пофилософствовать на эту тему, но мне кажется, что «высокие тексты» определяют твое сознание и твое бытие, и «высокие режиссеры», «высокие репетиции» тоже тебя облагораживают.

– В «Эмигрантах» вашего героя звали Икс, в «Нижинском» ваш персонаж назывался Игрек. Просто забавное совпадение? Или, может, вы и вправду немножко «человек без лица»?

Может быть. Я действительно иногда смотрю на себя в зеркало и думаю, что лица у меня, в общем-то, и нету. Мне очень хотелось бы иметь другое лицо. И я его даже вижу.

– А какое другое?

Ну не знаю. Есть чудесные лица. У Сэмюэля Беккета, например, замечательное лицо. Его не назовешь красавцем, но это ЛИЦО! Есть, есть лица... Точнее, были.

– А вы считаете, что вы с вашей внешностью – немножко человек из толпы?

Именно так. Но это меня одновременно и радует, потому что это дает возможность и дальше играть разные роли. Это значит, что меня не запрягут навсегда в упряжку одного амплуа, как это бывает со многими актерами.

– Несколько лет назад вы, находясь в самом творчески плодотворном возрасте, вдруг оставили актерскую профессию и начали преподавать. Сейчас, правда, вы, кажется, уже оставили преподавание?

Почти оставил. На преподавание совсем не остается времени из-за того, что слишком занят в театре.

– А ушли вы в преподавание несколько лет назад не из-за того ли, что были тогда слишком свободны как актер?

И из-за этого тоже. Хотя мне и в самом деле хотелось тогда заняться преподаванием, попробовать передать другим то, что я сам умею. Но я тогда и вправду не был особенно занят как актер. Я играл тогда в очень ограниченном количестве спектаклей. После того, как закончила свое существование Пятая студия МХАТ, после неудачи со спектаклем Романа Козака «Дон Кихот» в Театре имени Станиславского наша компания развалилась. Козак уехал ставить за границу, кто-то вернулся во МХАТ, кто-то остался в Театре Станиславского... И я тогда ушел в свободное плавание. Занялся преподаванием, снимался в кино.

– Вам бы хотелось работать с одним постоянным режиссером, который мог бы оптимальным образом использовать ваши актерские возможности?

Ну я очень много и часто работаю с Романом Козаком, считаю его своим другом и единомышленником. Но вообще-то мне интереснее как раз работать с разными режиссерами. При всем моем уважении к Анатолию Васильеву я не представляю себе, что окажусь навсегда в его подвальчике и буду играть там раз в полгода. Или, например, не менее уважаемый мною Лев Додин – представить себе, что я буду играть только в его театре, даже как-то страшновато.

– Не кажется ли вам, что за тем, что вы говорите, скрывается общий синдром бездомности вашего поколения? Ведь вы, в отличие от предыдущих поколений, отказываетесь выстраивать свой дом в каком-то одном театре и предпочитаете переходить от режиссера к режиссеру.

Наверное, так. Но бездомность дает одновременно ощущение легкости, непривязанности... Синдром бездомности – читай свободы. Во всяком случае, я не готов связать себя сейчас с каким-то одним режиссером и идти с ним по жизни рука об руку.

– Выходит, вы сейчас вроде как за холостую жизнь в искусстве?

Просто нет пока на моем горизонте такой театральной эстетики, такого направления, к которому мне хотелось бы примкнуть на всю жизнь.

– Скажите, а почему вы все-таки после долгого перерыва вернулись во МХАТ?

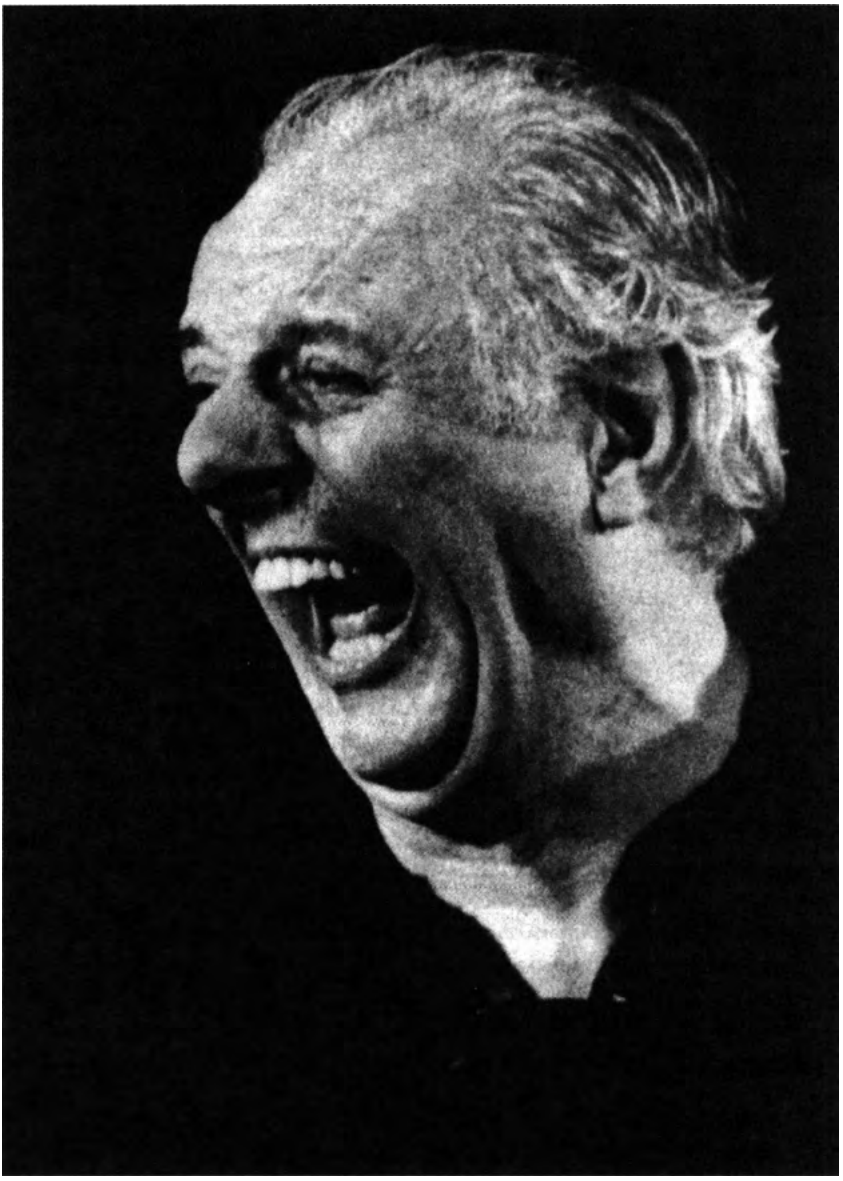
Ну, во-первых, мне стало одиноко. Бездомно... Все-таки не все меряется в жизни удачными или неудачными спектаклями, но еще и теми людьми, которые тебя окружают изо дня в день. Но, с другой стороны, если бы Ефремов не настоял на этом, то я бы и не пришел в театр. Олег Николаевич просто

запретил Козаку брать меня в свой спектакль, если я не вернусь в труппу. Я ему за это на самом деле благодарен. Моя свободная жизнь после этого не кончилась, просто МХАТ стал портом приписки, в который мне приятно заходить. Но работа в антрепризе все-таки плодотворней для результата. Когда играешь спектакль каждый день в течение двух-трех недель, то вся твоя жизнь в этот период посвящена тому событию, которое произойдет вечером. И этот вечер – каждый день.

– И вы действительно на протяжении дня внутренне готовите себя к спектаклю, который в этот период играете?

Ну не совсем так, конечно. На эту тему есть замечательный анекдот о том, как интервьюер беседует с артистом и спрашивает: «Как вы готовитесь к роли?» «Ну, – отвечает актер, – утром я встаю, начинаю готовить дыхательный аппарат, потом повторяю текст, после завтрака отрабатываю жесты, после обеда отдыхаю, а вечером, идя в театр обязательно пешком, соединяю в себе жесты, текст и чувства». «Как интересно, – говорит журналист, – и при этом такой мизерный результат?». Наша с вами ситуация, да?

Беседовал Глеб Ситковский 15 мая 2000 года



ДАРИО ФО

Фото К.Фальсини

Дарио Фо (р. 1926) – итальянский актер, драматург, режиссер. С 1945 г. начал выступать в узком кругу с импровизированными комическими монологами. С конца 40-х гг. работает для радио и телевидения (скетчи, монологи). В 1959–1968 гг. во главе небольшой труппы занимается постановкой старинных народных фарсов, а потом и собственных комедий. В 1968 г. вместе с Франкой Раме создает театральный коллектив «Новая сцена», поддерживаемый компартией Италии (спектакли: «Рабочие знают 300 слов, а начальник 1000, поэтому он начальник», «Великая пантомима» и др.). В 1969 г. играет моноспектакль «Мистерия-буфф», с которым гастролирует по всему миру. В 1970 г. после расхождения с линией компартии организует новую труппу «Коммуна» (спектакли на его тексты: «Случайная смерть анархиста», 1970; «Не можешь платить, не плати», 1974; «Женская доля», 1981, и др.). Выступает как режиссер, ставя собственные пьесы («История тигра», 1980) и классику («Летающий доктор» и «Лекарь поневоле» Мольера, 1990, Комеди Франсез). В 90-х гг. ставит серию гротескных комедий «Дарио Фо против Рудзанте»: «Поговорим о женщинах», «Героиня толста и красива», «Библия мужиков», «Дьявол с титьками» и др. В 1997 г. присуждена Нобелевская премия по литературе.

ДАРИО ФО

Нет правил, есть дисциплина

– Ваш путь в своем роде единственный: вы ведь не получали образования в общепринятом смысле слова. Вы «образовались» прямо на подмостках, примерно так, как комедианты былых времен. Какие этапы были в вашем ученичестве?

В школу, где меня учили, я попал волею случая. У меня на родине было полно любителей точить лясы. Большей частью из простонародья, но не только. Люди всякого социального положения, всяких профессий. Тут тебе и рыбаки, и контрабандисты, и торговцы чем хочешь: фруктами в разнос, овощами, тканями. Они держались традиционного сказа, были занимательны и раскрашивали рассказываемые истории, примешивая к красочности иронию. Это, во-первых. А во-вторых, там, где я жил, была большая фабрика по производству стекла. На этой большой фабрике требовались мастера разной специализации. Мастера съезжались со всей Европы, держались кучно, артелями: артель с севера Франции, артель с юга Франции, из Прованса, из Германии. Работали сменами. Нашу местность Сан-Джано, где я родился, называли Краем Летучих Мышей. Летучие мыши ночами не спят, так и у нас одна смена заступала в семь вечера, другая в пять утра и т.п. Под конец рабочего дня или в перерыве люди сходились в таверне, чтобы поесть, выпить и поговорить. Они рассказывали друг другу. Имелись истории особенно любимые. Байки, сказки, вымышленные хроники, пересыпанные шутками. Рассказчики насмешничали и попадали в лад друг другу. Одна история сцеплялась с другой, ей отвечала. Это был уже своего рода театр. Мое представление о театре тогда и сложилось. Это была большая школа, потому что это была прежде всего школа языков.

Говорили на всех языках, создавали диалог разных языков, заставляли один язык объясняться с другим: французский, английский, испанский, немецкий, каталанский, неаполитанский, греческий и т.д. Там я усвоил: язык театра – язык свободный. Это мне стало ясно раз и навсегда. Еще я понял там, как работали разные артисты, комедианты, которые в былые времена колесили по всей Европе, не на всех же языках умея говорить: очевидно, они владели свободным языком, lingua franca, и это позволяло общаться с любой публикой, в любой стране.

В ту пору мне было, наверное, лет семь–восемь, но я уже, – не отдавая себе в том отчета, – научился рассказывать. Попозже, когда мне было двенадцать, я должен был каждое утро ездить поездом в школу второй ступени. Поскольку дорога была долгая, я, чтобы провести время, плел пассажирам всякие истории. Я точно воспроизводил все, чего успел наслышаться. Я стал таким образом «железнодорожным сказителем». В поезде, ходившем из Портовальтравалья в Милан и обратно (дорога занимала два часа), я нарассказывал сотни историй.

Истории, которые я тогда рассказывал, сплетались с хроникой повседневности, восходили к местной традиции, к многообразнейшим традициям иных мест. Соседствовали, к примеру, французский басенный сюжет с непристойной историйкой, принадлежащей немецкому фольклору или фольклору датскому; и тут же что-то из греков и из средневековых моралите; все смешивалось, давая подражанию юмор и силу.

Потом я записался в Академию изящных искусств в Брере – это итальянская консерватория; она тогда являла собой сущий перекресток культур и художеств. Там постоянно бывали кинорежиссеры и театральные постановщики, писатели, музыканты из «Ла Скала». Я тогда соприкасался со всеми большими мастерами скульптуры, живописи, архитектуры, театра, музыки, кино. В их обществе я приобрел репутацию «парадоксального сказителя»: меня всегда просили рассказать что-нибудь. Приглашали в застолье, чтобы послушать. И для них тоже имелись истории особенно любимые. Иногда просили истории «с рыбаком», иногда «с суфлером». У меня был запас побасенок с жуликами, с уличными девками, с контрабандистами. Очень богатый мир. К тому моменту, когда я начал изучать историю Италии и Европы, в частности поэзию и литературу, я понял, что скапливающиеся устные историйки отнюдь не россыпь случайного и незначащего. Они драгоценны: это живые документы, сохранившиеся в устной транскрипции и содержащие то, чего нет в книгах. Кроме нескольких указаний в текстах, известных по учебникам, все самое важное, что мы знаем, мы получили «из уст в ухо».

– А вы как-то модифицируете эти истории?

Нет, не очень. Я позднее открыл «оригиналы» этих историй, различные версии одного и того же рассказа. Иногда оказывается десять или двадцать версий.

Вот и песни: есть народные песни, записанные в прошлом веке, но дошедшие к нам из Средневековья. Они транспонированы устной традицией, но их средневековое происхождение явно и из того, о чем в них говорится, и из использованного в них речевого материала. У нас существует культура официальная, письменная. Песни, постоянно перестраивавшиеся, оказались записаны и тем самым введены в официальную культуру. Но параллельно с тем остается жить устная традиция, к которой официально культурные люди

столетиями не имели касательства, поскольку все неписьменное не почиталось ни ценным, ни вообще существующим.

Даже в театре, где вообще-то устная традиция очень властна, мы сегодня видим то же. Например, в комедии дель арте множество такого, что было записано сто или двести лет спустя после того, как возникло. Все это – транспозиции, записи по памяти и a posteriori; записи пьес, которые существовали давным-давно и только в восемнадцатом веке были закреплены. Невооруженным глазом видно: темы, идеи, ключ к сатире и к юмору, который там есть, связаны с жизнью Средневековья. Но их показания никогда не принимались во внимание. Потому что «не написано».

– Значит, вас «образовали» ваши занятия традицией?

Да. После этого периода я вошел в мир театра, и там у меня уже были учителя. Но мои учителя работали вместе со мною. У них не было заведено, чтобы ученики рассаживались внимать им. Нет! Я некоторым образом тоже становился для них учителем: например, в том, что касалось народной культуры и естественной импровизации. Я вышел из школы неофициальной, но все-таки из школы. Я в этой школе был обучен темпу, ритму, синтезу, короче, всем аспектам театральности. Моими товарищами были, к примеру, все актеры театра «Пикколо», в особенности Франко Паренти, Джустино Дурано, Франко Спортелли. Они были примерно моих лет, но за ними стоял профессиональный опыт, я же выработался как любитель, преисполненный почтения к сути театра. Сверх того, у меня был огромнейший опыт игры, навык в использовании юмора, иронии, ритма.

– Не хотите ли вы сказать, что рассказчик и играющий на театре действуют по одним и тем же правилам?

Если человек в состоянии рассказать без партнера целую историю, он и на сцене играть может. Динамика в том и в другом случае одной природы. Так же, как если ты комик, то сможешь играть и драму. Но не наоборот! Трагики бывают иногда лишены юмора и не имеют представления о шутке.

Нужно чувство соединения, чувство синтеза. Слово должно отдавать себе отчет, в каком оно пространстве, должно помнить о безмолвии и о движении, помнить, что все это не просто «помогает». Одного слова недостаточно, чтобы возникла речь. Основание дает жест. Жест позволит мне обойтись без словесного монолога и добиться от публики большего. Иногда надо уметь выбрать между словом и движением. Паузы, неуловимого жеста может быть довольно, чтобы стало понятно отчаяние. Я всегда вспоминают одного актера-итальянца, которому надо было произнести почти страницу текста, выражая горе по поводу смерти сына. Во время этой речи он сидел и вдруг совершенно замолкал. И смотрел вверх. Он ладонью трогал глаза и открывал руку вот так. Эти жесты были бесконечно сильнее, чем вся речь, которую он должен был произносить. Они выражали боль, отчаяние, горе: сына больше не увидеть, нет сына...

– В рамках международной школы театральной антропологии в Копенгагене в мае девяносто шестого вы демонстрировали различные техники актерской игры. Мы воспринимали равно и одновременно вашу жестикуляцию и произносимый текст, притом что подчас слов не понимали. В решающий момент использовался сплошняком выдуманный язык («по-бормотальски»), смысл доходил через ритм и модуляции голоса. Вы обладали также очень

властным «даром присутствия». Могли бы вы или не могли определить, что это такое «дар присутствия»? Что он такое для самого актера, для вас? Это, в самом деле, дар, исходно данный? Или это итог точного осознания пространства, ритма, времени?..

Мне кажется, тут в основе что-то естественное, природное. Как в жизни. Вот в жизни: подходит кто-то, и сразу говорят: «Ах! Какое лицо! Ах!». От него идет что-то – доходит либо через движение, либо просто так, от самого существа. Его замечают, видят; а кого-то не видят. Там был еще кто-то, в большой красной шляпе, усатый – нет, я не видел. Не заметил. И того, кто был в орденах, в королевской одежде, тоже не заметили. А вот этот выглядел бедняком, ничего у него не было, и шляпы не было, и орденов не было, а сразу замечаешь.

Но внимание! Я говорил сейчас только о первом контакте, о начальном воздействии, в итоге которого кого-то сразу же заметишь. Начального воздействия недостаточно. Надо иметь средства, чтобы воздействовать и далее. Это уже вопрос дыхания. Не вдохновения, а дыхания. Тут все зависит от воли к коммуникации. От того, есть ли что передать и есть ли желание это что-то передать. Вся магия отсюда. Нужно иметь сильнейшую волю, хотеть чему-то сопричаститься и хотеть это что-то передать, и нужна некая стыдливость, целомудрие.

И еще одно предостережение. Ведь как может быть: вот лицом к лицу на нас выходит кто-то: необыкновенная поступь, необыкновенная динамика, направленная на публику, но через несколько секунд публике уже скучно, хочется сказать: хватит. Довольно. Всё уже поняли.

Стало быть, нужна и полная уверенность, и некая стыдливость. Стыдливость актера рождает в зрителе особую внимательность и желание, чтобы актер продолжал.

Великий «коммуникатор», «передатчик» должен уметь заставить забыть о времени. Надо, чтобы публика вздыхала: как жалко, он уже кончил! – ах, слава Богу, нет! И еще вот что: нельзя давать публике схватывать все происходящее на сцене. Актер обязательно должен оставлять долю тайны – это заставит людей в зале постоянно обновлять внимание. Пусть публика все время задает себе вопросы в таком примерно роде: а это что еще такое? ах, вот оно что! да нет, это не то! к чему же это он? – пусть не будет пассивной. На пассивную публику, которая все понимает, для которой все логично и все ясно, не действует очарование; она не испытывает глубоких эмоций и не размышляет. Нужно, чтобы происходящее на глазах порождало новые представления. Для публики большая радость открывать нечто и испытывать эмоции, которые позволяют вообразить отсутствующие элементы рассказа, позволяют идти дальше, воображать еще что-то. Это дает ощущение соучастия и сотворчества.

– Вы говорили о «даре присутствия» – «это то, что дано». Вспоминаешь, что Паскаль говорил о состоянии благодати: есть люди, которым она дана, и есть люди, которым она не дана. Значит, часть людей исходно исключена. Вы, однако, работаете с актерами, комедианты у вас стажируются, очевидно, чему-то можно и научиться, пускай у актеров сегодня уже нет тех условий формирования, какие посчастливилось иметь вам.

У меня была возможность на протяжении довольно долгого времени (шесть месяцев) иметь под рукой толпу актеров, мужчин и женщин, под тем предлогом, что я ставил оперу в «Ла Скала». Еженедельно участники репети-

ций менялись ролями, которые репетировали. Все переиграли всё. Там пять ролей, и тридцать пять исполнителей играли их поочередно. Эти тридцать пять актеров потом зазвали принять участие в проекте и других актеров, из всех миланских театральных школ, так что под конец работы насчитывалось несколько сотен сотрудников. Мне по сей день доводится прочесть в газете, что какой-то актер сообщает: «Я был в школе Дарио Фо». Он говорит, конечно, правду, хотя я его не знаю, там были сотни. В течение нескольких месяцев, когда этот актер присутствовал при постановке или был в ней занят, он слышал все и мог ассистировать всему, что творится при постановке: катастрофы, битвы, бешеный крик на комедиантов, которые ни черта не понимают, повторения, изобретения, веселье, шутовство. Это наилучшая школа.

– Есть одно понятие, которым артисты часто пользуются: энергия. Говорят об энергии актера, говорят, что актер должен «канализировать свою энергию». Пользуетесь ли вы этим понятием в вашей работе и как бы вы раскрыли его смысл?

Энергия – это прежде всего нечто такое, чего не достигнешь упражнениями. Это такая штука, которая там внутри и которая связана с тем, о чем вознамерился рассказать. Энергия возникает от возмущения, которое испытываешь, столкнувшись с чем-то, или с кем-то, или, наконец, с какой-то системой. Энергия связана с той политической речью, которую держат в спектакле. Актер должен определиться, какому лагерю он принадлежит, потому что у него есть социальные и моральные обязательства перед публикой. Он коммуникатор идей, мыслей, эмоций, социальной ответственности или цинизма. Он должен передаваться в добре, в зле, в сарказме, в свирепости или в смехе над неправотой. Он должен определиться, в каком он лагере. Актер, и всякий человек театра, чем бы он ни занимался, если он нравится всем подряд, – это ужас, это нестерпимо. Но я не уверен, что такие могут существовать. Даже Шекспира не все любили. О нем говорили, что он проходимец, краснобай, непристойный болтун, фанфарон, искатель дешевых эффектов, «мельница возвышенных слов». У всех великих артистов были враги. Мольера чуть не убили. Его хотели заткнуть, надеть намордник. Его цензуровали. Ему запрещали играть на театре и на площадях.

Ни один большой человек театра не должен иметь дела с властью, иначе власть его поработит всецело. Но могут выпасть такие моменты, когда интересы власти совпадают с интересами артиста, допустим, когда они вместе сражаются против чужой власти. Так было, когда церковь соединилась с людьми театра в борьбе с Реформацией. И когда Реформация в свой черед прибегла к артистам, чтобы бороться с контрреформацией. Мольер связал себя с королем, потому что король должен был бороться против аристократии и против церкви. В эпоху Шекспира театр объединился с королевой Елизаветой чтобы бороться с квакерами, которые угрожали ее власти и возражали против театра.

Так или иначе, бывают исключительные ситуации, когда присутствуешь при союзе между театром и властью, направленном против кого-либо третьего, и этот союз позволяет театру расцвести. И бывают также частенько ситуации, когда театр дает пинки власти, его поддерживающей. Тут ключ к театру и тут его сила.

– Значит, театр должен иметь социальную функцию и не ставить себя на службу существующей власти.

Не обязательно так. Театр может и оказывать какие-то услуги власти, ког-

да их объединяет общий интерес. Парадоксально, но бывали писатели, которые состояли на службе князей и обязаны были писать о том, что этих господ занимало. Среди них Рудзанте. Он имел счастье жить во времена человека высочайшей культуры, который воевал с Венецией. Рудзанте по своему происхождению не мог войти в круг официальной и ученой литературы (он был незаконным сыном богатого человека от крестьянки), как не мог и поступить в университет, будь он даже хорошо подготовлен и знай он греческий и латынь; он был поставлен вне «Светлейшей» (как именовали Венецианскую республику) и волей-неволей жил за ее пределами. И вот вышло так, что Рудзанте, сын видного человека, не имел права продвинуться во власть, и объединился с вельможей, имея общие с ним интересы. Их сообщничество дало пышно распуститься дару артиста. Подобные политические и исторические случаи облегчают расцвет искусств.

Можно ли найти сегодня театр, который с такой же силой соединял политическое действие и художественное творчество? Главенствующее впечатление от того или иного театра в нынешней Европе – впечатление, что здесь озабочены вопросами формы, вопросами эстетическими, а не социальными или политическими.

В мировой истории театр, музыка, поэзия, живопись всегда имели функцию политическую. Как всегда существовала и тенденция чисто эстетическая. Уже в эпоху Рудзанте были поклонники пасторалей и их ожесточенные противники. Всегда был этот конфликт. Пасторали доставляли удовольствие дворянам. За ними стояло ложное приятное представление о кротких и нежных землепашцах, необычайно великодушных, всем готовых жертвовать... И была «анти-Аркадия», когда крестьянина изображали грубым и готовым пустить в ход кулаки, но умным и честным.

– Давайте вернемся к актеру и к актерской игре. Вы упоминаете, что одним из важнейших средств актера является его энергия. Как эта энергия проявляется на сцене?

Меня интересует энергия, источником которой является нечто внутреннее, никакой специфической техникой не досягаемая. Энергия приходит от возмущения, от страсти, от желания выразить что-то, что выразить тяжело, больно. Энергия порождается мощью оспаривания, противостоянием. Если нет ничего, за что надо постоять, на что нужны силы, то быть сильным не научишься.

Я могу научиться быть мощным, могу заставить действовать мое тело только тогда, когда я чувствую противодействие. Я должен исхитряться, обходить препятствия. Надо научиться карабкаться вверх, проползать под землей. Надо научиться менять обличие, вызывать смех, ухмылки, научиться иронической игре, чтобы объегорить тех, кто расставляет препоны на нашей дороге к цели.

Вот к примеру. Один из самых старинных рассказов, принадлежащих нашей народной культуре, повесть о том, откуда взялся виллан. Эту штуку датируют тринадцатым веком. Дворянин обращается к Богу и вот что говорит Ему: «Ты сотворил меня по подобию своему. Правда твоя, я совершаю всякие шкоды. Я согрешил. Но не можешь же ты заставить меня работать как животное какое, как скотину, чтобы я рыл землю и снискивал так себе пропитание. Дай кого-нибудь, кто был бы переходом между мной и скотом. Чтоб он мог меня заменять в работах и чтоб я мог ему указывать». Бог ему тут отвечает: «Сотворю такую полускотину, и назовется виллан. Только как сотворить его?

От женщины ему родиться нельзя. Женщина ведь сотворена тоже по образу моему и по образу твоему, хотя сортом она пониже». И пришла Богу мысль об осле. И зачал осел. Девять месяцев проходит. Тут страшный ураган, и осел через задний проход – бууууоо – рожает виллана, виллан появляется на свет весь в дерьме. Опять страшный ураган, ураганом виллана почистило, и вот он голышом и в некотором изумлении. Тут Бог говорит: «Вот раб твой. Ты должен задавать ему работу выжимать из него все, что сможешь, и, главное, не думай, сколько он продержится. Вот и все. Еще запомни: время от времени надо его приласкать. Легонечко приласкать. И бей его почаще, не должно тебе забывать, что он сын осла. Не позволяй ему спать на припеке, не давай ему тонкотканных одежд, одевай его погрубее. Не траться на то, чтобы снабжать его штанами, без штанов ему удобней ссать на ходу. Надо, чтобы он не тратил времени: присел – встал».

И затем Бог сказал дворянину, что надо давать в пищу виллану, и все, чего не надо давать. И наконец Он сказал ему: «Сделай так, чтоб он всегда молился Богу и чтоб понимал: Бог подобен тебе, но не ему. И когда он пойдет к обедне, то пусть встанет подале от алтаря, не вблизи от него. И пусть он воспоет там, ибо только петь он и умеет».

Свирепая историйка, но она позволяет понять, что и в то время у поэтов было чувство возмущения при виде классовых различий. Комедиант, который рассказывает эту историйку, в самом деле ведь должен был самоопределиться по отношению к социальным классам. Среди поэтов, знавших грамоту, были и такие: из писцов, из низших клириков крестьянского происхождения. Историек на этот лад великое множество. Богатство чудовищное!

– Вы сказали, что для вашего формирования важнее всего была переданная вам традиция устной культуры. Озаботились ли вы в свой черед передать эти традиции далее?

Написал ради того целые тома, в частности «Малый учебник актера». Там найдете все, что я мог бы сказать на эту тему. Я писал эту книжку с радостью. Все кругом мне говорили, что ее надо издать, я и издал ее. Сейчас я пишу, пробую собрать огромный материал своих учебных занятий техникой актера. Надеюсь, когда-нибудь кончу.

– Если у вас спросить, какой совет вы дали бы всем тем, кто сегодня дебютируют в профессии, что бы вы сказали?

Я сказал бы, что все зависит от их подготовленности. У кого-то уже есть все необходимые качества, так что нет нужды им что-либо советовать. Первое правило театра: нет никаких правил, есть дисциплина. Значит, учиться надо дисциплине. Каждый должен выработать в себе дисциплину, дисциплину подвижную, изменчивую. Нет единого способа рассказывать тот или иной рассказ. Нет единого морального взгляда на тот или иной вопрос. Мнение, противоположное вашему, может быть не менее справедливым. Ощущение уравновешенности подчас вредно. Надо научиться владеть всеми средствами, какими располагаешь. Я вроде бы уже пользовался всем, что имею, а все равно не перестаю учиться. Еще и теперь, играя с марионетками, с масками, с костюмом или без, с множеством партнеров на подмостках, с настоящими живыми животными и с животными-куклами, на качелях, без света, в дымах... – ко всему учусь приладиться, учусь все задействовать. Что важно: не надо зажимов, не надо верить, будто что-то освящено и не может быть сдвинуто с места. Освященное есть, но не здесь. Освященное – внутри, в нас.

Беседовала Жозетт Фераль в 1998 году

АЛИСА ФРЕЙНДЛИХ

Алиса Фрейндлих (р. 1934) – актриса. В 1957 г. после окончания ЛГИТМиКа (курс Б.Зона) принята в Театр им. Комиссаржевской. В 1961 г. перешла в Театр им. Ленсовета. Роли: Элиза Дулитл («Пигмалион» Б.Шоу), Селия Пичем («Трехгрошовая опера» Б.Брехта), Джульетта и Катарина («Ромео и Джульетта» и «Укрощение строптивой» У.Шекспира), Екатерина Ивановна («Преступление и наказание» по Ф.Достоевскому), Дульсинея Тобосская («Дульсинея Тобосская» А.Володина), четыре роли в спектакле «Люди и страсти» (Елизавета Английская, Мария-Антуанетта, Уриэль Акоста, Лицо от театра) и др. В 1983 г. дебютировала в Большом драматическом театре ролью Ирины в «Киноповести с одним антрактом» А.Володина. В БДТ сыграла: три роли в спектакле «Последний пылкий влюбленный» Н.Саймона (1985), Настю («На дне» М.Горького, 1987), леди Мильфорд («Коварство и любовь» Ф.Шиллера, 1990), леди Макбет («Макбет» У.Шекспира, 1994), леди Крум («Аркадия» Т.Стоппарда, 1997) и др.

АЛИСА ФРЕЙНДЛИХ

К профессии нужно относиться философски

– Начнем с начала. Вы учились у легендарного Бориса Вульфовича Зона. Когда на его столетии два года назад в финальной сцене «Трех сестер» вышли Зинаида Шарко, Наталья Тенякова и вы – это был живой памятник Школе. Что такое была эта школа для вас? Что помогало и помогает вам?

На курсах Зона были не одни потенциальные звезды, но все, кого он учил, стали высокими профессионалами. Он считал, что талант от Бога, его надо только угадать и направить на правильный путь. Но при всех обстоятельствах, при любом уровне дарования, необходимо то, что требуют и другие профессии, – ремесло. Ему Зон учил железно. У него как будто был точно написанный задачник работы над ролью и над собой. Опорой, наверное, была система Станиславского, потому что, будучи в молодости режиссером-формалистом, он успел у Станиславского на репетициях посидеть и по-настоящему уверовал в систему. Из нее он и выработал свой «задачник». Что такое держать ритм, что такое первый и второй план, что – «курсив» и что – «мелкий шрифт»... Зон ведь ходил на все занятия – речь, танец, движение, даже на грим ходил. И все эти дисциплины он потом «нашампуровывал», объясняя нам, для чего – то, для чего – это, как все потом образует единую пряжу. И очень скрупулезно он учил нас партнерской этике. Это был целый раздел нашего обучения. Что такое «тянуть одеяло на себя», знает каждый. А он учил, как – не тянуть. Потому что у каждого персонажа есть место, особенно важное для исполнителя и для зрителя. Зон учил, как выстроить свою сценическую жизнь, чтобы «курсив» своего партнера не замусорить. Сейчас этим мало кто владеет. Кажется, что нужно выстроить эту жизнь так, чтобы она не прерывалась. Но ведь ее можно выстроить так, что она не прервется, и в то же время ты будешь этически – в определенной взвешенности. Чтобы сработали все «курсивы» сцены в целом, Зон учил: то, что дается свыше космосом, Богом

(кто как это себе мыслит), должно быть умножено владением ремеслом. Он даже не говорил слово «профессия» (профессия – это все вместе), а ремесло. Набор приемов. Набор ходов. Как игра в шахматы. Вот доска. Вы можете на ней делать ходы самые простейшие и самые гениальные. Но есть система ходов, которую вы не можете нарушить.

– А как работать с режиссером, который не умеет «играть в шахматы»? Ведь случается, что приходят ставить люди, не владеющие профессией?

Не владеющий профессией мне вообще неинтересен. А если у него свой взгляд на какие-то вещи, тогда я стараюсь самостоятельно что-то делать, опираясь на то, чему меня учили. Я не думаю, что какой-нибудь режиссер заинтересован в том, чтобы у него плохо играли актеры. Но одно дело – выстроить роль, а другое дело – вписаться в здание спектакля. Актер сам этого не может. Значит, приходится приспосабливаться к режиссеру любого вероисповедания, извлекать из того арсенала средств, которыми владеет режиссер, то, что близко мне.

– Кто были ваши кумиры, когда вы учились? На кого ходили?

В школьные годы я была балетоманкой. Балет – моя несостоявшаяся мечта. Когда кончилась война, уже поздно было учиться. А в течение всех школьных лет у меня был абонемент в Кировский. Я была «лемешисткой», воевавшей с «козловитянами». Я очень любила Лемешева. Видела и Уланову, и Вечеслову. Знала все спектакли. А в институте я бегала в ТЮЗ, в «Пассаж», в Пушкинский ходила, Честнокова очень любила, Черкасова, даже Вивьена видела. Я такая древняя, что называю актеров, которых давно уже нет... Очень любила Эмму Попову, всегда, все годы. Это уникальная актриса, как никто владеющая опять-таки ремеслом в самом благородном смысле этого слова.

– В какой момент своей жизни, в какой возраст вы хотели бы вернуться?

Мне даже неловко говорить об этом, потому что этот вопрос звучал много раз. Конечно, это семидесятые годы и Театр Ленсовета. Это было совершенно замечательное и волшебное для меня время. Это был тот самый возраст, тридцать–сорок лет, когда вроде как все сбалансировалось: житейская зрелость и профессиональный опыт. Силы, максимальный энергетический пик. Это совпало и со зрелостью театра. Владимиров пришел туда в шестидесятом году и до шестьдесят восьмого года собирал труппу, собирался с мыслями, искал ракурс, в котором театр будет развиваться, ставил самое разное – и хорошее, и плохое, и то, чего душа хотела, и то, что велено было. И вот к концу шестидесятых театр вызрел: собралась труппа, с семидесятого начался альянс с Гладковым и возникли спектакли, которые тогда ругали, а потом выяснилось, что это было не так уж и плохо и что именно их вспоминают. Появилось много музыкальных спектаклей, которые полюбились зрителю и долго держались в репертуаре. Но сколько я ни просила Владимирова поставить «Оливера», он отвечал: «Я не могу ставить западный мюзикл, потому что это замысел другого режиссера и плод его соавторства с композитором и сценаристом, это уже чье-то общее произведение, и мне придется заимствовать чей-то режиссерский ход, а я не могу. Давайте попробуем сделать свое». Свой мюзикл у нас тогда не получился, но получились хорошие музыкальные спектакли: «Укрощение строптивой», «Дульсинея Тобосская», «Люди и страсти». Все рожда-

лось прямо на репетициях: скажем, возник эмоциональный пик в какой-то сцене: ага, здесь нужна музыка, и тут же заказывалась музыка, стихи...

– Но и до этого в Ленсовете были замечательные спектакли, и в них вы играли Таню, Лику, Элизу Дулитл...

Я не любила «Пигмалион». Это была моя первая встреча с классикой, и я трусила. Любила «Таню», но и тогда мне казалось, что в этом спектакле Владимиров только искал что-то. Это не был гармоничный спектакль, он был привлекателен только эмоциональной насыщенностью. А так – убогая декорация... Правда, режиссура в нем была целиком сосредоточена на актере. Сейчас наоборот. Вот недавно в одной из газет я прочла статью «Война со скрипками» (имелись в виду не «Осенние скрипки» Виктюка, а актеры-скрипки). Сейчас время режиссерского театра, и актер только исполняет режиссерскую волю.

Представьте себе дирижера, для которого не соратник – первая скрипка, который не уделяет внимания солирующим инструментам, а для которого важен только общий шум...

– Ну, сейчас как раз «скрипки» объединяются в трио и квартеты и «пилят» часто безо всякого дирижера. Я имею в виду антрепризную продукцию многих «звезд».

Это они бегут от режиссерской диктатуры... Так вот, в спектаклях Владимирова шестидесятых годов он, сам актер, ставил актера в центр, какие-то актерские вещи были для него ценнее всего, но, может быть, поначалу в этом была и режиссерская ошибка, потому что спектакль хорош только тогда, когда гармоничны все его части.

– Тогда у Владимирова была превосходная труппа. А с кем из этих актеров вам было лучше и легче всего как с партнером?

У каждого актера есть моменты, когда он желанен для партнера, когда сам становится волшебным партнером. А в каком-то другом спектакле эти же актеры могут идти мимо друг друга... В «Дульсинее» для меня упоительным партнером был Равикович, в «Марате» и в «Человеке со стороны» – Леонид Дьячков. Он был трудным партнером, потому что если что-то ему не нравилось, он мог перестать играть и просто чесать текст, пока не вспрыгивал опять на ту ступеньку эскалатора, которая повезла бы его наверх. Но он был замечательный, от него исходила такая энергия!

– Хотя из зала казалось, что он закрыт, закупорен, что все происходит где-то внутри и не имеет выхода.

Казалось. Он воспринимался по-разному. Те, у кого канал восприятия был настроен на его волну, его очень ценили. А те, у кого не было совпадения этого приемника и передатчика, относились сдержанно. Но на сцене я эту энергию очень сильно чувствовала всегда. А трудно было, потому что если небольшая импровизация в пределах эмоции его подогревала, то от импровизации в рамках приспособления он терялся и замыкался. Он был внутренне свободен и тоже мог импровизировать, но эмоционально, а рисунок всегда был жестко закреплен пластически и физически. И потому от импровизации партнера он терял ту ступенечку на эскалаторе, на которой стоял, и долго искал потом ее. Его могла выбить какая-то сценическая случайность, хотя он всегда был очень точен и насыщен. Еще – Галина Никулина. Замечательная! Такая упоительная, такая тонкая партнерша! Как случилось, что она выпала из театра? Может быть, в силу ее дарования у нее не произошло перехода

от юности, акварельности – к зрелости. Ушел круг ролей. А для того, чтобы перевести ее, нужен был заинтересованный режиссер.

– У тех, кто играл тогда в Ленсовете и ушел, в других театрах такого взлета потом не случилось. Ни у Равиковича, ни у Мазуркевич, ни у Каменецкого, ни у Дьячкова...

Дело не в том, что это был какой-то выдающийся театр. А в том, что Владимиров собрал людей, совпадающих по группе крови. В других театрах, видимо, этого не было. Так же, как у меня. Что я здесь, в БДТ, сделала? Пятнадцать лет... И все равно я здесь пришелец. Если бы Г.А. прожил дольше, было бы по-другому, у нас сразу завязались заинтересованные отношения. Но его не стало. Спросите меня, что я за пятнадцать лет в БДТ сыграла для души своей, – я отвечу: Аманду в «Стеклянном зверинце» и, пожалуй, три дивертисмента в «Пылком влюбленном». Если бы был жив Г.А., было бы все по-другому.

– Вы жалеете о каких-то несыгранных ролях? Вот, например, явно ваша роль была Наталья Петровна из «Месяца в деревне».

Она никогда не была моей вымечтанной, мечтала я как раз о булгаковской Маргарите. Но это было нельзя тогда, когда я могла бы сыграть, а когда стало можно – я уже не могла. Хотела играть не столько Джульетту в Шекспире, сколько в «Вестсайдской истории». Ольшвангер в шестидесятом году затеял ставить это в Театре Комиссаржевской. Мы даже принялись разучивать музыку, партии, пригласили на роль Тони – Гену Воропаева, он был очень поющий актер, у него был прекрасный тенор. Галя Комарова, очень музыкальная актриса, должна была сыграть Аниту... Словом, музыкальная часть была сделана, выучена. А потом Главк закривлялся по поводу «Вестсайдской истории» – и ее стали откладывать, переносить, Ольшвангера снимать... А Владимиров как раз получил театр и сказал: «Пошли, первое, что я сделаю – «Вестсайдскую историю». Но не сделал. Потому что не было еще труппы, которая была бы готова к музыкальным спектаклям. А к тому времени, когда собралась его команда, он уже решил ставить Шекспира, и я сыграла Джульетту. Это был замечательный спектакль, но он очень мало прожил, потому что как раз тогда у меня надумала родиться Варька, а когда я вернулась, спектакль не восстановили по смешной причине. Костюмы к нему были сшиты за огромные деньги в ателье «Смерть мужьям» из джерси: джемпера, лосины, свитера. Шестьдесят четвертый год. Пока я рожала, моль сожрала все костюмы, и театр не нашел денег на новые. Из года в год откладывали, надеялись, но... А спектакль был хороший, еще Борис Вульфович был жив, пришел и поставил Толе Семенову за Тибальда шестерку. По пятибальной системе. А мне сказал: «Когда ты училась, я даже не думал, что ты можешь это играть». Не знал, как это оценить. Потому что выпускал он меня как острохарактерную травести.

– То есть вас выпускали из института с амплуа?

Да, в дипломе так и было написано – «острохарактерная и травести».

– Режиссура Владимирова не противоречила школе Зона?

Он чуть-чуть поучился у Зона. Потом его изгнали, потому что он пошел подрабатывать, а Зон не терпел никаких подработок во время учебы. И потом, через какое-то время, Владимиров оказался на курсе Меркурьева и Ирины Мейерхольд. Потом стажировка у Товстоногова. Так что противоречий не было. А еще я хотела сыграть когда-то вот что... С семидесятого по семьдесят

шестой год в Ленсовете было очень насыщенное время, когда спектакль за спектаклем – успех у зрителя. Но Владимирова ругали за все: за «Дульсинею», за «Укрощение строптивой», за «Преступление» – за все спектакли! Вокруг БДТ и Товстоногова было «кольцо защиты», которое замыкала Раиса Моисеевна Беньяш и которым он был охраняем, а на нас пресса была самая ругательная, несмотря на то, что к нам в театр зрители валом валили и ставили какие-то ящики, на которых ждали всю ночь открытия кассы. Надорвавшись на этом, Владимиров опустил руки: зрители после спектакля не отпускают, вместе с нами песни поют, а пресса плохая, за границу не пускают... Он углубился в свое питье и делал уже что-то чисто по инерции. А как раз в это время Володин написал свой триптих. Я мечтала сыграть Ящерицу – «Выхухоль» и «Ящерица», даже без «Двух стрел», складывались в законченную пьесу. Это был волшебный материал для мюзикла. И тут я начала дергать Владимирова. Больше того, я даже Гладкову подала идею: чтобы музыка в спектакле возникала очень постепенно. Поскольку это первобытное общество, музыка должна была рождаться из капель, камушков, палочек каких-то. А по мере того как развивается «цивилизация», должна была возникать мелодия. Я очень этим загорелась, но ничего не состоялось. А сейчас нет интересных ролей для актрис моего возраста. Я сопротивляюсь, делаю концертные программы, не отказываюсь от работы на стороне, храбрюсь, стараюсь продержаться в каком-то возрастном регистре, чтобы не сразу сесть у печки и вязать чулок. Таких ролей, наверно, много, но они не решают ничего в спектакле. Быть просто занятой, мне неинтересно, я всегда любила роли, которые являются опорой спектакля, которые держат его на себе... Каждому актеру хочется сквозных ролей. Суть не в том, что я хочу этого, а в том, что я не умею играть ролей, которые не «здание». Я теряюсь. Мне интересно строить, интересна метаморфоза, которая заключена в судьбе, в характере, в жизни персонажа, а просто сыграть данность, результат мне неинтересно. Зачем играть результат, когда уже в таком дефиците жизненное время? По крайней мере, для меня. Мне не нужна роль, если вокруг ничего нет...

– Я не говорю с вами об «Осенних скрипках». Я этот спектакль не видела, а не видела потому, что не могу смотреть больше виктюковский «сэконд сэконд сэконд хэнд». Один и тот же пиджак он не только бесконечно перелицовывает, но, что особенно обидно, никогда не дошивает швы...

Но перелицовывает он свой пиджак, не чужой. Человек однажды избирает для себя стиль одежды: такая рубашка, такие манжеты... Он из породы тех режиссеров, которые если выбрали «Версаче», то будут носить его всю жизнь. Это его стиль, его театр. Другое дело, как он поворачивает свой стиль по отношению к автору, как модифицирует свой «костюм» из раза в раз. Но мне кажется, что его режиссерская методология помогает ему вычитывать автора и создавать атмосферу эпохи.

– А что БДТ?

Для того чтобы БДТ возродился, нужно не просто, чтобы пришла новая сильная личность, но чтобы дух тех великих, кто здесь был, покинул реальное пространство. Реальное. А он живет пока здесь. Дух Товстоногова с годами, конечно, угасает, но пока... здесь.

– А что такое актер? В чем его природа? Как сочетаются актерское и человеческое?

К актерской профессии нужно вообще относиться философски, да и к театру, к жизни, к категории успеха. Нужно понимать, что где-то есть шаг вперед, где-то шаг назад. И этот шаг назад дает возможность разбега. К этому нужно относиться как к необходимости и неизбежности. Актер может даже не осознавать этого, но все, что происходит с ним в жизни, все, что несет с собой испытание (с плюсом или с минусом), – это все горючее для сцены. Топливо. И не стоит решать, что важнее. Если жизнь есть топливо для творчества, то творчество – топливо для жизни. Это настолько взаимопроникающие вещи! Эффект парового котла – если сделать четырнадцать дырок, то никакого свистка не получится. Нельзя тратиться в жизни безудержно, так, чтобы потом ничего не осталось на сцене. Нельзя тратиться в театре так, чтобы в жизни все скользило мимо. Нужен баланс этих житейских затрат и творческих, ваши весы все время должны балансировать.

– Откуда вы черпаете силы, чем подзаряжаетесь?

Нужно отдавать. Я верю, что дающему – воздастся. Я понимаю, что Библия и Евангелие – всего лишь изложение для нашего детского возраста каких-то основ бытия и нравственности, но, несмотря на наивность формулировок, я отношусь к ним очень доверчиво. Нужно давать. И много раз я ловила себя на том, что энергетически это тоже так, что если я в хорошей форме, если у меня есть силы бросить энергию в зал, идет обратный поток! Я не говорю о том, что весь зал вздохнет единым дыханием, но если среди ста человек десять вздохнули и выдохнули, то насколько же больше я получила, чем отдала! А если они еще немножко зацепили соседей, сидящих рядом! Это и есть храмовый эффект театра. Так что, конечно, театр – это модель, образ человеческого бытия. Если пришла в театр случайная девочка и попала на хороший спектакль, и со сцены полетела какая-то шаровая молния и коснулась ее соседки, то не может девочка остаться безучастной. Вообще, у каждого человека есть какое-то специальное устройство: один – приемник, другой – передатчик. Тот, кто приемник, не может быть актером, а может только тот, у кого сильная антенна передачи.

Я-то уверена, что и принимать энергию способен только тот, кто ее отдает. Ему возвращают отданное. И потому людям, которые стремятся сохранить энергетический запас, уходя в раковину, как улитка, я привожу в пример старших. Может быть, у них было больше биологических сил, но и отдавали они жизни больше, не скупясь.

Я всегда больше дружила не со сверстниками, а со старшими. Может быть, этим был обусловлен и мой брак с Владимировым, мне было с ним интересно. Я столько от него получала! Это была еще одна школа, человеческая школа...

– А какие спектакли так действовали на вас как на зрителя?

Достаточно много. «Идиот», «Мещане», «Варвары» в БДТ, «А зори здесь тихие» у Любимова на Таганке, «Макбет» Стуруа (я уж не говорю про те его спектакли, которые когда-то ошеломляли – «Ричард», «Кавказский меловой круг«). Спектакли Марка Захарова, его фильмы.

– Что нынче приносит вам радость?

Конечно, детишки. Внуки. Я всегда запаздывала с развитием, и хотя Варька родилась поздно, но я сама была еще недопеском и мало что понимала. Потом начала понимать и судорожно догонять. В результате и сейчас она для меня еще ребенок. И этот клубочек – Варя и ее детишки – я воспринимаю как единое общее. Все трое – это мое суммированное дитя. Я пытаюсь дать им то, что не успела дать Варе. Варьку маленькую я даже как следует не помню. Остались какие-то высказывания, фразочки, но ощущения ее маленькой у меня нет. И вот теперь я начинаю жадно «доедать» эти ощущения с внуками.

– Варя шла на актерский сознательно?

Сначала она пошла на театроведческий, чтобы адаптироваться к атмосфере института (она говорила потом, что заранее понимала, что ее будут сравнивать, приглядываться). А потом она пошла показываться к Падве, но Владимиров сказал: «Как это моя дочь будет учиться не у меня?!» – и перевел ее на свой курс. Я этого не знала, и узнала только тогда, когда началась эта перетяжка каната. Может быть, если бы этого не случилось, она сейчас была бы актрисой. Кроме того, она и сейчас говорит, что ее постоянно испепеляли взгляды, которые ей все время ставили баллы: папа, мама, дед... И потом она считает, в ней не возникло необходимой свободы, раскованности...

– А когда вы учились, взгляды испепеляли?

Были, были. Но как-то быстро это все прекратилось. У меня была какая-то слепота на это дело. Зон говорил: «Актер должен обладать достаточной долей нахалина». Не нахальства, а нахалина. Видимо, у меня был этот самый нахалин, а у Варьки нет. Она из породы улиток.

– А что у вас с кино?

Ничего. Тишина. Предлагали какие-то мыльные оперы. Не хочу тратить время на глупости.

Сейчас вы можете выйти в любом спектакле и «взять зал». Нужен ли вам спектакль в целом, нужна ли гармония целого?

Конечно, я хочу жить в здании, где ниоткуда не дует, где прочны все опоры и целесообразна планировка.

Беседовала Марина Дмитревская 24 февраля 2000 года

ИННА ЧУРИКОВА

Инна Чурикова (р. 1943) – актриса. В 1965 г. окончила Театральное училище им. Щепкина (курс Л.Волкова, В.Цыганкова). После окончания работала в Московском ТЮЗе. С 1973 г. – актриса Театра им. Ленинского комсомола. Роли: Нелли – «Тиль» Г.Горина (1974); Сарра – «Иванов» А.Чехова (1975); Комиссар – «Оптимистическая трагедия» Вс.Вишневского (1983); Ира – «Три девушки в голубом» Л.Петрушевской (1985); Гертруда – «Гамлет» У.Шекспира; Мамаева – «Мудрец» по А.Островскому (1989); Аркадина – «Чайка» А.Чехова (1994); Инна – «Сорри» А.Галина; Антонида Васильевна – «Варвар и еретик» по Ф.Достоевскому (1997); Филумена – «Город миллионеров» Э.Де Филиппо (2000) и др.

ИННА ЧУРИКОВА

Понять другого человека

– Вашу актерскую судьбу обычно описывают как еще один вариант истории Золушки: тюзовская актриса, у которой больших ролей – одна Баба-Яга, – встречается с молодым талантливым режиссером, и вот встреча, определившая судьбу обоих, нерасторжимый, счастливый союз: семейный и творческий... Как вы думаете, как сложилась бы судьба актрисы Чуриковой без режиссера Глеба Панфилова?

Очень хочется сказать, что моя актерская судьба все равно бы сложилась, но это было бы неправдой. Глеб – первый, кто поверил в меня, а это для актера самое важное. У меня было то, что называется «нетипичная внешность», в стандарты красавицы, в стандарты героини я никак не укладывалась. После окончания Щепкинского училища я работала в ТЮЗе в массовках, как полагается молодой актрисе, прилежно бегала из одной кулисы в другую. Первая работа в театре – замена Бабы-Яги. Откуда-то из оркестровой ямы высовывала костлявую, сшитую художником руку и кричала какие-то два-три слова. Да еще волновалась безумно. Свинью играла, массу всяких других зверей... Относилась к своим ролям абсолютно свято. Первого января в десять утра у меня была Лиса, так в Новогоднюю ночь я не позволяла себе даже шампанского выпить... Так я начинала в театре...

– Глеб Панфилов вспоминал, что первый раз вас увидел в Бабе-Яге, видимо, в той самой…

Нет, уже в другой Бабе-Яге, в пьесе Шварца «Два клена». Я очень любила эту роль. Детишки на мою Бабу-Ягу бурно реагировали, приходилось выяснять с ними отношения и, кстати, попутно учиться импровизировать на сцене, исходя из предлагаемых обстоятельств. Помню, как моя героиня, по сюжету, смотрится в карманное зеркальце и произносит шварцевский текст: «Какая же ты красавица, глаз не могу от тебя оторвать!» А тут как-то мне из зала какой-то мальчишка кричит: «Какая ты красавица?! Ты уродина!» Я понимаю, что пропустить это нельзя: контакт со зрителями потеряешь тут же, надо отвечать! Что делать? Подхожу к краю сцены: «Ну, кто сказал «уродина», ну-ка встань!» Никто не встает, слава Богу! Иначе что бы я с ним делала! Тогда я к залу: «Ребята, вы согласны, что я уродина?» И весь зал хором: «Нет!!!» «Я красавица?» – «Красавица!!!» Конечно, думаю, что Шварц на меня обиделся

бы за отсебятину. Но положение было безвыходным. А мой обличитель струхнул подняться, хотя был абсолютно прав: я там нос клеила, глаза делала себе весьма специфическими, и, действительно, была страшноватой. Такая старая-старая дева, три века безнадежно влюбленная в Лешего и злящаяся на весь свет... Что там Панфилов рассмотрел? Ему обо мне до этого говорил Ролан Быков, только называл меня «Лидой Чуриковой». Ну, а дальше он увидел меня в Тане Теткиной, отстаивал меня на всех худсоветах...

– Иннокентий Смоктуновский часто говорил, что после князя Мышкина он стал другим человеком, сыгранная роль пересоздала его... Могли бы вы так сказать о Тане Теткиной, героине фильма «В огне брода нет»?

Нет, это совсем другой случай. У меня, пожалуй, не было роли, о которой я могла бы сказать, как Смоктуновский о Мышкине. Вот был гениальный актер, Богом отмеченный. Я же на его спектакли из Москвы специально ездила. Это была самая большая мечта – с ним сыграть... У меня была пластинка «Идиота»: он и Нина Ольхина. Карточку его хранила, где он в красном каком-то свитере... Он был чудом...

А Таня Теткина была для меня ролью очень близкой. Иногда, чтобы сыграть роль, надо преодолевать себя, внутреннее сопротивление. А тут ничего этого не было. Я просто любила эту замечательную девушку, которая любит каждый камень, каждую травинку, каждую собаку. Беззащитная, распахнутая душа... Из всех моих героинь она мне ближе всех. И Панфилов в этой роли от меня требовал прежде всего своего голоса: ничего не форсировать, не плюсовать.

– Актеру предлагается роль, и он обязан ее полюбить, сделать своей. А как быть, если роль отталкивает, если полюбить не удается?

Надо либо отказываться, либо искать свой путь. Мне надо прежде всего понять свою героиню. Понять другого человека не рассудком, не логикой, а всем своим существом – это и есть первый шаг к любви, по крайней мере, к близости. Я долго не хотела играть Вассу Железнову. Я помнила великолепную Пашенную в этой роли, ее стальной голос в сцене отравления, когда она говорила мужу: «Прими по-ро-шок». Глеб настаивал, говорил о «мягкой» силе Вассы. А потом я как-то начала понимать ее характер. Я вдруг поняла ее огромную любовь к мужу, ее не любившему, унижавшему, заставлявшему слизывать сливки со своего сапога, изуродовавшему их ребенка... Она же всю жизнь любит этого мужчину. Эту любовь она замуровала в себе, как замуровала вообще все чувства. Васса – чужая мне по крови, но она вдруг в какой-то момент схватила меня, растворила в себе, я начала превращаться в человека мне несимпатичного. Во время работы я заметила, что во мне появилась какая-то подозрительность, прежде мне не свойственная. Но это была уже «я». Я могла не любить себя такую, но тут было уже не до оправдания, не до обвинения, просто я ее понимала, понимала все мотивы ее иногда чудовищных поступков. А с пониманием пришло уважение к этой женщине. Хотя работа над ней была трудной. Я, играя Вассу, как-то постарела, что ли, за этот период, точно полученный душевный опыт что-то изменил и во мне.

– То есть сыгранные роли что-то оставляют в вашем человеческом составе?

Конечно. Я учусь у своих героинь. Бывают в жизни минуты, когда ты как-то особенно откровенно общаешься с каким-то человеком, он вдруг рас-

пахивается перед тобой. Вот в эти мгновения ты всегда чему-то учишься. А со своими персонажами ты общаешься куда ближе, чем с самыми близкими людьми, ты узнаешь их в каких-то глубинах, куда и в собственную душу не всегда заглядываешь. И тоже учишься. В «Иванове» есть страшная сцена, когда муж кричит жене в остервенении: «Жидовка» и «Ты скоро умрешь!» Это предел. И моя Сарра тут в неистовстве, она увидела в своем доме девушку, в которую влюблен муж. Она увидела в своем доме чужую женщину, которая отняла ее мужа... И в это самое страшное мгновение в своей жизни моя героиня понимает, что она сделала с этим человеком! Не что он ей сделал, а что она сделала ему... Понимает и его боль и его горе. И думает не о себе, а о нем. И тогда в финале она подходит к нему. Этот подход – мольба о прощении за все. И потом под звон колоколов уходит навсегда. Она боролась, ревновала, мстила, делала больно, а потом осознала, что надо лишь: понять и простить... Очень любила эту роль.

Кстати, мне рассказали, что раз после спектакля распалась одна любовная история, потому что мужчина решил вернуться в семью. Мне даже было как-то не по себе: так, не думая, вмешалась в чью-то жизнь. Хотя это вряд ли я вмешалась, скорее, моя Сарра что-то подсказала этому зрителю.

Все эти переживания, взлеты в тебе откладываются. Бесконечно идет этот процесс. Но главное, каждая новая работа бросает свой отсвет на предыдущие, открывает какие-то вещи, которые раньше ты просто не замечала.

– Можно сказать, что вновь сыгранная роль что-то меняет в подходе к ролям ранее сыгранным?

Именно так. Она меняет что-то в тебе и, как следствие, меняет что-то в том, как ты играешь другие роли. Ты начинаешь иначе слышать фразы, которые раньше тебя не задевали, ты видишь ситуацию с той точки зрения, с какой никогда раньше ее не видела, и т.д. Появляются какие-то иные оттенки, нюансы. Сейчас моя последняя работа в театре – Филумена Мартурано, которая мне много нового открыла в женской природе. Это не очень выигрышная роль, не очень броская и яркая. Однако меня привлекло к этой женщине какое-то ее душевное здоровье, естественность, цельность характера. Филумена – женщина незатейливая и глубокая одновременно. И я поняла, что в этой роли надо существовать как-то скромно, загоняя все эмоции внутрь. Но это была такая общая задача, а некоторые сцены все равно ставили в тупик.

Там есть сцена, где ее супруг бросает моей героине: «Проститутка!» Как должна женщина вести себя в этой ситуации?! Я представила себе, как мне, Инне Чуриковой, произносят это слово... Наверное, я бы просто умерла на месте. Ну, Филумена – женщина сильная, закаленная. Я подумала, что она может прийти в ярость. И тогда на репетиции Марк Анатольевич Захаров мне сказал: «Что ты пытаешься реагировать на эти слова? Филумена добилась своего: вышла замуж. Она победила, и теперь все, что говорит и делает ее муж, ее не волнует. Она ест, она поглощена этим процессом, а что он там беснуется – это его дело». И замечание подсказало верное самочувствие в этой сцене. Мне вообще кажется, что вот сейчас поняла еще что-то – главное – в манере существования на сцене. Но, может быть, я и ошибаюсь, кто его знает?

– Марк Захаров дает своим актерам жесткий рисунок ролей?

Захаров помогает актеру строить роль. И это всегда такая действенная помощь. Скажем, когда я репетировала Бабушку в «Варваре и еретике», он требовал от меня покоя и властного тона. Мне это было трудно, требовало

каких-то абсолютно новых навыков, новых приспособлений. Так, Марк Анатольевич потребовал, чтобы все актеры на сцене передо мной трепетали, чтоб в их глазах, голосах был этот трепет. Это дало колоссальную поддержку. Потом он предложил сцену, где Бабушка встает со своей инвалидной коляски и непреклонно идет. Это уже дало решение образа...

Я вообще считаю и часто повторяю, что режиссер должен проложить такую взлетную полосу для актера, для того чтобы по ней можно было разбежаться и взлететь. Если дорожка короткая – не взлетишь ни за что, а когда дорожка достаточна, то, может быть, это и произойдет. Хотя полет бывает очень редко. Но если происходит, да еще партнер такой же, то тогда вместе – это что-то невероятное.

– В своих интервью вы часто подчеркиваете, что с партнерами вам везет...

И это правда. Роль, по крайней мере, на треть зависит от партнеров. Иногда кажется, что на сцене от партнера идет своего рода ток, что он тебя подзаряжает, а бывает и наоборот: точно рядом какая-то черная дыра, куда утекает вся твоя энергия.

Со мной на сцене играли и играют удивительные люди. Татьяна Ивановна Пельцер, неправдоподобный человек и актриса, Евгений Леонов, мой любимый актер и партнер – светлая им обоим память. Коля Караченцев, с которым мы сейчас играем «Сорри», спектакль для двоих, который весь держится на актерской сцепке, на партнерстве, как в цирке, между гимнастами: одно неловкое движение, и тут же оба падают. Тут в спектакле мы соединены, сплетены, и это так интересно, потому что если он импровизирует, это дает возможность и мне импровизировать. Панфилов поставил спектакль очень свободный. Мы не задавлены режиссурой. Так что мы в режиссерском рисунке абсолютно раскованы, и Коля «ловит» все мои мячики абсолютно легко, можно всегда быть уверенной, что он поддержит тебя в любом неожиданном повороте. Точно создается какое-то особое поле внутри спектакля, дающее состояние особой легкости. А это очень важно, когда после десятка, сотни спектаклей сохраняется желание удивлять друг друга.

Помню, как удивили и порадовали меня Олег Янковский и Саша Збруев, когда вводили дублеров на свои роли в «Гамлете», не щадя сил, с полной выкладкой и искренностью... В таких ситуациях и проверяются внутренние отношения в театре, отношение актеров к своему делу. В Ленкоме – это хорошие, высокие отношения.

– Вы больше любите репетиции или все-таки спектакли на публике?

Пожалуй, репетиции. Здесь нет еще жесткой закрепленности рисунка, окончательности – так и только так. На репетициях нет той ответственности, которую невольно ощущаешь на спектакле: перед зрителем, перед режиссером. На репетициях ты только нащупываешь пути, пробуешь разные варианты. Перед тобой одна задача: погрузиться в материал, в образ, который еще только угадывается... У меня почему-то никогда не бывает, чтобы сложилась роль сразу, никогда. Я очень, как это называется, «долгодум» или «тугодум». Я очень медленно двигаюсь в роли, что-то нащупываю, отказываюсь... Репетиции – время мучительное и счастливое, время поиска, время свободы.

– Созданный вами образ может войти в противоречие, скажем, с замыслом автора... У вас такое было?

Я предпочитаю играть в классике, где достаточно трудно с уверенностью сказать: автор хотел так и только так. Все равно это говорится кем-то, кто присваивает себе право судить от лица Шекспира, Чехова или Островского. Наше решение образов Мамаевой или Аркадиной кого-то шокировало, показалось слишком смелым, но, мне кажется, мы следовали за авторским текстом. А вот с Людмилой Петрушевской и ее «Тремя девушками в голубом» отношения складывались довольно сложно. Вначале мне не очень понравилась моя роль. Ира мне показалась не слишком интеллигентной, что ли. Постепенно, однако, отношение стало меняться. Я прибегала на спектакли, оставляя дома маленького сына. И все Ирины материнские страхи, проблемы – были мне знакомы. Я понимала ее в бытовых сложностях: постирать, приготовить, постоять в очередях – все было знакомо. Понимала постоянную нехватку времени. Ну, и так далее. Я начала как-то горячо сочувствовать этой женщине. И была так счастлива в финале, что все как-то разрешается, что найден какой-то выход. Что эти люди повернулись друг к другу и стали относиться друг к другу по-человечески. А тут на спектакль пришла Людмила Петрушевская и потом мне сказала: «Ну что, ты думаешь, что все хорошо кончилось? Да завтра же у них все пойдет по новой. Также будут скандалить сестры, также взрослые мальчишки будут издеваться над ее Павликом...» У меня буквально потемнело в глазах. Я понимала, что автор говорит правду, что так и будет, но верить в это не хотелось.

«Три девушки», появившись на нашей сцене, вызвали у публики шок непривычной правдой показанной жизни. Какая-то зрительница ушла из зала, потому что не могла смотреть на сцену от стыда. Для нее это было не произведение искусства, а зеркало, где она увидела себя, и она не выдержала. И только через год вернулась еще раз посмотреть этот спектакль. А потом шок прошел. Зрители стали смеяться, воспринимать происходящее как комедию...

– Когда вы ищете образ своей героини: вначале вы ее слышите или появляется какой-то внешний рисунок, облик целиком или какая-нибудь деталь: походка, манера сидеть, держать сумочку?

Это все очень по-разному. Но мне всегда важно время действия. Положим, Таня Теткина: юбка из мешковины ниже колен, грубо вязаная кофта. Только один раз блузочку надела, когда шла к Леше на свидание. Как я любила этот костюм, больше ничего не надо. Одевала – и сразу «впрыгивала» в роль.

Когда готовили «Вассу», мы слушали пластинки с записями Вяльцевой, Дулькевич, певиц той эпохи... Еще всегда помогает полистать альбомы того времени. Допустим, в пьесе Де Филиппо время пятидесятых годов, время Анны Маньяни, определенный стиль одежды. Все это очень волнует. И это важно. Точные костюмы, точная музыка, стиль. Мне иногда кажется, что актер приходит к роли «тактильным» путем, на ощупь.

Для Филумены мы с художником по костюмам долго колдовали: шляпки, пальто, костюмы. Долго искали юбку. Все было не то: все слишком респектабельно. И вот сделали короткую юбку и костюмчик чуть слишком в обтяжку... Уже профессия: проститутка. Старый ее костюмчик. Она пришла в нем в этот дом, в нем и уходит. Люблю костюмы в «Чайке»: броские, экстравагантные. Но это образ жизни Аркадиной: переодеваться сто раз, поражать, удивлять, обращать на себя внимание. Это ее характер. Например, сама в жизни я привыкаю к одежде и хожу, хожу. Потом понимаю: надо что-то новенькое, а вообще привыкаю к вещам, как к друзьям, что ли...

– Вы требовательная актриса к художникам, к костюмерам, к парикмахерам?

Бывают мои люди и не мои люди. Бывают люди, которые обижаются, когда я говорю: «Мне кажется, что все-таки вот здесь что-то не то, вот надо бы...» Кто-то может и обидеться: «А зачем тут вытачка или складка? Тут не надо... Тут нельзя...» А есть люди, которые не обижаются. А начинают думать вместе со мной, искать, пробовать эту складку и эту складку... И вот таким образом что-то рождается... Это уже творчество. Для меня очень важный человек – художник по костюмам. И мне необходимо с ним совпасть.

– Как вы настраиваетесь на спектакль: закрываетесь одна? перечитываете текст? вспоминаете мизансцены? проигрываете какие-то не получившиеся на предыдущем спектакле сцены? Или, наоборот, успешные?

По-хорошему, конечно, надо освободить день, чтобы не было ни встреч, ни интервью, ни репетиций. Чтоб ты могла спокойно «войти» в нужное состояние, настроиться, скажем, на Шекспира. Или на Чехова. Или на Достоевского. Но реальная жизнь часто ломает наши идеальные схемы. Например, последнюю премьеру «Город миллионеров» я играла с температурой, у меня был грипп. До этого Армен Джигарханян болел больше недели, и мне было неудобно сказать в театре: извините, теперь я должна полежать. Так что я играла в гриппу, с высокой температурой, еще мне объяснили про этот грипп, что он с летальным исходом, – так я сыграла премьеру.

– И часто приходится проявлять героизм такого рода?

Приходится. Я помню, как на гастролях мы должны были играть «Чайку». Больны были все исполнители: все кашляли, гнусавили, были сопливые. И Нина Заречная, и Аркадина, и Тригорин, и Треплев. И все играли, а что делать? Хотя, надо сказать, кашляли и чихали мы за кулисами, на сцене насморк пропадал. Это давно замеченный эффект пространства сцены. Однажды в «Тиле» у меня был ушиблен крестец, так что ходить не могла. Но доиграла спектакль и боли не чувствовала. Спектакль закончился, – и я слегла на месяц. И таких актерских историй много.

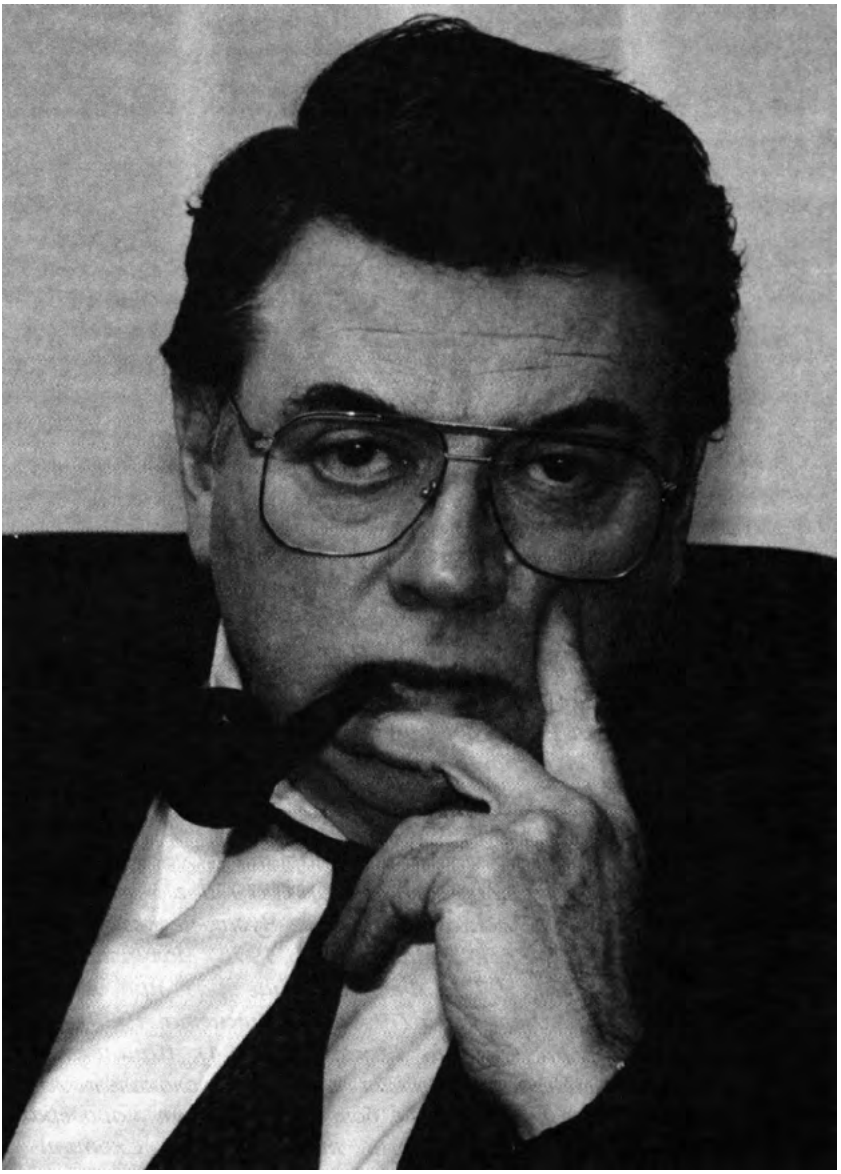
– У ваших коллег есть такая присказка о своей актерской судьбе: ну, мне не так повезло, как Инне Чуриковой... Вы сами считаете свою актерскую судьбу «счастливой»?

Неужели, правда, так говорят о «счастливой Чуриковой»? Но ведь у меня совсем не много ролей в театре. Их можно посчитать, они уместятся, мне кажется, на двух руках. Давайте сосчитаем. Значит, Неле в «Тиле Уленшпигеле», Сарра в «Иванове», Комиссар в «Оптимистической трагедии», Ира в «Трех девушках в голубом», Аркадина в «Чайке», Мамаева в «Мудреце», Гертруда в «Гамлете», Инна в «Sorry», Филумена в «Городе миллионеров»... Вы посмотрите, даже десяти пальцев не набрала, а вся жизнь прошла. Не баловал меня Марк Захаров. Сейчас обижусь на него. В кино – тоже совсем не много. Могла бы больше. Но Панфилов не давал. Честно говорю, не давал. Я думаю, что, наверное, у Марины Нееловой гораздо больше ролей, да и у Лены Яковлевой. Я же и десятой части не сыграла того, что могла. Вот, посчитала и расстроилась. Хоть Захарову звони: что ж вы, Марк Анатольевич, так мало меня занимаете?

– Последний вопрос провокационный: что самое трудное в актерской профессии?

Самое трудное? Можно я расскажу два своих наблюдения, что ли. Как-то давно после спектакля «Спешите делать добро» в «Современнике», где замечательно играла Марина Неелова, после цветов, вызовов, аплодисментов, – я спустилась в метро и увидела Марину Неелову, уже без грима, без цветов... Она вошла в вагон, повернулась лицом к стене. Одна. И другой. На большом кинофестивале я увидела стоящую одиноко Джульетту Мазину. Вокруг кипела жизнь, журналисты толпились возле новых звезд, а моя самая любимая актриса, потрясшая меня когда-то в «Ночах Кабирии», и оставшаяся на всю жизнь кумиром, стояла одна. Я ответила на ваш вопрос?

Беседовала Ольга Егошина 17 января 2001 года



АЛЕКСАНДР ШИРВИНДТ

Фото О.Чумаченко

Александр Ширвиндт (р. 1934) – актер. В 1956 г. окончил Театральное училище им. Щукина и был принят в Театр им. Ленинского комсомола. Роли: Печорин («О Лермонтове», 1964), Феликс и Федор Нечаев («104 страницы про любовь» и «Снимается кино» Э.Радзинского, 1964 и 1965), Тригорин («Чайка» А.Чехова, 1966), Гудериан («Каждому свое» С.Алешина, 1966). В 1969 г. перешел в Театр на Малой Бронной. Роли: Крестовников-старший («Счастливые дни несчастливого человека» А.Арбузова, 1969). С 1970 г. – в труппе Театра сатиры. Роли: Главный инженер («Чудак-человек», 1973), Президент репортажа («Клоп» В.Маяковского, 1976), Молчалин («Горе от ума» А.Грибоедова, 1977), Феликс («Еще раз про любовь» Э.Радзинского, 1978), Ахмет Рыза («Чудак» Н.Хикмета, 1980), граф Альмавива («Женитьба Фигаро» Бомарше, 1984), Шпиндельман («Крамнэгел», 1983), Негриш («Рыжая кобыла с колокольчиками», 1987), Михалев («Поле битвы после боя принадлежит мародерам» Э.Радзинского, 1995) и др. Кроме того сыграл: Скотти в «Чествовании» Б.Слейда (1993, Театр Антона Чехова), Несчастливцева в «Счастливцев – Несчастливцев» Г.Горина (1997, Театр С.Арцыбашева) и др. В 2000 г. стал художественным руководителем Театра сатиры.

АЛЕКСАНДР ШИРВИНДТ

Главный механик

– Хочу напомнить тебе одну цитату из Анатолия Эфроса, который полагал, что «многолетнее увлечение капустниками сделало мягкую определенность характера Ширвиндта насмешливо-желчной». Там же он пишет, что Ширвиндту «не хватало той самой муки...», что ему надо было как-то растормошиться, растревожить себя». Давай вот и начнем с Эфроса, и с «муки», которой великому режиссеру не хватало в Шуре Ширвиндте. Был шанс, что ты мог открыть в себе «муку» и стать надолго или даже пожизненно «эфросовским артистом»?

Может быть, смог бы и надолго. Но сейчас есть такой штамп: предали Эфроса, предали Эфроса. Его ученики и артисты поделены на тех, кто предал, и тех, кто не предал. Сын Эфроса Дима Крымов написал тут пьесу в форме эссе к юбилею. Толя Васильев собирается ставить. Там артисты, которые работали с Эфросом, вспоминают о нем в такой светло-маразматически-сентиментальной манере. Так вот я тоже был позван в эту высокую компанию...

– То есть в семье предателем не считаешься?

Как видишь. Да и если разобраться: история простая. Когда Эфрос пришел в Ленком, три четверти труппы ему обрадовались. Если посмотреть историю жизни этого театра, – это же кардиограмма взбесившегося инфарктника. Пики – провалы, пики – провалы. Перед Эфросом была так-а-а-я яма. Эфрос пришел после Монахова, начал ставить «День свадьбы» с Тоней Дмитриевой. Там в финальной сцене выходила вся труппа театра. Кстати, именно там случился наш первый конфликт с Эфросом. Генеральная репетиция, в зале «вся Москва». Помню, в середине первого ряда сидит Плятт. На сцене толпится труппа, все заслуженные и народные, все окружили стол со свадебными угощениями, огромными блюдами с муляжными овощами и – два огромных

свежих огурца. Дорогие были безумно... Денег-то у нас тогда почти не было. Но мы с Мишкой Державиным разорились и принесли их в театр, потихоньку пристроили в соответствующей вазе. В решающий момент мы подошли к вазе, взяли по огурцу, со смаком откусили, захрустели. Запах пошел. По всему залу. Ой, какой нам Эфрос разнос устроил: сорвали финальную сцену у Дмитриевой! Ну, какой там драматизм, какое там «отпускаю!!!», когда огурцом пахнет! А вот один известный критик к нам после подошел, восхищался: «Гениальная находка! Скажите, это вы чем-то брызгаете, что огурцом пахнет?» – Ну, конечно, муки нам там не хватало....

– В чем была причина конфликта в Ленкоме? Из-за чего Эфроса «ушли»?

Эфрос был никакой худрук. Его эта часть жизни не интересовала. Ведь там худруком долгие годы был Иван Николаевич Берсенев. Знаешь его прозвище? «Ванька-Каин». Вот он был великий худрук. Он ставил «Нору». И как только наверху открывали пасти: «Как это «Нора» в Театре Ленинского комсомола!» – он – раз – и тут же ставил «Парень из нашего города». И вот этот баланс держал идеально. Эфроса политика никогда не интересовал. Он начал ставить «104 страницы про любовь», «Снимается кино» – тут же пошли сложности. Ему все кругом стали объяснять, что надо что-то и для начальства поставить. И он принес пьесу Алешина «Каждому свое». Написана она была на основе реального факта: наш танкист ворвался на страшной скорости в их часть и начал крушить все вокруг. Ну, такой камикадзе. Эфрос прочел это на художественном совете. Мы все ему начали объяснять, что, мол, это фанера, ужас. А он нам начал доказывать, что это глубочайшая, трагическая история. Он нам не говорил: давайте это сыграем для начальства, поставим для галочки, чтобы отстали, – нет, что ты! Не поставив этого спектакля, в театре дальше жить нельзя! И ведь убедил, мы играли. Способность убедить актера у него была феноменальная. Сайфулин играл танкиста, я играл Гудериана. Седые виски, красавец, такой мудрый фашист. Державин играл какого-то надсмотрщика в Освенциме... И до самого конца нас Эфрос убеждал, что это нужно и важно. И ведь смотрели. Удивлялись, конечно, но все-таки пробирало, горло все-таки перехватывало.

Это был его метод работы с материалом, работы с актером: вынимать из материала драматизм. Кто-то больше приспособлен к такому способу работы, кто-то меньше. Я меньше, я актер совсем другого разлива. Когда мы встретились, я был уже весь в «капусте»... Об этом он и писал. А «муку» или драматизм он во мне углядел после неудачного спектакля на гастролях в Питере. Мы туда повезли «104 страницы про любовь», а там она шла у Товстоногова, где играл Басилашвили (я играл, мне кажется, не хуже). Но тут как-то перепугались первой площадки страны, сцены, спектакль не пошел. После ко мне в гримерную заглянул Эфрос, говорил что-то поддерживающее, я вяло кивал. Вот тут он что-то разглядел во мне и решился. Он искал этакого «советского Мастрояни» для «Снимается кино» – вернувшись, я увидел свою фамилию в распределении. Играл там кинорежиссера Нечаева...

– Муку в себе обнаружил?

Не знаю. Я у него сыграл много симпатичного: Людовика, Тригорина, Нечаева, «104 страницы...», «Что тот солдат, что этот», «Счастливые дни несчастливого человека»... Последний уже на Малой Бронной... Когда его выгнали из Ленкома, девять человек ушли за ним, я среди них. И что получилось? Чужой театр. Эфрос – очередной режиссер, главный-то – Дунаев. У него появляются очередные влюбленности...

– Эфрос писал, что актер для него – без различия пола – всегда женщина, его надо увлечь, в него надо влюбиться. Как ты относишься к таким определениям, что вообще стоит за этим словоупотреблением: «влюбленность» и т.д.?

Это не определение, это жизнь. Я помню, как Эфрос влюблялся в Ольгу Яковлеву как в актрису. Она была еще студенткой, шли какие-то показы. И вот ее мяукающий звучок его зацепил, смотрю, у него что-то поехало. Дело даже не в том, хорошо или плохо она играла. Просто что-то в ее индивидуальности его заинтересовало. Его не столько наши умения интересовали, сколько сам артист как особь. Ну и, конечно, та самая «способность к выниманию драматизма».

Кстати, я сейчас поигрываю у Трушкина, у Арцыбашева, их тоже в эту сторону тянет...

Но вернемся к Бронной. Итак, появляются «новые привязанности». А что делать нам, аборигенам влюбленности? Он ставит «Ромео и Джульетту» и долго-долго уговаривает меня сыграть там роль, по его словам, основополагающую. Никогда не догадаешься какую! Герцога. Вот того самого, кто в конце выходит и говорит: «Нет повести печальнее на свете...»

Но как он меня уговаривал! Если бы это тогда записать, это была бы хрестоматия практической режиссуры. Он уверял, что это самая главная роль. До этого был бред собачий. Что вообще весь спектакль будет устремлен к этой сцене как к кульминации. И эти слова надо сыграть, их надо суметь произнести. И ведь уговорил. У меня там костюм был весь в перьях: полугриф, полуворона. И вот я четыре часа сидел и ждал, чтобы выйти и сказать свою реплику.

Потом я должен был сыграть Вершинина в «Трех сестрах», но появился Николай Волков... А меня стали звать сюда, в Сатиру. Я пошел к Эфросу поговорить, мы очень мирно все обсудили. И он, хоть прямо ничего не сказал, но дал понять, что понимает мое решение и одобряет его... Так что расстались мы дружески.

– «Измена» режиссера переживается легче, чем измена женщины?

Страшнее. Потому что женщину еще можно заменить, подыскать, а режиссера нет. Но в ситуации, когда режиссер уже не хочет с тобой работать, надо что-то быстро решать: можно страдать, ждать и ныть, но это все равно бесполезно.

– Ты пришел в «Женитьбу Фигаро». Чья была инициатива? Плучека?

Инициаторами были Марк Захаров, Андрей Миронов, Михаил Державин. Тогда из театра ушел Валя Гафт (по-моему, он успел поработать во всех московских театрах). И я ввелся на эту роль. И из пятисот представлений этого спектакля, я сыграл больше четырехсот. Андрюшу похоронил в этом спектакле...

– Говорят, что артиста определяют не только сыгранные роли, но и несыгранные, причем последние едва ли не более определяющие. Что ты не сыграл, о чем жалеешь?

Мечтал сыграть Кречинского. И даже начал его репетировать. Миша Козаков пришел к нам в театр с идеей постановки мюзикла Колкера по «Свадьбе Кречинского». И вполне интересно шло. Мы уже должны были выйти на сцену. Но тут Казаков что-то начал нервничать, психовать, требовал живой

оркестр и т.д. А потом вообще уехал в Израиль. Так до сих пор не знаю: нервничал ли он потому, что готовился к отъезду, или уехал из-за того, как я репетировал Кречинского?

Трагична история моих взаимоотношений еще с одним образом: с Остапом Бендером. Всю жизнь мне говорили: это твоя роль. К сожалению, эти говорившие почему-то не были режиссерами. Я как-то пробовался на эту роль. Гайдай искал Остапа. Обычно режиссер ставит картину «на Остапа – Юрского» или «Остапа – Миронова». А тут Гайдай перепробовал всю страну: Джигарханян, Гафт, Куравлев, я... На «Мосфильме» тогда у великих режиссеров были такие огромные хоромы. Вот они с пола до потолка были увешаны фотопробами. В результате прошел появившийся совершенно не известно откуда Гомиашвили. Хотя я до сих пор убежден, что это моя роль.

Тот же Марк Захаров говорил Андрюше Миронову, игравшему Остапа: ты делай тухлый взгляд Ширвиндта и возьми его трубку. Мне когда рассказали, я подскочил: почему не обратиться к оригиналу?

– Никогда не тянуло вернуться к режиссеру, вынимающему из тебя драматизм? Или с годами режиссеры-деспоты привлекают все меньше?

Все зависит от личности деспота-режиссера. Деспот Эфрос – пускай, а деспот Ванькин? Такого хочется послать подальше сразу. Почему сейчас так много актерской режиссуры? Потому что рынок «эфросов» – минимален, а нахальных упертых горе-индивидуальностей – огромен. Лучше самому поставить, чем терпеть их самовыражение.

– Актерская режиссура чаще всего использует старые штампы актера. Не страшно повторяться?

Повторяться противно, зато спокойно. Говорят: он повторяется, но как это мило, симпатично. А этот новый псевдогений вывернет тебя наизнанку, и это будет такая изнанка... ой-ой-ой. Примеры у всех на глазах. Хотя с годами на «драматизм» тянет. Ну, не такой круглосуточный драматизм, но все-таки. Вот сейчас мы с Сергеем Арцыбашевым решили поставить «Орнифль, или Сквозной ветерок». Как мне сказали: «твоя роль». Начали репетировать, декорации делаются, но все это было до катастрофы...

– Катастрофа – это твое назначение художественным руководителем Театра сатиры?

Да. Это назначение – афера чистой воды. Два месяца меня уламывали, да еще этот вой в газетах. Мы вернулись из Израиля, и моя старая «сыриха», которая ходит за мной уже лет тридцать пять, принесла мне подборку статей. Я сорок три года работаю в театре, и вот написано обо мне значительно меньше, чем за эти два месяца. Темы варьировались: заговор, убийца, киллер, может быть, это и к лучшему, и т.д. А в газете «Московский канализатор» было написано, что вся остальная пресса обо мне врет и высасывает сенсации из пальца: он просто эмигрировал в Израиль...

Зачем мне все это на старости лет? Я лично нашел несколько причин. Первая – любопытство. Во мне всегда было любопытство все попробовать. Артистом я работал и работаю. Что такое радио попробовал, три года занимался им очень плотно. У меня даже есть грамота – за лучшее праздничное обозрение к пятидесятилетию советской власти. Потом телевидение. Я делал передачи: «Терем-теремок», «Семь нас и джаз». Это были разговоры о театре, пародии, шутки, репризы. Когда передачу закрывали, меня отправили в каби-

нет к высокому начальству. Проинструктировали, что и как говорить. Захожу, он мне сразу: «Что за... эта твоя передача «Семь нас и джаз»?» Я что-то пытаюсь возразить, но он перекрывает все возражения: «Подожди. Все, что ты скажешь, – я знаю. Но представь себе, как стрелочник на далекой заимке возвращается домой. Жена ему щей греет. Он принимает стакан самогону. Потом включает телевизор, а там ваша пародия на Таганку. Да он этот телевизор об рельсу разобьет. У нас же пока один канал. Вот будет три-четыре, тогда и про вашу передачу можно подумать». И ведь возразить было нечего.

Что я еще делал: репризы в цирке писал. Знаешь систему оплаты труда в цирке? Это гениальное изобретение. Вот, скажем, ты решил написать пьесу, взял аванс. Потом еще. Потом у тебя ничего не получается, а аванс остается. В цирке по-другому. Мы с Аркановым писали для циркового режиссера Арнольда. Это такой цирковой Станиславский. Мы к нему пришли, молодая потертая шпана, он объяснил, какая нужна реприза. Мы написали, принесли. Он поблагодарил, а о деньгах молчит. Потом с этой репризой он выходит на сцену. И вот если публика начала смеяться, если публика репризу приняла, – на следующий день получите ваши деньги. А если в зале – тишина, то, извините, до другого раза. Гениальная система.

Что я еще делал по жизни? Преподавал и преподаю в Щукинском училище уже сорок три года. Начинаешь называть фамилии своих учеников, как-то неловко, кажешься себе Мафусаилом: Андрей Миронов, Алла Демидова, Наташа Гундарева, Александр Пороховщиков, Леонид Ярмольник... Преподавание дело засасывающее. Из семейного бюджета минус пятьсот долларов ежемесячно. Потому что студентов надо кормить, а то они в голодный обморок свалятся. А на стипендию прокормиться нельзя. Декорации к спектаклям и костюмы надо делать, а это тоже за свой счет...

Что еще: в кино поснимался...

А вот театром не руководил – интересно попробовать, что это такое и с чем это едят.

Хотя кое-какие подводные камни я знаю уже сейчас. Знаешь, какие самые страшные люди в театре? Совсем не артисты. Самые страшные люди в театре – это старушки на служебном входе. Они абсолютно очаровательны и совершенно невыносимы. Когда меня назначили худруком, я должен был срочно в три дня подготовить юбилей Аросевой. Репетиции, труппа на сцене. Я весь в мыле суечусь в проходе. И тут по проходу появляются два божьих одуванчика. Одна сидит у нас внизу, вторую вижу в первый раз, обе решительно направляются в мою сторону. Останавливаются. «Это не он!» – громко говорит незнакомая старушка. «Это он!» – уговаривает еще решительнее наша бабушка. «Это не он!» – «Это он!». На сцене все давно замерло, все прислушиваются к ожесточенному диалогу. Я себя чувствую предельно глупо. «Мне нужен главный механик!» – «Так вот он и есть главный механик. Вчера назначили!»... Так что для себя я сформулировал, что занимаю должность «главного механика»...

– Смотри, что получается. Все ведущие московские театры сейчас «держат» актеры: Табаков, Ульянов, Соломин, Доронина... Тебя не смущает такая странная для русской сцены перемена положения?

Абсолютно. Когда тут шло обсуждение ситуации в Сатире, мне показали списки, так сказать, режиссеров – кандидатов в художественные руководители. Три с половиной фамилии. А бесхозных театров десятки. И более того: я

посмотрел на эти фамилии и понял, что если любой из них придет главным в Сатиру, мне придется уходить. Что было обидно. И это было второй причиной, почему я согласился. Все-таки тут уже больше тридцати лет. Уходить обидно. И куда?

У меня нет амбиций создать «новое театральное дело». У меня антиамбиции. Ты же знаешь, что настоящие режиссеры никогда на свою территорию не пустят другого режиссера. А вдруг поставит лучше? Это у них в копчике сидит, в мозжечке. А я сделаю все возможное, чтобы сюда пришли на постановку режиссеры.

– Ну так не только Ширвиндт рассуждает, но и Ульянов, и Лавров, и Табаков. А режиссеров три с половиной человека. Как их делить будете?

А я знаю фамилии, которые ни Ульянов, ни Лавров, ни Табаков не знают. Только пока их называть не буду.

– В своей последней книжке Марк Захаров написал, что Ширвиндт, наверное, все-таки не артист... Тем более не режиссер. Если спросить, кто он такой, отвечу, что профессия у него уникальная. Он – Ширвиндт. Как ты относишься к этому определению?

Марк, выпустив книжку, позвонил узнать, как я отнесся. А как я отнесся?! Хамские, конечно, страницы, но он прав. Нет во мне этой актерской жилки. Ты знаешь, что есть актеры патологические, физиологические. Они без этого не могут. И есть актеры, ставшие актерами, ну, в силу обстоятельств, что ли. Я из вторых. Хотя первым всегда завидовал. Вот Владимир Басов не мог не играть. Включишь телевизор, а он в какой-нибудь детской передаче под кочкой сидит, и счастлив. Без этого никуда, хоть водяного, хоть лешего, хоть сморчка, хоть кота озвучивать. Табаков такой, Гафт. Миронов таким был. А я играть ведь не очень люблю. Репетиции люблю, премьеры. А вот выходить на сцену в сотом спектакле, – скучно. Иногда я думаю, что все-таки с профессией не угадал.

– У Олега Ефремова в кабинете висел портрет Добронравова. Этим он свою родословную актерскую подчеркивал. Какие портреты в твоем иконостасе?

Никогда как-то не думал по этому поводу. Ну, Бастером Китоном увлекался. Элегантный, невозмутимый, закрытый. Знаешь, какая у меня была кличка в нашей компании? Маска! У Миронова – «Дрюсик». У Захарова – «Шнобель», а у меня «Маска». Из наших артистов... Наверное, Кторов. Любой артист сначала пытается понять, что он может, что не может. Ты можешь то-то и то-то. Это тебе идет, это нет. Улыбаться тебе идет. Сердиться нет. Смеяться идет, но не очень. И т.д. и т.д. Отсюда складывается амплуа, с которым тебе дальше работать. Его можно преодолевать, его можно ломать, но нельзя делать вид, что его не существует.

Ты упомянул о Ефремове. Вот с ним связан еще один драматически несложившийся поворот моей жизни. Мы говорили о несбывшихся ролях. А тут была несбывшаяся великая мечта. Несбывшийся театр. У нас с Олегом Николаевичем был по жизни свой «Славянский базар». Ну, может, чуть менее длительный по времени, чем тот, легендарный, но по количеству выпитого – мы им явно не уступили.

– Станиславский вообще не пил...

Ты шутишь? Ну, хорошо, не пил, так не пил. Так вот, когда нависла угроза сноса «Современника» не как коллектива, а как дома на площади Маяковского у гостиницы «Пекин», замаячила возможность переселиться в Дом киноактера на Воровского. Тогда Пырьев только построил новое здание Дома кино на Васильевской. А Пырьев театр не любил, начинал блевать, когда слышал слово «театр», особенно его возмущало, когда на сцене играли киноартисты. Он называл это порнографией и, может быть, был не так уж далек от истины. Вот Ефремову тогда собирались отдать здание на Воровского. Идея овладела Ефремовым, он меня вызвал в ресторан, и под литра полтора выпитой водки мы провели свой «Славянский базар», доведенный до абсурда. Он залетал в гибельные выси, нарисовав мне картину единственного в мире театра, где внизу на большой сцене он, Олег, будет творить свое, вечно живое, глубоко мхатовское, а я наверху в уютном маленьком зальчике буду заниматься своей «х...ней». Открываемся двумя сценами. Внизу, на основной сцене, – «Вечно живые». А вверху ты, со своей... В этом противопоставлении не было ничего обидного. Напротив, собирательное существительное ласкало слух и распаляло воображение, он видел в этом соединении возвращение к мхатовской многокрасочности. Там, внизу, настоящее, глубокое психологическое, а наверху – я.

Мы виделись с Олегом незадолго до его смерти, за месяц, кажется, и про этот проект вспоминали. Мы дружили, но виделись редко, раз в пять лет. Тут был юбилей Егора Яковлева в ресторане «Гастроном». Приглашена вся Москва: от Горбачева до последних живых диссидентов. Я как обычно что-то произносил, какие-то тосты. Вот еще грань моей деятельности – шоумен на эстраде и тамада в застолье. И потом в разгаре веселья стал тихонько собираться на выход. А там как раз уводили Олега. Он уже не мог долго без кислородной машины. Мы столкнулись в этом холле. Он подошел, обнял меня, буквально повис на руках. И говорит: «Мы просрали нашу с тобой биографию, Шура». И ревет. И я реву. Так вдвоем и стоим. Через месяц его не стало.

– Ну, вот, Шура, это и есть тот самый драматизм, которого в тебе недоставало Эфросу?

Беседовал Анатолий Смелянский 20 декабря 2000 года

ОЛЬГА ЯКОВЛЕВА

Фото В.Баженова

Ольга Яковлева (р. 1941) – актриса. В 1962 г. окончила Театральное училище им. Щукина. В 1964 г. дебютировала в Театре им. Ленинского комсомола в роли Наташи в «104 страницах про любовь» Э.Радзинского. Играет в постановках А.Эфроса, переходя за ним из театра в театр: до 1966 г. – в Театре им. Ленинского комсомола, с 1967 г. – в Театре на Малой Бронной, с 1984 г. – в Театре на Таганке. Роли: Лика («Мой бедный Марат» А.Арбузова, 1965), Нина Заречная («Чайка» А.Чехова, 1966), Арманда («Мольер» М.Булгакова, 1966), Маша («Три сестры» А.Чехова, 1967), Джульетта («Ромео и Джульетта» У.Шекспира, 1970), Lise («Брат Алеша» по Ф.Достоевскому, 1972), Агафья Тихоновна («Женитьба» Н.Гоголя, 1975), Дездемона («Отелло» У.Шекспира, 1976), Наталья Петровна («Месяц в деревне» И.Тургенева, 1977), Альма («Лето и дым» Т.Уильямса, 1980), Жозефина («Наполеон Первый» Ф.Брукнера, 1983), Настя («На дне» М.Горького, 1984), Селимена («Мизантроп» Мольера, 1986) и др. С 1993 г. – в Театре им.Маяковского. Роли: Жозефина в восстановленном спектакле «Наполеон Первый», Она – «В баре токийского отеля» Т.Уильямса (1996) и др. В Театре-студии п/р Табакова играет Софью в «Последних» М.Горького (1995) и Мелиссу в «Любовных письмах» А.Гурнея (2000).

ОЛЬГА ЯКОВЛЕВА

Уловить мелодию

– Считается, что ваш профессиональный путь определила встреча с Анатолием Эфросом, что вы сформировались под его влиянием, став главной актрисой эфросовского театра...

Так и было, но об этом трудно рассказывать. Я училась в институте довольно легко, но не верила в себя. Мне все время казалось, что я твердая троечница. Это потом мне говорили: ты что, ты была самая способная! А тогда каждый семестр я подавала заявление об уходе из института. Приходила к проректору и говорила: «Я сейчас посмотрела показ второго курса, там Бунина играет Катю Маслову – я так не смогу. Поэтому вот вам заявление, я ухожу». Потом меня уговаривали остаться, потом я еще смотрела какую-то работу, и все повторялось. К тому времени, когда Анатолий Васильевич должен был прийти в Театр Ленинского комсомола, я, проработав полгода и введясь в какой-то полужуткий спектакль, уже готова была уходить. Мне казалось, что это заведение какое-то гнусное, скучное, пыльное, как будто пыли из мешка набросали на декорации, на артистов, на театр. Плюс какой-то быт такой полумещанский, полупровинциальный... И все это, как сейчас говорят, не грело. Когда пришел Анатолий Васильевич и начались репетиции, он как-то азбучно начал разговаривать: «что», «как», «почему» – и театр стал ясен. Ясен, прозрачен, азбучен, светел, ярок, и все стало на свои места и стало понятно. Многие говорили, что они не понимали, чего хочет Анатолий Васильевич, а я, как мне тогда казалось, поняла его сразу. Он ставил высокие задачи или трудные задачи, задачи невыполнимые, перпендикулярно к материалу стоящие, но они были ясны. И когда кто-то говорит, что язык Эфроса непонятен, мне это так странно...

Трудно рассказывать о своей любви к режиссеру. Александр Калягин, единственный из актеров, который у меня вызывает завистливое чувство. Он так рассказывает о своей влюбленности в Анатолия Васильевича... А я помню, как Эфрос приходил в Театр на Малой Бронной и рассказывал, как он репетирует с Калягиным, и какой Калягин замечательный, и какая Вертинская замечательная, и все наши мужчины-актеры не могли с собой ничего поделать, надувались от обиды... А я почему-то была к этому равнодушна. Видимо, заранее интуитивно знала, что Калягин к нему так же любовно относится... Он теперь иногда бросает фразу: «...я любил Эфроса, как женщину...» или «как женщина», что вообще замечательно, потому что психологическая конфигурация актеров – это женский характер. Тут он не покривил душой, и я немного завидую его откровенности. Не каждый актер на это решится, тем более ученики Эфроса. Потому что именно ученики особенно боятся признаться в любви, которую испытывают по отношению к режиссеру.

Трудность актерская в том, что режиссерский показ, идею надо как бы провернуть через свой организм, все как бы трансформировать для себя, то есть предложенную мелодию перевести на собственный лад, оспособить для себя. Даже когда я записывала за ним, то на полях уже писался свой текст. Я слышала, что он говорил, или даже не слышала слов, а улавливала какую-то мелодию, эта мелодия говорила, ее надо было быстро переложить на какую-то тебе доступную формулировку. Ведь если записать какую-то тебе не свойственную фразу, ты ее через несколько лет даже не расшифруешь. А когда читаешь собственную запись, понятно, что требовалось. Актеры же говорили очень часто: мы не понимаем, мы не понимаем.

– Чужие актеры не понимали или свои?

Разные. В театре много и своих, и чужих. И тех, кто уже работал с ним долго, и тех, кто в первый раз... Ну, помню, как пришедший к нам Козаков недоумевал на репетициях «Месяца в деревне». Эфрос говорил: «Это гроза, гроза, гроза. Вот что-то тревожное в воздухе, куда-то несет ее, несет...» Миша Козаков спрашивал: «Гроза – это метеорологически?» Тут я начинала хохотать: «Гроза – это географически». Это очень интересно, как кто воспринимает. Анатолий Васильевич говорил часто: «В полноги, в полноги, ну намечайте на ля, ля, ну как бы проигрывайте только мелодию и переходы». Это можно, это всегда забавно, но молодым, которые не знали еще методу, я говорила: «Не делайте глупости, ничего не делайте в полноги никогда, потому что никогда не совместится...» Анатолий Васильевич очень часто или передоверял актерам, или не доверял. Я не знаю, мне иногда казалось, что если он еще немножко порепетирует, то, может, чего-нибудь и выйдет толковое. А он говорил: «Я знаю возможности этого актера». Может, действительно знал...

Я очень долго стеснялась на сцене и все время старалась закрыться. Такая была манера заворачиваться. Я хорошо очень играла спиной, задом, боком. Я или закусывала волосы, или поворачивалась в профиль... В общем, играла чем угодно, но только не лицом. Анатолий Васильевич это заметил и однажды в «Ромео и Джульетте» вывел меня на авансцену, анфас, и сказал: «без движений, без мимики, ничего не завернешь...» Он сказал: «Наденьте на нее какую-нибудь шапочку, все волосы с лица уберите, чтобы она не хваталась ни за что». Пришлось смириться, что придется мужественно стоять лицом и не «хлопотать» ничем: ни волосами, ни руками, ни губами, ничем. Пришлось к этому привыкать.

– Вы могли бы так сказать о репетициях, как Эфрос: «Репетиция – любовь моя»?

Репетиция – это то удовольствие, которое должно быть, но не всегда бывает. Мучительные договоры с режиссером, который сам еще не знает, чего он хочет. И это такое мучительство, что актеры начинают заниматься режиссурой, хотя они этого не должны делать. Тогда удовольствия очень мало: все говорят долго, несут ахинею... А репетиция должна быть удовольствием, радостью. Это каждый раз – творческий акт. Спектакль тоже, но там ответственность перед публикой дисциплинирует, конечно, но и зажимает что-то...

– В своей книге Анатолий Васильевич пишет, что у Яковлевой не бывает плохого настроения, когда она играет...

Это естественно. Играть – это ответственность... Все постороннее убирается, не имеет права на существование... Я знаю таких актеров, которые были в плохом настроении, выходили на сцену и играли в плохом настроении. Они себе это позволяли. Можно и так, но публика уже здесь как бы ни при чем, да и режиссерские задачи тоже.

– У каждого актера свой ритуал подготовки перед спектаклем... Хмелев, скажем, непременно долго мыл руки...

Какая прелесть. Правильно делал. Это, наверное, все равно, что душу мыть. Ну, этот процесс я совершаю долго. Мне кажется, что для сцены человек должен быть стерильно чист. Во всех смыслах. До того как ты выйдешь на сцену, в актере не должно быть ничего лишнего. Чистый организм, чистый инструмент, который должен ему как бы помогать реализовать ближайшие задачи спектакля. Я уж не знаю, сколько десятков лет меня осуждают, но я очень редко могу совместить, допустим, репетицию и спектакль – для меня это очень трудно. На мне остается тяжесть каких-то впечатлений, каких-то осадков от предыдущего действия – репетиции, встречи, посторонние разговоры. Конечно, личная жизнь что-то диктует и когда-то надо бросать все и срочно ехать в больницу, а потом прибегать с трясущимися руками, головой и как-то восстанавливаться... Сцена, она, с одной стороны, обязывает и забирает многое, но она многое лечит. Она, например, что-то с организмом такое делает, что после окончания спектакля, если ты еще и доволен собой, она дает добавочную какую-то энергию, какую-то жизнь.

В жизни мы вряд ли проживаем такой день или такой месяц, чтобы эмоциональная отдача была адекватна той, что происходит на сцене за три часа. И поэтому, видимо, этот комплекс всяких эмоциональных наслоений (тем более что они как бы истинны) дает заряд энергии. Допустим, мне тяжело было начинать играть «Ромео и Джульетту». Накануне бессонная ночь. И тяжесть того, что мне предстоит выполнить, – это как валун, который надо будет поднять, подержать на плечах, а потом сбросить. А после спектакля я снова не спала ночь оттого, что я анализировала: а что же я сегодня не сделала из той задачи, которую я сама себе ставила и ставил режиссер, а в чем не было новшества, импровизации? Я говорю не о внешней импровизации, а о внутренней. Она должна быть такого свойства, что каждый эпизод должен быть тобой прожит не на ремесле, не на технике, а вживую, то есть что-то надо возбуждать в себе, какую-то фантазию, ассоциации. Но между этими двумя валунами, из которых один нужно поднять, а второй сбросить, есть один такой момент: когда заканчиваешь спектакль, если ты сделал все от тебя зависящее, – то появляется легкость. Кажется, что вот сейчас можно начать с этой

же легкостью играть еще один спектакль. Сцена дает энергию. Она каким-то образом заставляет функционировать организм на полную мощность, на все сто процентов...

– Состояние легкости приходит после удачных спектаклей?

Нет. Скорее после спектаклей удачных по каким-то линиям: когда у актера правильно открыты ребра, когда он правильно живет на сцене... Бывают спектакли – если что-то неправильно сорганизовано в процессе психологического построения, то актер начинает не так дышать, у него начинает кружиться голова... У меня было несколько таких спектаклей, в которых не было, скажем, катарсиса. Я помню, однажды пришла после спектакля «Веранда в лесу», где кто-то из зрителей мне подарил куклу с именем моей героини. И записка: «Я люблю тебя, Света». Я взяла эту куклу и долго-долго с ней ходила, и почему-то начала плакать. Что-то осталось недовыраженным, и это так мучительно, что я даже не знаю, с чем сравнить. Ну, может, со спортсменом, который готовился к прыжку, разогнался, поднялся на шест, прыгнул и тут же опустился где-то рядом... Прыгнул... и никуда не сместился. Это очень трудно объяснить, может, потому, что это какая-то личная специфика. Это трудно объяснить людям, не занимающимся этой профессией или занимающимся, но с какой-то другой техникой, из другого театра.

– Анатолий Васильевич писал о вашей требовательности к каждой детали: к платью, к туфлям, к стулу, балкону…

Если человек боится заболеть, то он наденет теплые ботинки, чтобы не промочить ноги. Если он боится подцепить ангину, он заматывает на улице себе шарфом голову. Так и это: чтобы облегчить себе жизнь на спектакле, я должна знать, что все в порядке. И думать я ни о чем не должна. Если я не смогу поднять рукав вверх или он задержит движение руки, я буду раздражаться, что вот здесь не так вшито. Мне руку нужно поднять свободно. Если мне надо через какую-нибудь дырку проползти в кринолине, я должна обеспечить себе этот пластичный кринолин. Обеспечить парик, который был бы легким и сохранял естественность даже после того, как меня партнер поднимал или я прыгала через что-то. Это я себе подстилаю соломки для будущего спектакля.

– Вы готовите наряд для сцены, как горнолыжник снаряжение...

Ну, конечно. На сцене ничего не должно мешать. В жизни я вовсе не такая требовательная. Я прихожу к портнихам: Ольга Михайловна, надо померить бы. Если это платье «для жизни», я говорю: да брось ты, зачем? Мне все равно, если это даже будет не так, я туда повешу сумку и буду знать, что у меня правая рука не поднимается. Я буду так и ходить целый день, мне не нужно будет в это время прыгать. И вообще в жизни совершенно терпеть не могу примерки, потому что в театре намерилась так, что в жизни уже не имеет значения: в чем ты одет, как ты одет. В театре же это важно, потому что в театре видно все. Даже с десятого ряда видно, что изображает зрачок у актера. Поэтому от любого шва до поднятия руки, длины юбки, высоты парика, идет он или не идет, – это все очень важно.

– Облик героинь вы сами находили или это тоже в партнерстве с режиссером?

Здесь Анатолий Васильевич доверял. Он, правда, иногда говорил: «Оля, голова большая, что-то надо сделать с париком». И это дело святое. Я себя не вижу со стороны, если у меня не соблюдены пропорции в костюме, если

парик чуть больше, – это ужасно. Режиссер может ничего не понимать ни в крое, ни в ткани, но он понимает, хорошо ли это выглядит... А так в тонкостях женских туалетов и грима Эфрос был неискушен. Помню, как одну актрису вводили в «Платона Кречета». Ей нужно было вечером играть, и она на генеральной репетиции накрутила бигуди, завязалась косыночкой, лицо все намазала вазелином, чтобы вечером хорошо выглядеть... Я зашла в зал, подумала: «Боже мой, какая молодец! Вот я бы так не решилась... А она молодец, она думает о спектакле». Порадовавшись за нее, я пошла в буфет, подходит после прогона Анатолий Васильевич и говорит: «К сожалению, эта актриса не играет, играет прежняя...» – «Почему?» – «Ты знаешь, она что-то такое намазала на лицо и что-то она такое с головой сделала. Я ее просто не узнал. Я боюсь». – «Анатолий Васильевич, а чего вы боитесь? Это был крем на лице, для того чтобы ей лучше выглядеть. А это были бигуди, чтобы у нее была хорошая прическа». – «Но я-то этого не знаю, надо было предупредить. Я это не понимаю». Анатолий Васильевич испугался, потому что он, видимо, в жизни такого не видел, артистку знал в другом виде, не с такой головой. А тут подумал: вдруг такое будет и вечером.

– Актеры часто говорят, что какая-то точно найденная деталь облика, допустим, высокие каблуки, что-то подсказывает внутри… Хрестоматийный пример из «Моей жизни в искусстве» Станиславского: «Одна черта в гриме, придавшая какое-то живое комическое выражение лицу, – и сразу что-то где-то во мне перевернулось»…

Каблуки всегда меняют походку. Это нужно знать... Есть психологический рисунок роли, он предполагает определенную пластику, и сразу ясно: чтобы эту пластику выполнить, в чем ты должна быть обута, в чем ты должна быть одета. А детали – это определяется временем, эпохой. Это уже альбомы, журналы, художники.

Художник вместе с актером чего-то там такое решают с костюмом. В основном я редко полагаюсь только на свое мнение, предпочитаю работать с художниками, но только с теми, с которыми можно договариваться. Например, с Левенталем совершенно невозможно договариваться. Он «видит», и все. На этом точка. Он решил персонажей в «Трех сестрах» одеть почти в пальтовую ткань. Очень тяжело играть: зал маленький, гримерные душные, может быть все что угодно, до спазм сосудов. Я понимаю, что ему не хотелось ни трикотажа, ни шелков, ни джерси... Но при этом, имея замечательный вкус, Левенталь делает платье для Ирины из советского батиста, который сильно мнется, и я понимаю, что он, как мужчина, не знает, как эта ткань ведет себя в эксплуатации. Он допускает на платье какие-то синтетические кружева, что продаются в магазине напротив. Он не принимал мои предложения, а я удивлялась его предложениям. Но Анатолий Васильевич всегда говорил, что художник прав, что надо подчиняться...

У меня бывает предубеждение к каким-нибудь деталям реквизита. Например, я не могу в руки взять гитару или неживые цветы – для меня это вампука какая-то... Я не могла начать репетировать в «Ромео и Джульетте» сцену на балконе. Как только ставили возвышение из ящика... вампука – и все тут. Я постою на этом балконе и ухожу... Слова не могла произнести, хотя другая актриса влезла бы и чудно бы начала репетировать. Знала, что сейчас будет скандал чудовищный: «Вы задерживаете репетиции...» Я год не могла взлезть на эту высоту, чтобы начать говорить, все казалось какой-то фальшью... Уже

вышли на сцену, и был настоящий балкон, а ощущение у меня все равно осталось, и Анатолий Васильевич тогда что-то понял в моем мычании и... разъял «балкон» на десять составных частей: первое четверостишие вверху, второе на нижнем балконе, третье вообще за оградой – хотя это все были стихи сцены балкона, – четвертое между первым и вторым этажом, пятое, еще спускаясь, шестое вообще за кулисами, на лестнице. Разъял в моем сознании «балкон». На это способен не каждый режиссер...

Вообще, тогда я была уверена, что любой режиссер способен делать то же, что Эфрос. Я не работала тогда с другими режиссерами, мне было не с кем сравнивать. Только потом поняла разницу. Есть поговорка: «Не потеряв, не оценишь».

– Часто режиссеры говорят: «свой» актер. Многие режиссеры не любят, когда его актеры работают с другим режиссером. Гинкас очень жестко это сформулировал: это все равно, что скрипку отдать в другие руки.

Правильно. Испортят. Не надо отдавать.

– У Анатолия Васильевича тоже было понятие «своих актеров»?

Нет. Это выражение он не употреблял. Для него «свой» актер – тот актер, который верно его отражал, который умел его выражать. У него не было этого словосочетания «свой актер». Но ощущение «своих» актеров было. Он говорил, что «надо придумать роль для Дурова или для Волкова». «Своих» было очень много, видимо. Калягин – во МХАТе, Высоцкий – на «Таганке»...

– Рассказывают о замечательных «показах» Эфроса на репетициях...

Это даже трудно назвать «показами». Он просто выходил на сцену недели на две и жил вместе с актером. Ну, как тренер со спортсменом. Вот здесь так, вот здесь пошел, вот здесь расслабься. Это были самые замечательные репетиции. Когда он спускался в зал, на режиссерское кресло, – все сразу пустело, теряло смысл.

Актеры после его показов часто говорили: хоть бы процентов двадцать суметь воспроизвести! А ему хотелось, чтобы ты взял сто процентов, а потом еще добавил своих сто процентов... Ну, кто же это мог!

– А он корректировал свой замысел, свой показ под конкретного актера?

Скорее он подбирал актеров под свой замысел... Хотя однажды на «Дороге» он поменял всех ролями. Получалось так, что те, кто у него раньше играли, допустим, ноту «си», те перешли на «до» и на «ре». А те, кто были на «ре» и на «до», те перешли на ноту «си». Не получилось. Видимо, тот, кто хорошо владеет «ре», тот «ля» может и не взять. А кто берет «ля», у того не хватит силенок на «до». Ну, это была такая педагогическая задача: все перемешать, смешать все карты. Я, с одной стороны, согласилась Коробочку играть, но потом поняла: а где же эти все «фа», «соль», «ля», «си», – их нет. Есть только «до», «ре», «ми». А где эти все остальные ноты?

Но опыт тоже дает свои результаты. Ему из зала кто-то прислал письмо: «Анатолий Васильевич, зачем вы заставляете своих актеров играть это. Это все равно, что забивать гвозди микроскопом». Он был так счастлив, что опыт не удался. Там было очень много слагаемых, почему «Дорога» не получилась. И художники, и актеры «постарались», и общее настроение, и то, что он вдруг решил с «барской руки» всем объявить, что у него творческий тупик. Кто это способен понять? Я помню, так удивилась. Об этом надо молчать, как о собственных комплексах, а он позволил себе вслух объявить при всех: творче-

ский тупик. Конечно, каждому художнику знакомы состояния тупика, но не при всех актерах надо произносить это вслух. Художник выйдет из тупика, если он художник. А вот те, которые не теми ушами слушают или не способны что-нибудь понимать, так они там и осядут в этом тупике и даже не заметят.

Он позволял себе роскошь быть откровенным, быть свободным. И это ему не прощали. Он работал с теми, с кем хотел. И это тоже не прощали. Иногда мне кажется, что вся трагедия и произошла оттого, что его все жутко ревновали, все хотели его «присвоить», а его присвоить нельзя было. Ему многие завидовали, его ненавидели за то, что его нельзя было никому подмять: ни власти, ни публики, ни актерам. Розов написал: ненавидят тех, которые чище, тех, которые лучше, тех, которые выше...

– Его многие любили...

Ну да. Но, видимо, любовь была недостаточна. Любовь была такова, что она служила как бы цепью многих поступков, которые оказывались уже нелюбовью. Анатолий Васильевич всегда был отдельно и сам по себе. Видите ли, художник – это такая профессия, что он, с одной стороны, слышит, что ему говорят другие, а, с другой стороны, он обязан слушать только себя, и себя в первую очередь.

– Скажите, с годами приходит опыт, мастерство... Становится ли жизнь в профессии легче?

Есть хорошая поговорка: если бы юность умела, если бы старость могла. Груз прожитой жизни тебя приземляет, у тебя появляется очень много вещей, которые тебя держат. Мера, вкус, желание не переборщить – почтенные качества, но это все очень плохо для театра. У меня всегда были роли, где я как бы «перебарщивала». Так говорили, но мне-то самой казалось, что я чего-то не додаю. Я часто слышу про себя: актриса без руля и без ветрил. Мне это очень смешно. Я думаю: Боже мой, как они меня плохо знают! Я настолько управляема, я настолько контролируема собой...

Я себя контролирую внутренне, но еще надо, чтобы кто-то все время контролировал тебя из зала. Человек, который сидит в зале, он должен обладать вкусом, чувством меры: в одном возрасте человеку идут один голос, одна повадка, одна мимика, одни движения, а со временем, с другими ролями, – это должен быть другой голос, другая походка, другая мимика, другой набор движений, другое ощущение себя на сцене... Что дает опыт? Опыт, может быть, воспитывает мужество и волю. И опыт дает знание, что ты постоянно должен владеть собственной интуицией. Но бывает, что ты встречаешься с незнакомым режиссером, и тебе не помогает ничего. Даже интуиция молчит. Это страшно.

– Актеры иногда говорят, что главное в режиссере, чтобы он знал, чего же он хочет...

Это немаловажно. Это, как минимум, первый этап: чтобы он точно знал, чего хочет. Потому что если приходит и не знает... актеры его «убьют». Режиссер может только вид делать, что он полный идиот. А если он действительно так приходит на репетицию, – сотрут мгновенно, подомнут. Он может делать вид, что не знает, а на самом деле где-то в мозжечке он точно должен знать, чего он хочет. Но это самый минимум. Хотеть-то можно, хотеть не вредно. А потом надо еще уметь свое хотение выразить. Хотеть можно все что угодно, это не очень как бы трудно. Я хочу, чтобы там были плавающие бабочки.

Хоти. Но как ты это выразишь? Это и есть профессия: как сделать. Ведь очень часто идея хорошая, а как это сделать руками, что с актером сделать – это знает не каждый. Я наблюдала мучительные репетиции, когда мучаются все. Мучаются страшно. Уже понятно, что спектакль будет мертворожденный: не надо мучиться, надо просто разойтись. Четыре года сидя, можно, конечно, выродить что-то такое благопристойное, но это будет мертворожденное дело. Создание спектакля – это, как роды. Если что-то в процессе нарушается, то хорошего не родится.

– Как бы вы определили отношения актера и режиссера? Это все-таки партнерство равных, или «ученик – учитель», или борьба двух соперников?

Это вопрос очень сложный. Я прошла через все эти этапы. Конечно, хорошо, если бы это было партнерство на равных. Но не каждый актер и не каждый режиссер могут партнерствовать... У Анатолия Васильевича был метод такой, что он должен что-то сделать из актера, неведомое и для публики, и для самого актера, сразу вышибать шаблонное представление о пьесе, о материале, сразу делать акцент на каком-то угле зрения на это произведение и в это вводить актера. И долго-долго он подготавливал актера, чтобы самолюбие актера не мешало, чтобы актер мог присвоить себе режиссерскую точку зрения. Эта точка зрения вдалбливается в актера, как свая тяжелой кувалдой, потом, чуть-чуть постукивая молоточком, пока актер не забудет, что это не его, что он это присвоил.

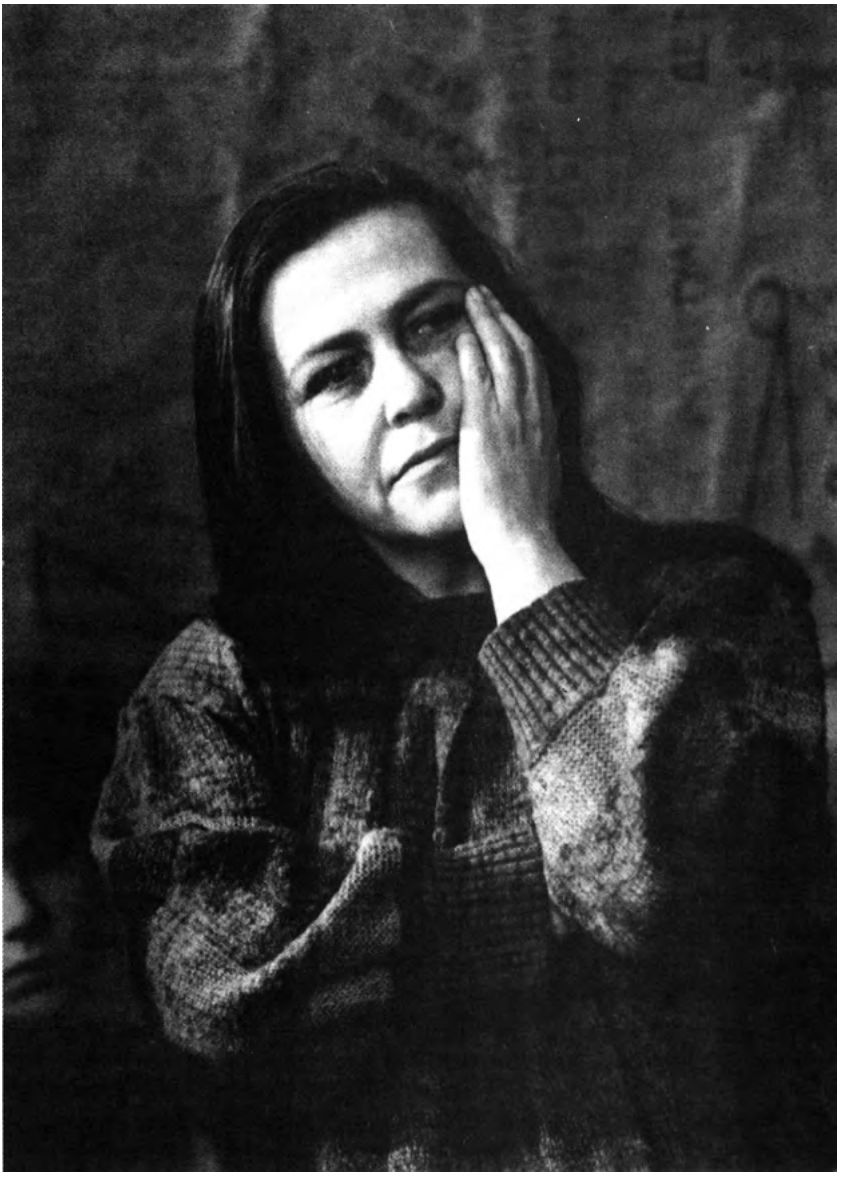
Я проигрывала тогда, когда доверялась режиссеру. Я проигрывала тогда, когда не доверяла режиссеру. Я выигрывала тогда, когда ему не доверяла. И я выигрывала иногда тогда, когда ему доверяла. Тут рецептов нет. Это все зависит от каждого индивидуального случая. У меня на спектакле «Лето и дым» с Анатолием Васильевичем был спор. Он хотел сделать что-то очень театральное, очень яркое. Ему казалось, что героиня – это какой-то театральный образ, довольно комический. Мне казалось, что это абсолютно нормальная женщина, но с такими колебательными комплексами от каждого дуновения, от каждого взгляда, не так направленного на нее, и она все время вибрировала. Мне казалось, что это драматическое существование, когда человек все время трясется, ему все время что-то не так: кто-то не так посмотрел, кто-то не так подумал. Я видела у нас на репетиции актрису из московского областного театра. И то, как она здоровалась, как она кланялась, – это была Альма. Она почему-то кланялась как-то почти в пол и в полуреверансе и отходила спиной. Была при этом удивительно красивая: большие голубые глаза, роскошные каштановые волосы и чуть скорбное выражение лица. А Анатолий Васильевич говорил: Альма – это наша заврепертуарной частью, какая-то курочка-наседка. Я и сейчас не знаю, кто был прав. Но я не дотягивала в репетициях до его замысла, я сопротивлялась отчаянно.

Однажды он устроил просто полный скандал и разнос, говорил: «Оля, вы разрушительница, все разрушаете...» Я молчала, качала ногой, думала: все, на репетиции я больше не приду. После я молча вышла, а Анатолий Васильевич говорит: «Давайте я довезу вас до дома». Мне все было безразлично, потому что происшедшее на репетиции было как бы более глобальным, чем буду ли я сейчас с ним беседовать или не буду, буду я с ним вообще разговаривать или вообще никогда не буду. Я села молча в машину, и он уже подвозил меня к моему дому, осталось доехать где-то сто метров... Я всю дорогу думала, что больше не приду никогда на репетицию, потому что он меня буквально ломал,

ломал мою психику. Я молча смотрела в окно, и вдруг Анатолий Васильевич говорит: «Оля, вы все-таки завтра приходите на репетицию, я вас больше ломать не буду». У него бывали такие прозрения, когда он точно знал, о чем я думала или когда мне было совсем плохо...

Потом шел период репетиций, я все-таки при этом пыталась понять, что он хочет по форме и как бы это соединить с тем, что мерещится мне... Я пыталась идти к нему навстречу, он пытался в репетициях понять, чем, собственно, обеспокоена я. Спектакль вышел, пользовался успехом. И однажды Анатолий Васильевич был в зале, пришел и сказал: «Ну, что, Оля, вы этот спектакль выиграли, а я его проиграл». Надеюсь, что он ошибался.

Беседовала Ольга Егошина 27 мая 2000 года



ГЕНРИЕТТА ЯНОВСКАЯ

Фото В.Помигалова

Генриетта Яновская (р. 1940) – режиссер. В 1967 г. окончила ЛГИТМиК (курс Г.Товстоногова) и тогда же дебютировала в Ленинградском областном Малом драматическом театре «Варшавской мелодией» Л.Зорина. Здесь же поставила «Вкус меда» Ш.Дилени (1973) и «Стеклянный зверинец» Т.Уильямса (1983). В 1970–1971 гг. работала в Красноярском ТЮЗе («Сотворившая чудо» У.Гибсона, «Плутни Скапена» Мольера); затем в Псковском драматическом театре («Прощание в июне» А.Вампилова, 1974; «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше, 1975); в Театре на Литейном («Моя дочь Нюша» Ю.Яковлева, 1976); с 1975 г. в ленинградском Театре-студии «Синий мост» («Прощание в июне» А.Вампилова, «Красная Шапочка» Е.Шварца, «Надо следить за своим лицом» по пьесам А.Володина и др.). С 1984 г. работает в Москве («Вдовий пароход» И.Грековой, П.Лунгина, Театр им. Моссовета; «Летят перелетные птицы» А.Галина, Театр им. Маяковского). В 1987 г. возглавила Московский ТЮЗ. Постановки: «Собачье сердце» по М.Булгакову, «Гуд бай, America!» по С.Маршаку, «Иванов и другие» А.Чехова, «Жак Оффенбах, любовь и тру-ля-ля» по Ж.Оффенбаху, «Гроза» А.Островского. В 1996 г. поставила мюзикл «Канкан» К.Портера в Драматическом театре г.Турку (Финляндия).

ГЕНРИЕТТА ЯНОВСКАЯ

Эта неженская профессия...

– Вас, наверно, достаточно часто спрашивали, почему вы выбрали такую неженскую профессию: режиссер?

Говорят, режиссура профессия мужская, и я никогда с этим не спорила. Но парадокс: выпуск спектакля постоянно сравнивают с родами. С созданием нового мира. Ничего себе мужская профессия... которая рожает. И ведь рожает очень мучительно. Даже сильные мужчины на выпуске спектакля часто теряют силы... Гинкас, например, во время своей первой в жизни премьеры страшно кричал при полном зале народа: «Что они делают?!» Наш однокурсник упал в обморок на своем премьерном спектакле. В дни выпуска у меня всегда в кармане должны быть сильные духи, чтобы нюхать. Потому что меня элементарно тошнит. Да, это не очень женственно.

На первом курсе я была хорошенькая, за мной много ухаживали, но можете себе представить, были моменты, когда мне хотелось себя изуродовать, чтобы это не мешало профессии. Настолько не совпадала моя внешность с моим представлением о режиссуре, ее аскетизме, фанатизме. Не соответствовало то напряжение, которое было внутри, – внешности. Нет. Не женское это дело.

Впрочем, все было так давно, что «почему» я выбрала эту сомнительно женскую профессию, вспомнить уже трудно. «Как» – помню, а вот «почему»...

В школе я обожала математику, занималась двоичной системой исчисления и кибернетикой (тогда только-только стали это слово произносить). В каких-то журналах я вычитывала материалы и даже делала доклад на эту тему. Правда, с другой стороны, меня тянуло во все гуманитарное. Я упорно бродила по залам Эрмитажа, особенно по третьему этажу, а также занималась

в драмкружке. Это был кружок, которым руководила Мария Александровна Призван-Соколова, актриса БДТ. Из этого коллектива вышли Алиса Фрейндлих, Ольга Волкова, Виктор Харитонов... Естественно, занятия в драмкружке открывали другой мир, совершенно другую реальность, совершенно другую возможность эмоционального выхода. Я думаю, что и математику-то я любила за то же: за фантастическую красоту, возможность выхода большого количества эмоций и одновременно удивительную логику происходящего. Из хаоса цифр и значков вдруг возникает какая-то результативная, дивная, маленькая и очень простая формула. Одно из самых любимых моих занятий было взять громадный пример на несколько страниц и привести его к маленькой формуле. И чувство восторга, которое возникает, помнится до сих пор.

Когда я заканчивала школу, меня разрывало между театральным институтом и матмехом в университете. В конце концов я пришла на консультацию в театральный и что-то такое страстное прочитала. Мне объяснили, так же как и сотням других, о несоответствии моих внешних данных внутренним. В результате я закончила радиотехнический техникум, и моя специальность по первому диплому «конструктор телевизионной и радиолокационной аппаратуры». Ничего я в этом не понимала, и сейчас не понимаю. Как на первом курсе остановилась на том, что почему-то направление движения тока указывается стрелочками в одну сторону, а ток на самом деле движется в другую, – так и не продвинулась дальше. И сколько я ни спрашивала «почему» направление тока в одну сторону, а указывается наоборот, мне отвечали: «так принято». Может быть, если бы эти стрелочки показывали ту же, правильную, сторону, я бы могла дальше во всем разобраться, но вот на этих стрелочках я и застряла.

Дикое стремление к самостоятельности заставило меня попросить распределение подальше куда-нибудь от Ленинграда, и я уехала в город Ижевск, где работала на мотозаводе. Это было секретное предприятие. Чем там занимались, я до сих пор имею смутное представление. У меня была секретность «ССС», «секретно совершенно секретно», три «С». Меня могли тогда пытать, выдергивать ногти, я бы ничего врагам не рассказала. Потому что понятия не имела, что у нас делали. Знала какую-то часть своей работы, но знала ее мало, в связи с тем, что, несмотря на стремление к самостоятельности, я не была готова к тому, чтобы в двадцать лет с распахнутыми глазами оказаться в чужом городе без мамы, без папы. Завод снимал комнату в чьем-то домике, и когда я почувствовала, что ко мне очень активно пристают мальчики, то с перепугу просто сбежала из Ижевска, после того как одну ночь простояла на пожарной вышке рядом с пожарником. Я поднялась к нему и сказала: «Можно я с вами постою?» А потом вообще сбежала. И первая запись в моей трудовой книжке: «уволена за самовольные прогулы».

В связи с этим я поступила на работу на Карельском перешейке в поселке Ровное, где строили комбинат. Там была сплошная автоматика, взрывали скалы, дробили и сортировали по фракциям. Работала я там сначала электромонтером, а потом дежурным инженером пульта управления. Среди скал, озер, зимой, в резиновых сапогах, с постоянным бронхитом. У меня в подчинении было около двадцати пяти монтеров в возрасте от восемнадцати до тридцати лет, а мне было двадцать. Они звали меня Генка, охраняли и замечательно ко мне относились. Возможно, все это потому, что я с ними в клубе поставила какой-то скетч, и потому, что после приездов из Ленинграда я привозила книжки по живописи и читала стихи. Вы знаете, что я читала? Я читала им Элюара, Верлена, показывала импрессионистов. Сейчас я думаю, что они на меня смотрели как на сумасшедшую.

Потом я полгода работала в научно-исследовательском институте в Ленинграде. Каждый день с утра и до пяти вечера сидела на работе и ничего не делала. Ровным счетом ничего. Это была пытка адская. Не выдержав, я положила диплом в шкаф и ушла в продавщицы книжного магазина. У меня был замечательный отдел: литература, изобразительное искусство, история, философия... Я думаю, что ничего в жизни я не делала так хорошо, как продавала книжки. Никогда, ничего так хорошо у меня не получалось: можете себе представить, я продала все неликвиды! Позже на вступительных экзаменах Товстоногов спросил: «А почему книжный магазин?» «Потому что сочетание книги и люди, что может быть лучше? – ответила я. – Если не поступлю, обязательно вернусь туда же»...

О наборе Товстоногова узнала за неделю до окончания приема документов. Выяснилось, нужна экспликация пьесы. Я спросила «А что такое экспликация пьесы?» Мне сказали: «Все, что ты думаешь об этой пьесе». Потом я пришла к врачу и заявила: «Могу показать вам гланды, могу сделать еще что-то, но мне надо не ходить на работу, потому что я хочу поступать в театральный институт. Дайте мне бюллетень». И она дала мне бюллетень. Для экспликации я выбрала «Уриэля Акосту». Жаль, у меня нет этого моего первого «опыта». Возможно, он в архивах театрального института. Я помню соединение черного с белым, помню, как я решала сцену отречения Акосты, сцену качающихся людей, синагогу... Экспликацию рецензировали педагоги. Мне кажется, лучшей рецензии не было в моей жизни.

На экзаменах читала стихи Тагора, басню Лафонтена, «Гадюку» Алексея Толстого. Конец Толстого я договаривала своими словами, потому что не успела выучить. Помню, что экзамены было сдавать очень легко. Это меня потрясало. Вокруг себя я видела людей, которые обладали каким-то опытом. Некоторые до того руководили любительскими драмкружками, Гинкас поступал с третьего курса актерского... Всем было трудно, все были нервны и озабочены. А мне почему-то было легко.

Должна сказать, тогда мне казалось, что многое из того, что я вижу в театре, – очень плохо. И почти все, что я смотрю, я могу сделать лучше. Это естественные ощущения молодого человека, особенно естественные на первом, на втором курсе института... Я, в общем, шла в театральный, чтобы всех спасти, чтобы все поняли: театр, действительно, может быть замечательным.

Это еще было такое особенное время. Первая выставка Пикассо, возникновение третьего, импрессионистского, этажа в Эрмитаже... Это было время стихов Бродского... У нас была странная лихая компания. Мы знали, что по четвергам встречаемся всегда в Эрмитаже, всегда на третьем этаже. Более того, когда я через годы туда приехала, меня узнавали смотрительницы залов и начинали рассказывать, что с кем из наших случилось... Интересно, что в моей семье связей с театром или с другим видом искусства не было ни с какой стороны и никак. Мой двоюродный брат, пульмонолог, когда узнал, что я поступила на режиссуру, сказал: «Как она будет палочкой махать, она же ни на одном инструменте не играет»...

– Вы сказали, что экзамены прошли как-то очень легко, а учиться тоже было просто?

На первом курсе Агамирзян, наш второй педагог, сразу же заявил: «В театре есть закон – падающего подтолкни». Вот этим падающим первые полгода была я. Одним из первых заданий у нас было написать сцену по картине. Все

ребята задание сдали быстро, и одна я не могла. Каждое занятие начиналось с меня. Я читала очередной раз новый вариант. Это было что-то изматывающее и мучительное. Во всем том, что я писала, были какие-то обрывки каких-то символов, каких-то безумных идей, не было основы, не было сути, не было простоты. Я понимала, это конец: меня отчислят. А параллельно шли другие задания, которые я должна была делать со всеми. Необходимо было сочинить цирковые номера. Когда потом разбирали, то один из этих номеров превознесли до небес, сказав: «Вот настоящее своеобразие придумки, вот вам уровень фантазии, ни у кого на курсе такого нет...» Это был мой этюд. И все наши мальчики заорали: «Это она, это она придумала...» Агамирзян сказал: «Я вас не спрашиваю кто» (я была «падающей», меня следовало «подтолкнуть», и они могли промолчать, я бы не полезла кричать, что это моя работа...). Этюд назывался «Дрессированный осьминог». В процессе номера мой осьминог напивался и разъезжался пополам. С укротительницей тоже происходили разные вещи. Все хохотали. По закону «падающего подтолкни» мальчики должны были промолчать. Но ни один не промолчал. Они вдруг все заорали: «Это ее этюд, это она придумала». Первый закон, который мы нарушили тут же.

– Товстоногова называют замечательным педагогом. Что вам кажется наиболее важным в педагогике Товстоногова?

С первого курса нас кинули в практику. Это было принципиальное решение Товстоногова. У него была актерская студия при БДТ, второй курс, а мы были ребята с режиссерского факультета. Каждому из нас (сначала нас было одиннадцать, потом осталось восемь) дали по одному отрывку и актеров, и мы должны были в конце семестра показать, что сделали. Это была чисто практическая работа. С первого месяца мы репетировали, репетировали, репетировали, и кроме того делали еще и самостоятельные работы. Параллельно с нами учился курс Сусловича. Там постоянно писали работы по теории театра. Товстоногов пришел как-то к нам и сказал: «По программе, оказывается, вы должны сдать к концу семестра работу по системе Станиславского. Осталось две недели. Напишите срочно...».

Из института я помню, главным образом, бес-ко-не-е-чные репетирования: с утра до ночи. В результате у меня произошел скандал с отцом, который не мог поверить, что репетировать можно сутками. Он решил, что я стала шлюхой.

Помню занятия Товстоногова, где нам открылся действенный механизм в решении сценических задач. Нам было явлено действие, направленное на преодоление препятствий; мы вкусили радость нахождения действенного глагола для любого куска, глагола, который был бы в жанре и был бы единственно возможным. Помню, как шли с Фонтанки на Моховую в институт и вели бесконечный поиск этих глаголов. Употребление такого глагола, как «рассказать хочу» или «понять хочу» – для нас было равносильно отчислению за профнепригодность.

Тогда у меня возникло чувство, что мне в руки дали ключ, и очень долго казалось, что этим ключом можно открыть все, потому что в зависимости от того, какой ты найдешь глагол, так или иначе, определится жанр, стиль, способ – все. Потом уже после окончания института в собственных спектаклях я стала размывать эти глаголы. Но это потом.

На нашем курсе были не слишком популярны все эти свойственные студентам (особенно в те годы) «жутко умные разговоры», когда количество

«измов» на один квадратный миллиметр зашкаливает. Более того, Георгий Александрович часто подрезал нам крылышки. Обученные им, мы до сих пор стесняемся называть себя режиссерами. Потому что назвать себя режиссером означает для нас назвать себя чем-то недосягаемым, почти великим. Мы до сих пор не говорим о себе «режиссеры». Мы говорим, что мы занимаемся режиссурой. Товстоноговым в нас выработано отношение к этой профессии как к чему-то такому огромному, что себя этим и назвать-то неловко.

– В самом начале работы режиссер придумывает спектакль у себя в голове, а потом со своим замыслом приходит к конкретным актерам... От них надо добиться соответствия тому, придуманному, спектаклю или корректировать замысел в зависимости от них?

За годы работы все это несколько изменилось. Если ты, как я когда-то в начале, приходишь к артистам, замечательно зная сцену, которую хочешь сделать, зная почти до мелочей, зная даже мизансценически, – то тебя радует только одно, как удалось привести актеров к своему решению. И это немало. Очень немало. Но если ты репетируешь иначе, если ты знаешь «что», еще не зная «как», то возникают совместные открытия. И это качественно другое переживание. Мне скучно сейчас приходить на репетицию, придумав сцену. Ну, добьюсь я ее выполнения, и что? А если я не знаю, как это сделать, то мы вместе будем нащупывать и искать. Сейчас я даю себе свободу.

Смешно, но если я что-то придумываю заранее, этого почти никогда не будет в спектакле. Это куда-то испаряется, уходит и становится ненужным. Например, в записях к «Иванову» сохранилась придумка для Епиходова: где бы ни стоял Епиходов, на него всегда капал дождь. На всех нет, а Епиходов встанет на другое место – опять дождь. Естественно, этого нет в спектакле.

Что значит репетировать?.. Вот я, например, не могу работать с ассистентами. Кажется, просто: дай задание, чтобы ассистент выполнил его с артистами... Но я ведь нередко цепляюсь за актерские ошибки, и, отталкиваясь от них, сочиняю что-то присущее только этому артисту. А ассистент... он будет эти ошибки честно исправлять. Актерская индивидуальность своими ошибками иногда дает такие неожиданные, такие дикие повороты, наталкивает на такие удивительные решения...

«Грозу» мне хотелось поставить еще в институтские времена, и ничего в прочтении «Грозы» с институтских времен не изменилось. Тогда была придумана такая Кабаниха, такой Тихон, такая Катерина, такой Дикой... Это все было придумано тогда – и приживалы в доме Кабановой, и люди Грозы, которые смотрят в глаза Катерины: «...Ну что девочка, пора...?» Так вот, дорепетиционное знание некоторых подробностей, слишком большое их знание мне потом очень мешало в репетициях.

– Почему столько лет вы не ставили свою «Грозу»?

Я хотела это поставить несколько раз, но мне не удавалось. В Театре Моссовета мы с директором даже сели делать распределение ролей, но я отказалась (при том, что у меня не было другой работы), так как в театре не оказалось Катерины, той Катерины, которая была нужна мне. Я и в МТЮЗе пыталась поставить «Грозу» несколько лет назад, но отложила по той же причине.

Делать «Грозу» просто так? Меня же не внешняя форма интересовала, а совсем другое: эти странные и такие удивительно цельные люди. «Гроза» ведь, может быть, единственная настоящая русская трагедия. Это пьеса о Грозе. О грозе, которая настигает нас, захватывает врасплох и карает. Пьеса о

Любви. Не только Катерины к Борису. Но и Тихона к Катерине. И, конечно же, о любви Кабановой к сыну и, как ни странно, ее же любви к Катерине. Здесь нет ни «хороших», ни «плохих». И Кабанова, конечно же, никакая не «Кабаниха». Она – удивительная женщина, измученная любовью к детям и страхом за них. Потому что если Кабанова плохая, то это не трагедия, а просто история из жизни.

– Замысел может лежать годами, пока найдутся подходящие исполнители. А бывает, что вы придумываете что-то под определенного актера?

Бывает, что я вижу актера и очень хочу под него что-то придумать. И может пройти долгое время, пока я это что-то найду. Мне это безумно сложно, потому что я не могу поставить спектакля, если меня не зацепит тема. И в результате у меня иногда бывает мысль спросить у артиста: «Что ты хочешь сыграть...?», но я этого не делаю. Я не решаюсь, потому что если я спрошу актера, он скажет, а меня не согреет, тогда... Для артиста это большая травма.

– Можно ли сказать, что первоначальный толчок к постановке для вас – всегда пьеса...

Да, первоначальный толчок пьеса. Но бывает иначе. Я слышу звучание будущего спектакля, слышу его тональность, его ритм. И я рассказываю друзьям, про что хочу этот спектакль сделать. Но у меня... нет подходящей пьесы. Это совершенно мучительно. Вот у меня сейчас такой период.

– Вы сказали о том, что слышите «звучание» спектакля, а какие-нибудь зрительные картинки перед глазами появляются?

Картинки, нет. Смешно, но когда я в Театре Моссовета делала распределение «Вдовьего парохода», а я была для Москвы новый человек, мы сидим с директором, он мне называет артиста, я говорю: «Нет, у него голос слишком высокий». Он спросил: «А вы по голосам распределяете?» – «И по голосам тоже». Старые актеры когда-то говорили: «услышать тон роли». И я своим актерам часто говорю, что надо услышать тон роли. Я слышу тон спектакля.

Надо найти тон и надо найти природу конфликта в спектакле. Нас учили, что такое конфликт, – то, сё, пятое, десятое, а меня уже тогда, в институте, в «Грозе» интересовал конфликт между языческим способом чувствовать и христианским способом думать. То есть конфликт, заложенный в самом человеке, внутри него. Хотя я для себя не могла это сформулировать по-настоящему, но мучилась уже тогда. И вот конфликт «внутри тебя» как основной театральный конфликт я обнаружила через несколько лет, делая Вампилова. Но когда начала это строить, оказалось сложно, потому что в театре этим мало кто занимается. Когда я объясняю актерам, что партнер есть только лакмусовая бумажка проявления моего конфликта с собою, – это очень сложно воспринимается. На Вампилове я актерам показывала, в чем разница, если сцена строится на конфликте между партнерами и на конфликте «внутри себя». Как тогда существуют партнеры в одном варианте и как в варианте другом. В «Прощании в июне» сцену двух молодых людей, Букина и Фролова, можно играть как конфликт «между ними». А можно как внутренний конфликт каждого. Потому что сцена дуэли – это не сцена убийства соперника, а возможного самоубийства чужими руками. Поэтому это не ссора, не сцена ругани или оскорблений. Для каждого из них – это сцена «про меня», и партнер только лакмусовая бумажка для проявления моего внутреннего конфликта – страха смерти и жажды ее как выхода. Это очень непросто сыграть. И если про актеров ТЮЗа часто

говорят, что чем-то отличается их способ игры, то это именно поэтому. Кроме всего прочего, многие из них, думаю, не умственно, а внутренне владеют этим способом существования. И в этом одна из причин того, что я так долго в этом театре.

– Режиссеру легче работать в новом для себя театре или в своем театре, со своими актерами, которых хорошо знаешь, а они знают тебя?

Намного легче прийти в какой-нибудь незнакомый театр и поставить спектакль. Во-первых, ты нов, ты интересен. Во-вторых, перед тобой незнакомые люди, и ты знаешь, что ты поможешь им открыться так, как не помогал никто. Потому что ты будешь открывать их другим ключом, с другой стороны, другую дверь.

Удивлять своих становится сложнее и скучнее. К тому же у актеров в твоем театре ощущение, что ты никуда не денешься, и то, что они не сделали сегодня на репетиции, они сделают завтра или через неделю, или через год.

Я довольно жесткий режиссер, и форма моих спектаклей окончательна, она не свободна для артиста. Хотя один из моих артистов замечательно определил, что такое импровизация. «Импровизация, – сказал он, – возникает только тогда, когда ты знаешь каждую секунду своего существования». То есть импровизация возможна, когда актер спокоен, когда он знает в роли все до миллиметра, когда ему ясен его каждый вздох, любое шевеление пальцем. В моих спектаклях они не могут на двадцать сантиметров сдвинуться туда или сюда, не имеют права произвольно двинуть головой. И их это ничуть не смущает. Потому что они прекрасно знают, почему и зачем они делают то или другое. Почему надо голову в эту сторону, а не в ту. Совсем не потому, что свет сюда падает. Этих ограничений нет. Ограничения исходят из внутренней жизни актера, только из его внутренней жизни. Она им известна по спектаклю в каждом из миллиметров. Но при жестком рисунке, который я им задаю, основное мое занятие – раскрепощение артиста, в котором, возможно, я часто перебираю.

Я терпелива. Про меня даже говорили: «Она не режиссер, а дом терпимости». Никогда артисты, с которыми я работаю, не слышат какого-нибудь окрика, даже если они этого заслуживают. Если они делают ошибку, я принимаю ее на себя, ведь это я виновата, что еще не придумала, как ее исправить. Долгие годы в ТЮЗе я терпеливо «окучивала» артистов, сюсюкала с ними как с детьми, кудахтала, как клуша. Я не убеждена, что была права. Но, с другой стороны, такое отношение дает возможность артисту почувствовать свою уверенность в том, что он замечательный, что он талантливый, что он нужный. Когда это происходит с артистом, имеющим серьезный жизненный стержень, это дает свои плоды. Но когда такого стержня у артиста нет, это превращается в разболтанность. Тогда он может позволить себе все. Он может сесть тебе на голову и свесить ноги на твою растопыренную губу. Такие случаи у меня, к сожалению, тоже есть. Тут трудно удержать баланс.

Я чувствую, что последние годы, может быть, оттого, что мы слишком хорошо знаем друг друга, я начинаю раздражаться, что никогда не приносит пользу, никогда. Вообще, режиссер не имеет права раздражаться.

– Режиссер не имеет права раздражаться, потому что его раздражение воздействует на актеров? Может что-то нарушить в них?

Режиссер может сломать актера. Я думаю, что мы, режиссеры, поломали большое количество людей... Мы берем на себя ужасную ответственность за

человеческие жизни. Не только потому, что мы выбираем роли для актера. В конце концов это находится еще и в их руках: делать самостоятельные работы, идти гулять на сторону с другим режиссером, репетировать по ночам. Но вот он пришел к тебе в спектакль, и с этого момента ты несешь за него, за его жизнь полную ответственность. Именно за его жизнь, не иначе.

Вот девочка, которая играет в «Грозе» Катерину. Она там замечательно играет. А это был один из самых адских трудов в моей жизни. Очень способная, очень хорошая девочка, это первая в ее жизни роль. Но то, что я хотела от этой роли, и то, что я объясняла, и то, куда я вела, может быть, умом она понимала, но умом это одно, а нутро у нее другое. И вот девочка выходила, делала кусок, каталась по Волге на лодке с песнями, и я смотрела на то, как она это делала, и думала: Боже мой, какое количество режиссеров сейчас целовали бы ей руки и говорили, какая она замечательная, а я сейчас буду ломать ей кости... потому что мне не это надо. И я ломала ей кости весь репетиционный процесс и часто думала: наверное, то, что я делаю, непростительно.

Если бы роль не получилась, если бы спектакль не получился (а я беру на себя смелость сказать, что он больше получился, чем не получился), то какое же чувство вины должно было лежать на мне. Какое чувство самоуверенности должно быть у режиссера, наглой самоуверенности, чтобы настоять на своем.

Вот вы смотрите на улыбку Катерины и не знаете, что на репетиции доходило до крика с моей стороны: «улыбаться, улыбаться, улыбаться...» У них, по-моему, звенело в ушах от этих «улыбаться». Она, бедная, на репетициях просто «доходила», отчаянная, с приклеенной улыбкой.

Сейчас она замечательно играет. Но тогда это был очень режиссерский театр. Я рада результату, рада, что она так замечательно играет. Я рада, что ее работа получила настоящее признание.

Русский артист отличается от западного тем, что он жизнь кладет на роль. Свою собственную жизнь. Тут недавно приходили какие-то французы, и я попыталась им объяснить, почему мне кажется русский театр сущностнее театра какой-либо другой страны. В России исторически так сложилось, что цена человеческой жизни очень невысока. В результате русский человек привык свою жизнь отдавать: Идеям, Отечеству, Работе, Делу, «которому ты служишь». Западные актеры могут блестяще, искренне работать. Русский театр требует от человека жизни – его личной, его единственной жизни... Не просто огромного труда, времени – Жизни! И еще, в русском репертуарном театре роли делаются на всю жизнь. Никогда не известно, сколько лет ты будешь жить с этой ролью. Ты будешь стареть и умирать с нею. И ты должен в ней жить, потому что иначе... иначе скучно.

Как много живого и личного содержания надо вложить в роль, чтобы за десятилетия она не превратилась в «ходячий труп», не умерла. В нее необходимо вложить свою жизнь. И русский артист это делает. Я своим артистам объясняю, что жизнь, которая проживается на сцене, не вычитается из отпущенного нам времени, а добавляется. Часы, которые ты отдаешь сцене, прибавляются к твоим годам.

Русский театр строится на других взаимоотношениях и с ролями, и со спектаклями, и с режиссерами.

– Можно ли сказать, что между режиссером и актером в русском театре образуются связи более тесные и не только служебные?

Да, конечно. Это какая-то кровная связь. Можно вдребезги разругать мой

спектакль, – я это спокойно переживу. Но есть точный рецепт, как измордовать меня насмерть: ругать моих артистов. Если написать плохо даже про того актера, который мне самой не очень нравится, – это ранит чрезвычайно. Я очень хорошо знаю: когда с моими артистами что-то происходит, то какая-то ниточка исчезает. Я могу дома находиться, и чувствую, что где-то ниточка оборвалась, ниточка между мной и артистом. Или эта ниточка восстанавливается, или все, конец. Тогда ничего не выходит.

После премьеры «Собачьего сердца» артисты подарили мне серебряное украшение «ошейник» с надписью: «Ошейник – это значит навсегда». Это цитата из спектакля. То было признание в любви. Они хотели заручиться тем, что я теперь навсегда их.

Когда у тебя настоящая связь с артистами, ты можешь прямо в ходе репетиции, за пятнадцать минут придумать и даже построить целую сцену. Так была придумана сцена «приживалов» в «Иванове». Я кричала из зала реплику: говори вот этот текст, а ты вот этот. Актеры уже привыкли и не задавали вопросов в тот момент, когда я сочиняла. Они знали, если возникнет вопрос, – все остановится.

Но я помню и несколько страшных ударов, когда такая связь с артистами вдруг обрывалась. Начинала идти сцена, и тут кто-то вмешивался. На «Соловье» однажды я долго билась, кто такой Соловей, как это делать. Артист совсем не тянул, и помощи от него ждать не приходилось. И вдруг я нащупала. Я даже испугалась того, что нащупала. Это было еще очень зыбко. И тут довольно резко мне сказали, что уже поздно и пора заканчивать репетицию. Я немедленно прервала репетицию и ушла. Тогда я сняла с шеи серебряный ошейник, подаренный актерами. До этого я его вообще не снимала, даже на ночь, а после той репетиции, сняла и больше никогда не надевала. После того как они так резанули по кишкам, я не хотела больше с ними репетировать, я не хотела их видеть.

– Можно ли сказать, что актеры тоже могут сломать режиссера...

Актеры очень сильно могут сломать режиссера. Особенно когда ты приходишь к ним абсолютно открытый и незащищенный.

Был здесь период в театре, когда я думала: «Все. Никогда не вернусь в профессию. Никогда». Из этого состояния меня вытащили английские артисты. Я уехала проводить мастер-класс в Англию и вернулась человеком. Они меня восстановили своим изумлением, необыкновенной готовностью слушать...

Очень хорошо помню, как во время репетиций «Гуд бай, America!» я попала просто в ловушку. Спектакль очень трудный, потому что ты сочиняешь на пустом месте, без пьесы, без ничего. И когда у тебя затык, когда не можешь сдвинуться ни на миллиметр, и ты уже в отчаянии, и когда у тебя ничего не рождается, ничего, ну, нет фантазии, ну, ноль, ноль, и при этом еще вдруг замечаешь актерскую иронию... Помню, что я в эту секунду подумала: «Все. Все. Точка. Я сделаю этот спектакль до конца. Назло вам. Но дальше живите своей жизнью без меня. Это конец». Потом все проходит... Режиссеры обладают умением прощать.

Как-то один артист меня очень сильно мордовал (не в этом театре), а я уже знала, что потом все забывается и прощается. И я сказала Гинкасу: «Я тебя очень прошу, если я потом забуду и захочу его взять в работу, напомни мне, пожалуйста, что я поклялась никогда с ним больше не работать».

Все бывает. Это взаимный процесс рождения и взаимный процесс убийства...

– У вас есть какие-то ритуалы настройки перед репетицией, перед спектаклем?

Я не могу прийти на репетицию и сказать: «Начали». Этого я вообще не могу. Они привыкли, знают, что я должна с ними о чем-то поболтать сначала, они мне что-то расскажут, я им что-то расскажу: про погоду, про политику, про что угодно. Для того, чтобы друг с другом поговорили, прежде чем в это войти. Я не могу вскочить в репетицию и не понимаю тех, кто может. Точно так же, как я их никогда не пускаю на сцену без пятиминутки перед спектаклем: иногда напоминаю основные вещи спектакля, иногда ставлю какую-нибудь новую задачу, иногда занимаюсь разбором замечаний каких-то, иногда просто шучу.

– Яновская – режиссер и Яновская – главный режиссер Московского ТЮЗа – это один и тот же человек или разные люди?

Мне трудно ответить на этот вопрос. Знаете анекдот? Стоит олень у водопоя, пьет воду. Выходит охотник и всаживает в него одну за другой шесть пуль. Олень все пьет. Охотник в растерянности. Олень поднимает голову и говорит: «Да что же это такое? Я все пью-пью, а мне все хуже-хуже-хуже?»

У главного режиссера намного чаще, чем у режиссера обычного, возникает горечь. И намного острее. Так сложилась судьба, и это подарок небес, что за всю жизнь у меня не было ни одного спектакля, в котором не сложился бы коллектив. При разности характеров, уровней благосостояния и всего остального – спаянный и даже счастливый коллектив, где каждый заботился друг о друге. И опять – благодарение небесам! – меня никогда на сцене не продавали артисты. Никогда. (Быть может – все еще впереди?..)

Но я и театр представляла себе, как свой спектакль, замешанным на этом партнерстве, любви и непредательстве.

Ничего подобного, к сожалению, не произошло и не происходит. И это – мучение.

Говорить об одиночестве режиссера – вещь банальная, хотя и абсолютно правдивая. Это правдивая банальность. Одиночество главного режиссера другое. Как режиссер я в своем спектакле «прикрою» артиста, а как главный режиссер я должна трезво осознавать и осознаю, что этому артисту не надо работать в театре. Когда ты в спектакле предлагаешь острую, неожиданную сцену, острый, неожиданный поворот – артисты изумляются, радуются. Но когда так же остро ты решаешь какой-нибудь вопрос из жизни театра, – это решение всегда непопулярно.

– Как вам кажется, ваши спектакли собираются в некое целое, во что-то большее, чем сумма спектаклей, рифмуется ли один спектакль с другим или они существуют каждый сам по себе и отдельно?

Они рифмуются, несомненно. Но складываются ли они в какую-то целостность, наверное, лучше судить со стороны. По-моему, они не только рифмуются, они спорят друг с другом, отталкиваются друг от друга, отрицают друг друга. Освоив что-то, ты скоро устаешь повторять уже найденное и двигаешься дальше. Ищешь что-то, где тебе не скучно. Оно может быть для кого-то совсем не новым. Понимаете, тут еще одна забавная вещь, потому что часто оказывается самым избитым и старым авангард. Он почти всегда одина-

ковый... Поэтому довольно сложно смотреть спектакли молодых режиссеров, занимающихся, так сказать, авангардом, потому что ты это видел много раз, только очень давно, и ты это делал, только очень давно. Вот это ты уже делал и тебе скучно. А тут горящий глаз человека, у которого все впервые. Вот такая ситуация.

Я завидую молодым режиссерам, потому что у них этого нет, им только предстоит с этим столкнуться: каждое десятилетие борьба с собой прошлого десятилетия. Молодым не с чем бороться, они дико свободны.

– Пятнадцать лет назад вы стали главным режиссером ТЮЗа. Не жалеете сегодня об этом?

Иногда жалею. Очень жалею, потому что понимаю, что если бы я сюда не пришла, то была бы здоровее, моложе, лучше выглядела, не отказывалась от зарубежных постановок, была бы богаче (за время работы в ТЮЗе я один раз поставила спектакль за рубежом и получила свою трехгодичную зарплату, если не больше!). Жалею, потому что была бы свободнее. Это точно.

Но иногда... когда вижу, как работают мои актеры на площадке и каким способом они работают, я не жалею ни о чем. Хотя ясно понимаю, что все это, на что кладешь жизнь, – ненадолго. Все рассыплется в воздухе, ничего не останется.

– Чего бы вам хотелось?

Хочется выдохнуть всю ту муку, которая внутри. С тем, чтобы потом опять вдохнуть и что-то делать. Всегда важно выдохнуть. В «Гуд бай, America!» есть один момент – вальс на корабле. Гинкас меня спрашивал: «Как ты это сделала? Почему?» Не знаю. Вот я делала-делала-делала-делала-делала-делала и... а-а-х! мне захотелось выдохнуть. И придумался этот кусок. Как пишутся стихи? В ритме дыхания поэта. Так и спектакли строятся. По дыханию. У меня, во всяком случае.

Беседовала Ольга Егошина 5 февраля 2001 года

В тексте использованы небольшие фрагменты интервью Г.Яновской, данного Юлии Мариновой.

ГАЗПРОМБАНК

Москва
Издательство
«Московский Художественный театр»

Исследовательская часть проекта была поддержана грантом
Президента Российской Федерации

Издание поддержано
Федеральным агенством по культуре и кинематографии России

а также:

ЗАО «КБ «ГУТА-БАНК»

Альфа-Директ
Интернет-брокер
Альфа-Банка

ОАО «Рот Фронт»

Искренняя признательность тем, без чьей помощи
эта книга не могла бы выйти в свет:
Инне Соловьевой *за деятельную помощь*
на всех этапах создания книги;

Катерине Антоновой, Аркадию Островскому,
Екатерине Вороновой, Анне Шалашовой,
Оне Пакенене, *декану факультета театра и кино*
Литовской академии музыки,
Михаилу Рашковскому, Марии Бейлиной, Маргарите Модестовой
за организационную поддержку;

особая признательность Анастасии Ниловской

РЕЖИССЕРСКИЙ
Т Е А Т Р

от А до Я

Разговоры в начале века

Выпуск 3

Москва
2004

Работа выполнена в научно-исследовательском секторе
Школы-студии (институт) им. Вл.И.Немировича-Данченко
при МХАТ им. А.П.Чехова

Авторы проекта Анатолий Смелянский, Ольга Егошина
Редактор-составитель Ольга Егошина
Художники Анна Бархина, Сергей Бархин
Редактор Сергей Конаев
Редактор-организатор Анна Ильницкая

ISBN 5-900020-16-9
© *А.М.Смелянский, О.В.Егошина, 2004 г.*
© *А.С.Бархина, оформление, 2004 г.*

Метод и школа

Когда-то молодой и самонадеянный поэт гордо объявил, что он написал стихотворение о любви и этим закрыл тему. Вы держите в руках уже третий выпуск «Режиссерского театра», число его участников перевалило за сотню. Но с каждым выпуском перед его авторами возникает больше разветвлений и неожиданных поворотов темы, чем исчерпанных сюжетов, гораздо больше вопросов, чем ответов. В первом выпуске была сформулирована цель сборника: исследовать феномен режиссерского театра во всех его проявлениях и формах. Однако постепенно стало понятно, что не менее важная задача выпусков – зафиксировать изменения театральной ситуации. За пять лет, прошедших со дня выхода первого сборника, мировой театр ощутимо изменился. Не стало кого-то из наших героев, возникли новые имена, какие-то прогнозы сбылись, какие-то оказались ошибочными.

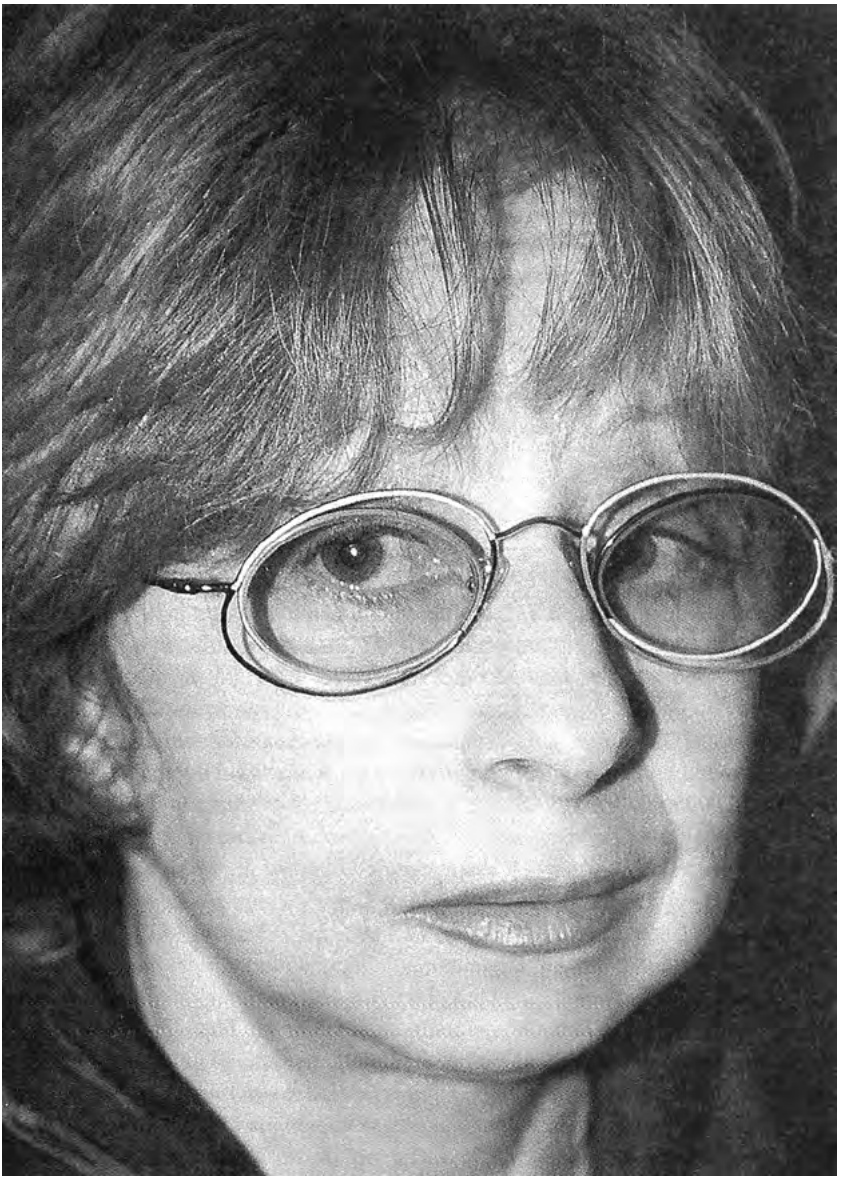
В беседе для первого выпуска Роберт Стуруа нашел неожиданный образ для описания театральной ситуации конца XX века: «Я так определяю сегодняшнее положение мирового театра: мы все, затаив дыхание, ждем, чем разродится беременный театр. Театр сейчас как будто бы находится на сносях, и все как бы притихли, ждут этого момента». За прошедшие годы стало понятно, что ожидания Стуруа были излишне оптимистичны. Театральная осень несколько затянулась и не спешит сменяться весной. Постепенно выяснилось, что «режиссерский театр», как он сложился в XX веке, переживает серьезнейший идейный и организационный кризис. Уходят лидеры, определившие XX век (его последние могикане, по определению Донатаса Баниониса), вместе с ними уходит определенный способ существования в профессии, особое место, которое занимает режиссер в театральном пространстве. И на освободившейся территории пока не возникло новых форм, новых идей, внятных манифестов.

О ситуации сегодняшнего театра в этом сборнике размышляют Мартин Вуттке и Олег Басилашвили, Марина Неелова и Николай Караченцов, Максим Суханов и Лия Ахеджакова, Феруччо Солери и Светлана Крючкова, Накамура Гандзиро III и Сергей Курышев, Галина Тюнина и Римас Туминас, Владас Багдонас и Ксения Кутепова, Калью Комиссаров и Рамаз Чхиквадзе, Йонас Вайткус и Наоко Кубонива, Эгле Шпокайте и Киёсимо Нийхори, Игорь Ясулович и Василий Бочкарев. Как обычно в «эпоху промежутков» особое значение приобретают вопросы традиции, школы, наследия. Поэтому к кругу тем предыдущих выпусков «Режиссерского театра» добавилась и стала центральной тема «театральной школы». Крупнейшие актеры и режиссеры рассказывают о театральных традициях, к которым они принадлежат, о своих профессиональных университетах, о том, как строилось их обучение и как работают они сами со своими учениками. Это может быть традиция театра, насчитывающая столетия (как традиция театра Кабуки), а может быть школа, сформировавшаяся совсем недавно. Постепенно и незаметно из театрального обихода ушло деление на школы: мхатовскую и вахтанговскую, Малого театра и БДТ. Их место заняло деление на актеров школы Петра Фоменко и Льва Додина, школы Тадаши Сузуки и Эймунтаса Някрошюса. В этом сборнике о своих мастерах рассказывают актеры, которые проработали с учителем всю жизнь, и те, ко-

торые встретились в конкретной работе. Рассказывают о моментах чисто технологических (о ходе репетиций, о подсказках, о показах), но и о тех минутах «высокой радиации облучения талантом», ради которых все остальное. Среди замечательных педагогов, ставших героями книги – «учитель всего сегодняшнего эстонского театра» Калью Комиссаров, воспитавший не одно поколение литовских актеров Йонас Вайткус, наконец, уникальный педагог по сценической речи ЛГИТМиКа, много лет связанный с Малым драматическим театром – Театром Европы Валерий Галендеев.

В переходные эпохи обостряется интерес к пограничным жанрам. И в этом выпуске о своем видении театра и его проблем рассказывают «человек-театр» – Резо Габриадзе, основатель конного театра – Бартабас, режиссер, танцовщик и хореограф – Жозеф Надж. Также в этом выпуске добавлены ранее не звучавшие голоса крупнейших драматургов Америки, Европы и России – Тома Стоппарда, Артура Копита, Людмилы Петрушевской. «Авторы театра» размышляют о месте драматурга в театральном процессе, о смене приоритетов и неизменных ценностях, о надеждах и тревогах дня сегодняшнего. Беседа Артура Копита заканчивается словами: «Меня часто пугает сегодняшний театр как раз тем, что делающие его люди как будто не задумываются, насколько серьезно, опасно и ответственно дело, за которое они взялись. Я не знаю, может ли музыка устать от музыки, а мрамор от мрамора. Но театр – искусство, которое легко может напророчить свой собственный конец, возненавидеть собственные достоинства, возлюбить пороки, торжественно проводить себя на кладбище и сказать надгробную речь над своими останками».

Ольга Егошина



ЛИЯ АХЕДЖАКОВА

Фото В.Луповского

Лия Ахеджакова (р. 1938) – актриса. В 1961 г. окончила адыгейскую студию ГИТИСа (курс М.П.Чистякова) и поступила в труппу МТЮЗа. Роли: Дилл («Убить пересмешника» Х.Ли, 1964), Дениска Кораблев («Пожар в пампасах, или Подвиг во льдах» по В.Драгунскому, 1965), Тараска Бубнов («Будьте готовы, ваше высочество» Л.Кассиля и П.Хомского, 1966), Женька («Мой брат играет на кларнете» А.Алексина, 1968), Иа-Иа («Винни-Пух и его друзья» по А.Милну, 1968), Бабушка («Я, бабушка, Илико и Илларион» Н.Думбадзе и Г.Лордкипанидзе, 1973) и др. С 1977 г. – в «Современнике». Среди ролей: Актриса («Из записок Лопатина» К.Симонова), Старуха («Эшелон» М.Рощина), Кучкина («Обратная связь» А.Гельмана), тетя Соня («Спешите делать добро» М.Рощина, 1980), Света, Галя, Ау, Коломбина («Квартира Коломбины» Л.Петрушевской, 1985), Семенихина в «Восточной трибуне» (1983) и Мостовая в «Стене» (1987) А.Галина, Варвара («Мелкий бес» по Ф.Сологубу, 1988), Рахель («Трудные люди» Й.Бар-Йосефа, 1992), Челеста («Адский сад» Р.Майнарди, 1994), миссис Форд («Виндзорские насмешницы» У.Шекспира, 1995), Зина («.Мы едем, едем, едем...» Н.Коляды, 1996), Леона («Предупреждение малым кораблям» Т.Уильямса, 1997), Селестина («Селестина» Н.Коляды по Ф. де Рохасу, 2002). Роли в антрепризных спектаклях: Она («Персидская сирень» Н.Коляды, режиссер Б.Мильграм, 1996), Пульхерия Ивановна («Старосветская любовь» Н.Коляды по Н.Гоголю, режиссер В.Фокин, 1999), Клэр («Подсолнухи» Т.Уильямса, режиссер Б.Юхананов, 2002) и др.

ЛИЯ АХЕДЖАКОВА

Нет универсальной отмычки

– Отношения актера и режиссера определяют по-разному: от любви до поединка. Как складываются ваши отношения с режиссером?

В каждом конкретном случае, с каждым из режиссеров – я другая. Конечно, что-то остается свое, спрятанное. Но все равно приходится пристраиваться. С каждым приходится находить свою линию поведения. У меня нет такой универсальной отмычки, с которой я прихожу в работу. Какой режиссер – такой и актер; каждый из нас в процессе работы должен немного как бы прогнуться, чтобы как-то «сцепиться», совпасть друг с другом. А если оба не прогибаются, то либо это идеальное сотрудничество, либо кто-то будет поломан. Бывают режиссеры внимательные, бывают такие, которым абсолютно безразлично, какой актер перед ними, они твою индивидуальность не замечают и не учитывают. Причем это внимание и невнимание совсем не говорит о том, хороший это или плохой режиссер. Конечно, с теми, кто тебя в упор не видит, приходится трудно. Работать тяжело, ощущаешь себя глупой, и радости в такой работе мало. Я могу прийти со своими представлениями, а режиссер все разрушит. И придется прилаживаться к его представлениям и петь его песню. А иногда он прислушивается к твоим предложениям, учитывает тебя в своем замысле. И это веселее.

Потом, еще важный фактор в работе с режиссером: сколько времени вам отпущено на репетиции. Скажем, «Старосветские помещики» были частным

проектом. Времени было в обрез. Кроме того, нам с Богданом Ступкой хотелось уйти от своих штампов, попробовать что-то новое. Начав работу с Фокиным, я ему пожаловалась, что очень устала от себя: столько сыграно, столько наплакано, нашучено, напрыгано. Хочется от этого уйти и начать «от печки». Так что на репетициях мы, актеры, не теряли время на проявление собственных представлений, пытались сделать все, что предлагал Валерий Фокин, а ему можно довериться. Мне оставалось только любить эту Пульхерию Ивановну, быть ею, жить ею, почувствовать мир через нее, увидеть свет ее глазами. Может, я обольщаюсь, но мне все видится именно так. Правда, было очень трудно, особенно на последнем этапе, особенно на первых пяти-шести спектаклях. Потом покатилось.

С «Селестиной» – совсем особый случай. Ставил Коля Коляда. Пьеса старинная, мир, который Коля предлагал, совершенно неожиданный, и этот мир надо было либо принимать целиком, либо стать невольным разрушителем в работе. И потом, Коля обожает артистов, он не «над ними», а «среди них», он становится другом, в него влюбляются, очень хочется ему помогать: соучастие, дружба, нежность, юмор – это его рабочая атмосфера. Если кто-то в силу своей звездности, эгоизма, черствости, самомнения начинает разрушать эту атмосферу – горе, конец всему. Становится мучительно работать, жить не хочется.

Кстати, это относится и к Галине Борисовне Волчек. У нее режиссура сродни материнству. Или – учительству. Она талантливый педагог, который, как никто, знает своих детей, умеет достучаться до их сознания, успокоить, поддержать, пробиться к их душе и настроить их на совместное творчество. Но она требует предельной самоотдачи. Иногда может буквально «выпороть» нерадивого, иногда пожалеть, как мама прощает и жалеет. Но я видела, что такое «дитя» может ее буквально разрушить, вывести из строя, довести до полного отчаяния...

Галина Борисовна владеет замечательным качеством – научить тратиться на сцене, как она любит говорить – играть на «разрыв аорты», уйти от привычных отмычек. Профессионализм – это прекрасно, но есть и более высокое поведение актера на сцене – душевный риск, свобода, легкость в самых трудных сценах, которая достигается адским трудом, мучениями, заблуждениями. У Волчек есть ходы, которые со временем очень помогают актерам: «на разрыв аорты», «не посылай телеграммы в зрительный зал», «ищи мотивы». И еще и еще...

Мне жаль, что я мало у нее поучилась, мало с ней поработала. Но я много лет играю в одном из самых нежных ее спектаклей «Трудные люди». Гафт – мой жених, Кваша – мой брат, Леонтьев – влюбленный нежный друг. Все они – необыкновенные партнеры. Это самый большой мне подарок от «Современника». Эти три часа мы – родные, любимые, одной группы крови.

Я еще не сказала о Романе Виктюке. Это особая часть моей жизни в «Современнике». Причем Роман нам достался в расцвете его творческих и жизненных сил. Он подарил нам театр Петрушевской, тогда совершенно новый, непривычный. Мы с Гариком Леонтьевым очень трудно учились этому языку. И как же упоительно было существовать в этом крошечном, почти кукольном пространстве «Квартиры Коломбины». Хотя зритель трудно привыкал к новому для себя миру. В Москве нас приняли. Но в Петербурге! Нас там буквально освистали. Публика уходила, демонстративно хлопая стульями, громко возмущаясь. Ушло ползала! Когда мы играли последнюю новеллу, в зале твори-

лось такое, что я убежала со сцены. Какая легкость! Какой юмор! Какая там клоунада! В горле комом слезы. Но Виктюк гневно погнал меня назад на эту кукольную площадку, и мы доиграли. Оставшиеся зрители устроили нам овацию. Но на служебном входе нас ждала разгневанная толпа...

Но потом у спектакля была счастливая долгая жизнь, нас ждал прозревший и дотянувшийся до Петрушевской зритель. А через много лет я увидела «Московский хор» Петрушевской, поставленный в МДТ, где играли замечательные додинские артисты.

С Виктюком у меня были еще две большие работы. Удивительная у него способность обижать, поносить, унижать артистов (есть, правда, те, которых это не коснулось). Причем он так ведет себя с артистами, которых на самом деле любит. Возможно, он так себя ведет с педагогической целью? Он так обижает театр, исполнителей, работников цехов, что непонятно, как можно с ним работать? Но я вспоминаю, как сладко играть в его спектаклях, и всё прощаю. И все прощают. Мы много лет играли три его спектакля. Один, может быть, лучший, – «Мелкий бес» – сошел со сцены быстро. Может, время тогда было не до Передонова и Недотыкомки.

– Актеры часто жалуются, что режиссеры готовы длить репетиционный процесс до бесконечности, а им уже хочется выйти к зрителю. Вы не устаете от репетиций?

Я люблю репетиции, терпеть не могу, когда все делается быстро, мобильно, два месяца – и готово. Ты не готов, не завоевал право выйти даже на генеральную, а у тебя уже премьера! Один актер уже пробежал эту дистанцию, а другой еще нет. И это не значит, что он хуже.

Я, кстати, не люблю актеров, которые очень профессионально, быстро, с «огоньком» работают. Лучше подольше читать по складам.

Есть такой прибор – магнитный томограф, он снимает наши органы по миллиметрам, возникает объемная картина, можно ставить диагноз. Вот хочется по миллиметрам двигаться, чтобы открыть то, что в роли скрыто за словами, тогда будет объем. А когда за месяц выпускают спектакль? Что можно за месяц родить? Выкидыш.

У меня есть опыт такой стремительной работы – пьеса Уильямса «Предупреждение малым кораблям». Приехал на один месяц американский режиссер Ричард Корли. Ему и Третьяковку охота посмотреть, и по Москве погулять... Потом, когда этот спектакль вышел, играть его было сизифовым трудом, несчастьем. Кто в лес, кто по дрова, все провисает – беда! И каждый раз надо заново учить текст. Иной раз переругаемся все: кто нагло молчал и текст не произносил? Кто виноват?

– Ребенок из актерской семьи, вы рано узнали театр «с изнанки». Помешало это вам или помогло в вашем профессиональном пути?

Я выросла в провинциальном театре в послевоенные годы. Вот там – каждый месяц – новый спектакль, а иначе не выживешь – голод. Папа – режиссер этого театра, мама – ведущая актриса, «героиня». Послевоенный провинциальный театр, голодные актеры, дети, тещи, мамы, тазы, кастрюли, переезды, юг. Мама в кринолине, в белом парике, с накрашенными ресницами. Дикая жара! Я выросла в любви и ненависти к каторжному актерскому труду. И все-таки осталась на всю жизнь любовь к театру, к провинциальным артистам, к кулисам, к вечным гастролям.

– Бывает, что память или какие-то жизненные впечатления питают роль, как-то влияют на трактовку образа вашей героини?

Конечно, пока работаешь над ролью. А бывает, что на каком-нибудь 50-м или 100-м спектакле вдруг прозреешь – жизнь обжигает. Как-то я играла в какой-то сотый раз «Персидскую сирень». А в это время была вся страшная история с Курском. Я говорю: «Все были живы. И все умерли. Одна мечта осталась». И вдруг нахлынули кадры из хроники: как они уходят – все в форме, красивые, молодые, шутят. А один такой огромный, добродушный, с маленькой собачкой – и целует ее. Потом сказали, что их всех уже нет, а у него сын родился. Вот вижу их лица, их дети, жены – все в одну минуту промелькнуло, и я совсем вырубилась из спектакля, такая живая боль. Не обычные профессиональные слезы, а те, когда глазам больно, в горле, в груди больно, лицо искажается. Это редкое (для меня, во всяком случае) ощущение на сцене! Оно питается очень горькими чувствами, от потерь в жизни, от сопричастности чужому горю, от потрясений, которых врагу не пожелаешь. Конечно, не хочется такой ценой заслужить те секунды подлинного проживания на сцене, когда зал замирает, а пауза может длиться бесконечно.

Другое дело, каждый раз пытаться найти новые приманки, вернуть себе живые реакции, попробовать новые краски, не меняя всей интонации роли, предложить партнеру неожиданную деталь, чтобы у него глаз загорелся.

– Когда вы начинаете что-то менять прямо по ходу спектакля, как на это реагируют партнеры?

Зависит от человека – бывают партнеры, с которыми только попробуешь что-то неожиданное, только намекнешь, он тут же отзовется. Ступка такой – легкий, подвижный артист, шалун, хулиган, обожает играть, наслаждается ролью, с легкостью импровизирует, вообще, артист от Бога – Богдан!

Такой Гафт! Если он почувствует живое дыхание, свежие краски или крошечную точную деталь, у него глаз загорается, он тут же отвечает еще более высокой нотой проживания. И вот пошло – заговорили на «своем языке», появилась тонкость, зритель замирает, моментально включается, хотя не знает, что там на сцене случилось.

Такой Филозов. Вот уж кто поистине играет «на разрыв аорты». И каждый дубль (когда он снимается в кино) у него сильнее другого, и все разные. И чувство юмора, и тонкость, у него без слов все по глазам можно читать.

Кваша – удивительный партнер, он весь развернут на тебя, а не в зал. Он умеет любить на сцене...

А бывают артисты, очень хорошие артисты, точные, профессиональные, но... они никогда ничего не меняют, даже интонацию. Одну и ту же примочку в одном и том же месте спектакля делают сто, двести, триста раз, из года в год. Можно на видео снять первый и сотый спектакль. Стабильный, как скала!

– А нельзя сделать замечание, объяснить, что вам не нравится?

Партнеру нельзя делать замечания, нельзя его учить – потом сам не сможешь играть. Мистика, конечно, но это уже проверено. И вообще нельзя! Обидеть не могу. Обида зажимает. А когда человек зажимается, у него мышцы зажимаются. Он несвободен, он не может играть. А это – рикошетом – по тебе.

– Скажите, есть у вас какие-то ритуалы настройки на спектакль? Читаете свою тетрадь роли? Или мысленно повторяете спектакль? Или приезжаете заранее в театр и стараетесь от всего отключиться?

Когда редко идет спектакль, а текста много, приходится его повторять каждый раз. Нелюбимое занятие, но очень полезное: особенно если давно, много лет играешь роль. И сцена, реплика вдруг получают совсем другой смысл.

Приходить заранее в театр, конечно, правильно. Проторчишь два часа в пробке с риском вообще не попасть в театр, а как потом эту панику из себя вытравлять?

Это ведь только кажется: вышел на сцену и все забыл. Куда денется эта «пожарная тревога» за один-два часа до спектакля? Я играла Коломбину, а у меня мама умирала. Я приезжала из больницы, гримировалась, одевалась, шла на сцену, как сомнамбула. Это была другая актриса! И знаете, более глубокая, чем я, более трагичная, юмор отказывал совсем. Вообще, мистика какая-то: мама играла Сюзанну в «Женитьбе Фигаро», когда умирала бабушка, ее мама. Я играла Коломбину, и мне только в лифте, после спектакля партнеры сказали, что во время спектакля мама умерла. Как можно это оставить за сценой, выскочить свеженькой, забыв все, и с чистого листа начать жить в спектакле?

– Часто во время спектакля происходят всякие накладки. Как с ними справляться?

Иногда достаточно одного мобильного звонка в зале, чтобы на сцене разрушилась атмосфера. Я помню, когда Петер Штайн показывал «Три сестры» во МХАТе, в Министерстве культуры решили против чего-то протестовать, и в знак протеста минут на пять прервать все спектакли по всей Москве. Такая акция. Идут «Три сестры». Входит Вершинин. Вдруг на сцене появляется министр культуры Губенко, Петер Штайн и переводчик. Актеры замерли, как в детской игре «замри». А эти трое произносят речи. Штайн что-то сказал о том, что его монтировщики сцены получают больше денег, чем наши актеры. Минут пять выступают оба – и уходят. Актеры по команде сделали «отомри!» и продолжали играть дальше. Ни я, ни зал не могли уже настроиться на спектакль. Атмосфера была разрушена бесповоротно.

– Актеров специально учат, как войти в роль. А как выйти? Как сбросить с себя напряжение после спектакля?

«Рецепта» – нет. Прийти домой после спектакля и лечь спать? Не будешь спать. Или уж такие нужны железные нервы. У актеров такое непрошибаемое спокойствие редко. За три часа спектакля (или даже полтора часа) так возбудишься, столько воспоминаний в себе вызовешь, так разберешь душу – как тут успокоиться? Я помню, как мне как-то вызвали хирурга после операции, он вышел прямо из операционной. Фартук был кровью забрызган. Я в эти глаза заглянула, а он смотрит сквозь меня, туда. Он меня не видит, он весь еще там, на операции. Ужас. Глаза белые. Есть роли, после которых выходишь, как тот хирург, весь в крови, и глаза белые. Выходишь в нереальность. Мне помогает только снотворное. У кого-то алкоголь. Надо же что-то с собой делать. Куда-то себя девать после спектакля. Кто-то идет в ресторан. Кому-то надо остаться одному и напиться. Надо же снять это напряжение. Если спектакль прошел хорошо, то радостное возбуждение, а если плохо – фоном в голове все время идет разбор ошибок, недовольство собой, досада.

Есть, конечно, роли, которые можно семь раз в день играть. И есть актеры, которые всю жизнь играют только такие роли. Вот они обычно не могут взять в толк: а что колотиться-то после спектакля? Сыграли и отлично!

– Что для вас самое трудное в профессии?

Самое трудное, конечно, – работа над ролью. Анатолий Васильевич Эфрос написал: репетиция – это голыми руками гвозди забивать. Это первое. Второе – годами ждать новой роли. Третье – держать удар, когда неудача. И главное, никогда не завидовать.

– Не завидовать чужому успеху? Или выпавшей удачной роли? Или тому, что у кого-то есть работа?

И то, и другое, и третье, и еще много чего есть на свете, чего у тебя нет, а у кого-то есть. Как удержаться от мысли: «Почему?» – вместе окончили институт, вместе пришли в театр, две подруги. Ей дают Джульетту, тебе – пажа Париса... А восемь лет не иметь ни одной новой роли? Приходить в свой театр, видеть чудесный спектакль, видеть, как прекрасно играют твои коллеги, как они выросли, пока ты ждешь своей новой роли и уже теряешь надежду? И потом, сейчас столько наград, всяких «масок», «овнов», «чаек» и других птиц, которыми одаривают выдающиеся и просто неплохие работы в нашем деле. Это тоже повод для огорчения, если эти ценности чужие. А жить в провинции, переиграть всю мировую классику, не получать зарплату или получать копейки и наблюдать успех «звезды» столичного масштаба, за спиной которой пара сериалов, пара «чаек» и портреты в модных журналах? А от этих переживаний – хандра, болезни, дурной характер. И уже не человек, а один сплошной желчный пузырь. И как следствие – уходит дар. Молиться надо, чтобы не посещали эти чувства.

– Придя в «Современник», вы семь лет ждали большой роли...

Я и в ТЮЗе годами ждала, когда «дадут». Не находилось ни курочки, ни козочки, ни белочки. В «Современнике», правда, дали роли Доброжанской в двух спектаклях, когда она заболела и не могла выходить на сцену. Потом в такой же ситуации – роль Богдановой. Через много лет – старушку тетю Соню в «Спешите делать добро» вторым составом. Но был Эльдар Рязанов, мой спаситель. Он всегда был со мной, когда мне было трудно в театре и в жизни. Именно он заразил меня своей способностью весело работать и не ныть. Даже когда не дается роль. Когда трудно физически: холод, усталость, недосып, – спасает юмор. И я стараюсь так работать, хотя не всегда получается. Слава Богу, сейчас возможны частные проекты, есть театральный процесс, который идет параллельно репертуарному театру. Всем набила оскомину антреприза (особенно главным режиссерам театров). Правда, много халтуры. Но вспомним опыт антрепризы: Комиссаржевская, Дягилев, Баланчин. Наверное, никто не позволит себе в данном случае говорить о халтуре, о «звездности», о разрушении русского балета.

– Я часто встречаю вас в зрительном зале на фестивалях, на премьерах. Вы ходите посмотреть спектакли коллег?

Когда интуиция подсказывает, что могу что-то неординарное пропустить – непременно иду. Я вообще хороший зритель. Но главное, – я учусь. Не могу забыть «Чайку» Люка Бонди, «сНежное шоу» Вячеслава Полунина. А невероятная театральная Олимпиада! Сейчас – «Балтийский дом». Как можно было пропустить «Отцы и дети» Адольфа Шапиро? Играли эстонские артисты. Какая могучая труппа, какая выокая сценическая культура! И Жолдака я должна была увидеть – надо знать, как разрушается театр – отнюдь не антрепризой!

– Бывает, что вы смотрите и вам тоже хочется сыграть эту роль?

Зачем? Уже сыграли. Соревноваться? Переиграть, сделать открытие? Это надо иметь спортивный бойцовский характер. Совершенно другое дело, что у всякого поколения есть свои Треплевы, свои Гамлеты, свои Ивановы... Это не для меня, к сожалению, классика прошла мимо меня. Это очень плохо.

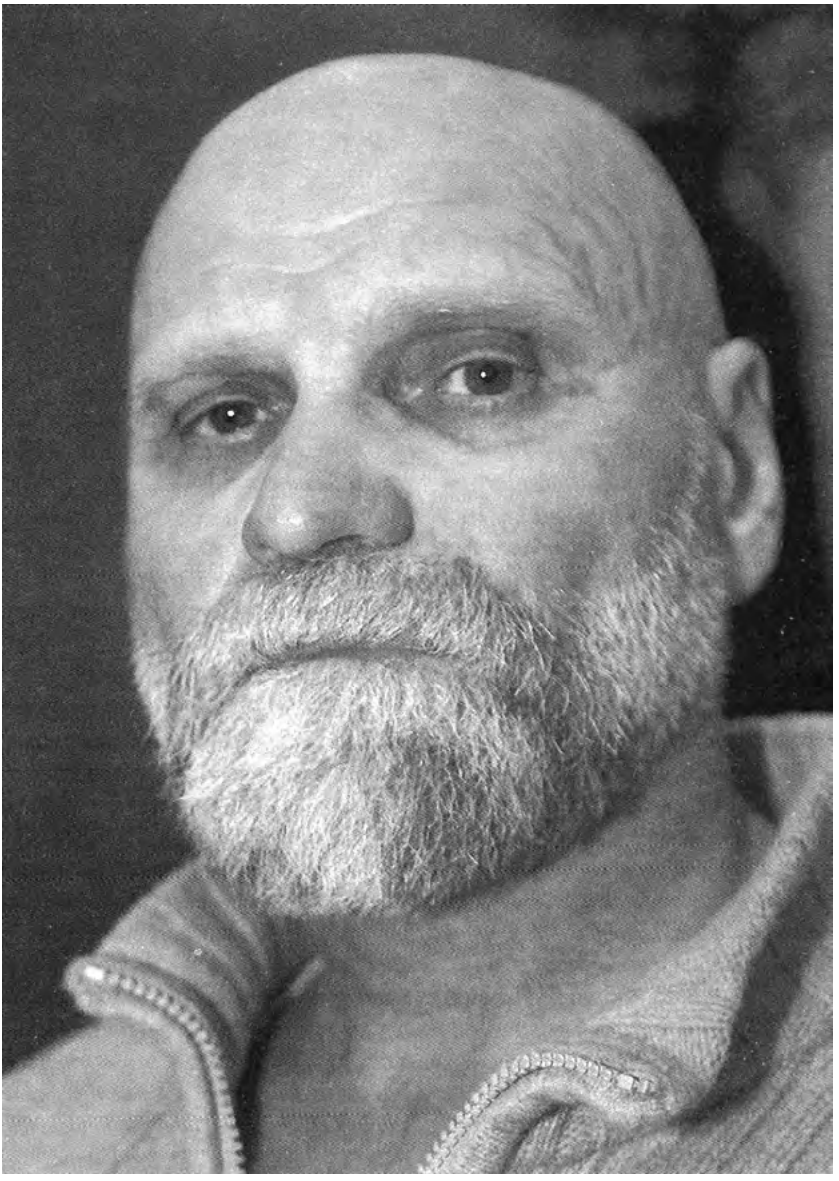
– А какие самые счастливые минуты в профессии? Когда понимаешь, что все не зря?

Когда смотрела спектакли Эфроса. Когда смотрю постановки Петра Фоменко. Когда звонит Рязанов и рассказывает про мою новую роль у него в картине... Еще?

Раз забежала ко мне в Питере в гостиницу Земфира. Забежала в таком свитерке, патлатая, с поезда. Я ей что-то говорю. А она в ответ: «Я сейчас ничего не слышу! У меня такое состояние. Я две шикарные песни написала». Две! Вот это состояние, что песню написала... И она хорошая... Минуты счастья бывают редко. Очень редко. Когда ты вдруг угадаешь, что ты попал в цель.

И еще бывают минуты (или секунды) зачарованности на сцене, когда не играешь, а живешь, летишь, зал замирает, спектакль вдруг начинает звучать как великолепный джаз, ни одного фальшивого звука, а импровизация конгениальна самой музыке. Но как это редко! Мы с Мишей Жигаловым играем уже давно прелестную пьеску Коляды «Персидская сирень». Недавно играли в Новом Уренгое. Это город на вечной мерзлоте. Там огромный театрально-концертный комплекс, туда приезжают театральные коллективы, симфонические оркестры, солисты... Зритель там избалованный и чуткий. И вот когда встал зал, нас не отпускают, и слезы и какая-то волна благодарности из зала, которую не спутаешь ни с чем... Мы с Мишей сцепили руки, стоим, плачем, сами не знаем, отчего плачем. Эта взаимная энергия любви и благодарности – самое дорогое, чем могут люди одарить друг друга.

Беседовала Ольга Егошина 11 января 2004 года



ВЛАДАС БАГДОНАС

Фото В.Луповского

Владас Багдонас (р. 1949) – актер, педагог. В 1970 г. окончил Литовскую консерваторию по специальности «актер» (курс Ю.Рудзинскаса и И.Бучене). С 1970 по 1993 г. – в Молодежном театра Вильнюса. Роли: Альдас («Огонь за пазухой» Г.Кановича, 1972), Март («Ужин на пятерых» Э.Ветемаа, 1972), Валерий («Мы, джаз и привидение» Э.Низюрского, 1974), старшина Васьков («А зори здесь тихие» Б.Васильева, 1974), Мишка («Судья-домовой» Б.Сруоги, 1976), Роландас («Загонщики огня» Л.Яцинявичюса, С.Шальтяниса и Г.Купрявичюса, 1976), Поэт («Голос человека» по Ж.Кокто, 1977), Джек («Вкус меда» Ш.Дилени, 1977), Пранас Жаренас («Ясон» С.Шальтяниса, 1978), Рамелис («Кошка за дверью» Г.Кановича и С.Шальтяниса, 1980), Пиросмани («Пиросмани, Пиросмани...» В.Коростылева, 1981), Меркуцио («Любовь и смерть в Вероне» К.Антанелиса и С.Гяды, 1982), Абуталип («И дольше века длится день» по Ч.Айтматову), Симонас («Даукантас» Ю.Марцинкявичюса, 1985), Серебряков («Дядя Ваня» А.Чехова, 1986), Ковалев («Нос» по Н.Гоголю, 1991) и др. В спектаклях Э.Някрошюса, созданных в рамках фестиваля «Лайф» (Вильнюс) и в театре «Мено Фортас», сыграл: Сальери, Лепорелло («Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума» по А.Пушкину, 1994), Тузенбаха («Три сестры» А.Чехова, 1995), Тень отца в «Гамлете» (1997) и Отелло в «Отелло» (2000) У.Шекспира. Кроме того, сотрудничает с Каунасским музыкальным театром (Зорба в «Зорбе» Дж.Кандора, 1999), Информационно-образовательным центром театра и кино Вильнюса (Фрэнк в «Gagarin Way» Г.Бурке, режиссер Й.Вайткус, 2000) и др. В 90-е гг. поставил «Там же, тогда же» Б.Слэйда. С 1993 г. преподает в Литовской академии музыки, с 1997 г. – заведующий кафедрой театральной игры и режиссуры.

ВЛАДАС БАГДОНАС

Актерская профессия истощает

– Когда вас видишь рядом с Эймунтасом Някрошюсом, то вдруг понимаешь, что вы с ним похожи. Причем, кажется, с годами это сходство только возрастает. И дело не только во внешнем подобии. Вы ведь с ним и по темпераменту очень близки – оба молчуны, флегматики. Такое родство душ помогает в работе?

О нашем внешнем сходстве не вы первый говорите. Наверное, это действительно так, хотя, глядя на себя в зеркало, я никогда не думал: ой, Някрошюс! Возможно, сходство и стало причиной того, что я так часто играю у него. Правда, несмотря на это, мы в жизни мало общаемся: и он, и я не очень общительные люди. Внутренне мы все-таки разные. Мне кажется, что у него темперамента побольше, чем у меня, – но только Някрошюс еще более скрытный, чем я.

– А может, вы для Някрошюса что-то вроде alter ego? Медиум, через которого можно на сцене выразить свои собственные страсти и ощущения?

Я боюсь вдаваться в философские рассуждения. Но то, что мы с ним работаем так долго, возможно, говорит о том, что есть какой-то общий мотор, который нас с ним движет по этой жизни. В первый раз мы вместе работали

на спектакле «Вкус меда» по пьесе Шейлы Дилени в конце 70-х годов. Он до этого учился в Вильнюсской консерватории, на актерском курсе вместе с Костасом Сморигинасом. И где-то через год после начала учебы педагоги ему посоветовали ехать в Москву и попробовать себя в режиссуре. Он там поступил в ГИТИС, на курс Гончарова, кажется, а на четвертом курсе приехал к нам ставить дипломный спектакль. Это была его первая самостоятельная работа, а я тогда играл в Молодежном театре Вильнюса. Для своего спектакля он выбрал четырех актеров, в том числе и меня.

Если сравнить тот первый спектакль, скажем, с «Отелло», поставленным двадцать лет спустя, то это просто земля и небо. Тогда он был совсем еще не тем Някрошюсом, которого сейчас знают все. Это был просто худой длинный мальчик, который только-только пробовал что-то в профессии. Мы с ним и ссорились, и ругались, и косо на него смотрели. Ну, подумаешь, из Москвы какой-то студент приехал! А я уже лет пять, наверное, работал в театре, и за плечами ух какие роли были! Ничто не предвещало в нем тогда, что это будет знаменитый режиссер. Может, правда, он сам про себя что-то понимал. А окружающие ничего такого не предполагали. Впрочем, «Вкус меда» пользовался успехом, и пару лет мы его играли.

– Вы столько лет рядом с Някрошюсом. Как он, на ваш взгляд, изменился по сравнению с тем временем, когда вы вместе работали в Молодежном театре?

Возмужал. Стал более уверен в том, что делает. Иногда он даже становится почти диктатором. Настаивает на том, чтобы ты выполнил именно то, что он предлагает. И вступать с ним в спор теперь довольно трудно. Раньше было по-другому, можно было поспорить или начать спрашивать: «Почему я должен это делать?» Сейчас это бесполезно, он только ответит тебе: «Я знаю почему». От прежних времен у него осталось одно – стойкая ненависть к застольной работе. В первый день мы еще почитаем, покурим, а на второй – уже давай на сцену.

– С журналистами Някрошюс немногословен и особенно терпеть не может объяснять замыслы своих спектаклей. А как насчет актеров? Рассказывает он на репетициях о своей концепции?

Нет, не помню такого. Да никто его об этом особо и не расспрашивает. Някрошюс, как и многие другие режиссеры, начинает с этюдов. Пробуем репетировать сценками, а когда понимаем, что действие уже сложилось, что здесь появилось место и для текста, начинаем говорить.

– Но все-таки Някрошюс, несмотря на уверенность в себе, идет от актеров? Или он сразу приходит с готовым жестким рисунком?

Безусловно, он идет от актеров. Задает какую-то канву, но строит все, исходя из того, что сделают актеры. Мы репетируем очень маленькими кусочками. Не бывает такого, чтобы он поставил сразу целую сцену. И, как и прежде, он терпеть не может анализировать литературный текст. Возможно, это еще из-за того, что когда он сейчас ставит свои трагедии, он их режет, укорачивает, выделяет какую-то ясную для него сюжетную линию и как бы подчеркивает ее красным карандашом.

– Някрошюс сильно мучает актеров на репетициях?

Не то слово. Если вспомнить слова Эфроса «репетиция – любовь моя», то это можно сказать только тогда, когда все позади и ты уже вспоминаешь эти моменты.

– Наверное, на репетициях вы за много лет научились понимать Някрошюса с полуслова?

Я его театральное слово люблю. Слово на репетициях у него многослойное, не банальное. Что-то я уже, действительно, стал усваивать на лету. И это, конечно, хорошо, когда понимаешь режиссера. Но усвоить, что он хочет, – это одно, а сделать – другое. Он ведь очень долго ставит свои спектакли. Скажем, «Отелло» мы ставили небольшими перебежками, останавливаясь и возобновляя, года два.

– Лоренс Оливье считал Отелло одной из самых тяжелых, затратных ролей в мировом репертуаре. Как относитесь к ней вы? Вам эту роль тяжелей играть, чем Отца в «Гамлете»?

Я люблю этот спектакль. Он какой-то прозрачный. Здесь все гораздо яснее, чем в роли Отца Гамлета. Там – призрак, явившийся мстить, отправляющий на смерть сына, разрушающий все вокруг, следуя своему адскому замыслу. А Отелло живой человек с настоящими чувствами: любовью, ревностью, нежностью, сомнениями. Он мне понятен. Хотя физически очень трудно выдержать спектакль. Что там ни говори, мне все же шестой десяток, а в «Отелло» очень много физических и душевных всплесков. И физически мне выкладываться даже труднее, чем эмоционально. Я в Италии отыграл 20 спектаклей «Отелло» подряд и приехал оттуда не с разбитой душой, а с больными ногами. Есть несколько сцен, где просто-таки задыхаешься, – ну хотя бы тот танец с Дездемоной – Эгле Шпокайте, которым мы заканчиваем первый акт.

– Эгле Шпокайте – известная балерина. Как же вам, драматическому артисту, было с ней работать?

Для меня поначалу тоже было загадкой, почему Някрошюс выбрал ее. Ну, думаю, он здесь придумает что-нибудь, чтобы она смогла показать свои балетные умения. И действительно, кое-что из балета она использует. Но взял он ее все-таки не из-за длинных ног и рук, а потому, что от нее исходят какие-то искры. Она смотрит правильно, слушает правильно, реагирует без всякого наигрыша, и Някрошюс в ней это почувствовал. Ее «ненаученность» совершенно прекрасна.

– Кстати, в «Гамлете» вам ведь тоже пришлось работать в паре с непрофессиональным актером. Эгле Шпокайте – балерина, а Андрюс Мамонтовас, сыгравший Гамлета, – известный рок-певец.

В Мамонтовасе присутствует та же харизма, что у Эгле. Някрошюс замечает таких людей и выводит их из толпы, где много серости и лживых, неправильных движений и чувств. Он видит правильных людей.

– Вы сами, кажется, не только актер, но и преподаете актерское мастерство в Вильнюсской академии музыки?

Да, я заведую кафедрой театральной игры и режиссуры.

– На репетициях у Някрошюса вам помогает профессия педагога? Когда-то в театральных труппах был Первый актер, который не только играл в спектаклях, но и передавал своим партнерам мастерство. Может быть, у вас похожие функции?

Безусловно, ощущение, что ты еще и педагог, очень сильное. В этом спектакле играет мой ученик из Академии, и я чувствую, как он приглядывается ко мне. Это, разумеется, накладывает на меня какой-то отпечаток. Но Первым

актером у Някрошюса я себя не чувствую. И специальную задачу показать, «как надо играть», перед собой не ставлю.

– Вы играете только у Някрошюса, или у вас есть другие работы на стороне?

Сейчас играю еще в двух спектаклях у режиссера Йонаса Вайткуса и участвую в мюзикле в Каунасском музыкальном театре. Да я вообще у многих режиссеров в своей жизни играл.

– Можно ли сказать, что литовский театр сегодня существует под сильным влиянием Някрошюса?

Дальше всех отошел от Някрошюса Оскар Коршуновас. А еще дальше – притихший Йонас Вайткус, который мог бы оппонировать Някрошюсу, но сейчас немного ушел в тень. Часто с Някрошюсом сравнивают Римаса Туминаса, но это не совсем правильно. Его театр более облегченный: красиво, но никто из актеров не потеет.

– А правду ли рассказывают, что какие-то из мизансцен Някрошюса были «заимствованы» Туминасом для своего «Маскарада» в тот момент, когда репетировался «Гамлет»?

Ха! Я не могу это комментировать для прессы. Но такие ощущения есть. Правда, я не думаю, что это делается сознательно. Кто-нибудь из театрального мира побывает у нас на репетициях и перескажет отдельные мизансцены, а режиссеру это уже в голову влезает. В музыке ведь тоже так: где-то услышана одна мелодия, где-то другая, а потом это соединяется вместе. Нет, давайте оставим эту тему, пускай они между собой разберутся. Могу сказать одно: Някрошюс иногда бывает очень-очень недоволен после премьер своих коллег. Но с другой стороны, театр Някрошюса, раз увидев, трудно забыть, трудно от него освободиться.

– А вы сами не думаете о том, чтобы заняться режиссурой?

Я однажды какую-то американскую пьеску поставил, но это был чисто коммерческий спектакль, хотя он потом и шел лет семь. Но поскольку я руководитель курса, то мне хочешь не хочешь – придется заняться режиссурой. Поэтому сейчас, когда я приеду домой, то буду заниматься моим «Платоновым».

– Известно, что вы были едва ли не первым в Литве актером, который в начале перестройки бросил вызов репертуарному театру. Вы вроде подали заявление с просьбой перевести вас на контрактную систему, что тогда казалось почти бунтарством.

Я просто хотел показать, что можно жить и таким образом. В конце 80-х годов все почему-то стали заглядывать в чужой карман. В театре начались всякие закулисные интриги, глупые разговоры типа «почему он получает столько, а я не столько». И деньги-то эти были тогда совсем маленькие. А из-за маленьких денег обычно и начинаются большие ссоры. Мне это все страшно не нравилось, и я решил, что надо перейти на контракт. Ушел из театра, хотя этот уход, конечно, был фиктивным. Я получал практически те же самые деньги, что и в штате. Но шум это произвело огромный. Я прославился тогда как революционер. Впрочем, шум был недолгий, поскольку затем в Литве начались настоящие революции, уличные. Появилось ощущение, что наша жизнь должна радикально измениться. Потом из театра стали уходить зрители. Тогда и я решил насовсем покинуть театр. Ушел работать на католическое радио.

– И что же вы там делали?

У меня была литературная передача. Читал тексты из Библии и литературные тексты, связанные с католичеством. Там я проработал год. И как раз в то же самое время ушел из театра Някрошюс. Я даже не могу сейчас определенно сказать, то ли я сам из театра ушел, то ли мы с ним вместе ушли. Точнее говоря, мы ушли отдельно, но практически в один и тот же день. Някрошюс ушел после несостоявшейся премьеры «Кармен». Год после этого я вообще не хотел ничего знать о театре. Обозлился как-то на театр. А затем возникла идея проводить в Литве крупный театральный фестиваль «Лайф». Някрошюс договорился с ними о сотрудничестве и позвонил мне с просьбой прийти на репетицию «Маленьких трагедий» и поучить роль Сальери. Тогда я и вернулся.

– Ваш приход на католическое радио был связан только с разочарованием в театре, или же там были более глубокие религиозные причины? Ведь все-таки христианство считает лицедейство грехом.

Нет, там было совсем другое. Просто, еще работая в театре, я иногда сотрудничал с этой студией. Они меня пригласили, видимо, потому, что у меня голос, подходящий для радио. Ничего другого там не было. Я католик по внутреннему убеждению, но не фанатик.

– Католическая религия, наверное, более лояльно относится к театру, чем православие?

По-моему, отношение очень либеральное. Хотя, конечно, какие-то неприкрытости и пошлости осуждаются.

– В России сейчас буйно расцвел антрепризный театр, в котором ставятся коммерческие пьесы с расчетом на двух-трех звезд. В Литве есть что-то аналогичное?

Наверное, все-таки нет. Некоторые делали попытки сколотить небольшой коллективчик и покататься с ним по Литве, но ничего из этого у них не получалось. Может быть, потому, что существует мощная конкуренция со стороны телевидения – разные развлекательные шоу плохого вкуса, как ни странно, забили театр. Так что антрепризы в Литве провалились. Ставятся, конечно, коммерческие спектакли в государственных театрах, но тоже, по-моему, с малым успехом.

– Скажите, а вообще в Литве сейчас театр в моде? Залы полные?

Если бы вы задали мне этот вопрос несколько месяцев назад, я бы коротко и ясно ответил: зритель вернулся в театр. Но вы спрашиваете меня сегодня, и я вынужден сказать, что залы пустуют и спектакли снимаются. Особенно страдают государственные театры. К нам зрители ходят, но дело в том, что мы в Литве редко показываем спектакли.

– А в какие годы в Литве народ лучше всего ходил в театр? В застойные семидесятые, в эпоху перестройки? В начале XXI века?

Я помню славные 80-е годы Молодежного театра, когда зрители по ночам стояли за билетами. Тогда Някрошюс только пришел в Молодежный. Поставил «Пиросмани», «Квадрат», «И дольше века длится день», «Любовь и смерть в Вероне», «Дядю Ваню»... У каждого театра есть свои золотые годы расцвета. Сейчас в Литве такое золотое времечко переживает труппа Коршуноваса, «Мено Фортас» Някрошюса, Туминас.

– Несколько лет назад у вас случилась серьезная размолвка с Някрошюсом, вы перестали играть в его спектаклях. С чем это было связано?

Это случилось, если можно так сказать, по семейным причинам. Някрошюс ушел из фестиваля «Лайф», а директором «Лайфа» в то время была моя супруга. Теперь мы эту размолвку с Някрошюсом уладили. Коротко объяснились и дальше работаем.

– «Лайф» без Някрошюса просуществовал не очень долго?

«Лайф» перестал существовать буквально в середине апреля этого года. В последнее время им руководил другой человек. Государство не помогло фестивалю, и он остался в больших долгах. Имя Някрошюса было причиной того, что фестивалю помогало государство.

– Някрошюс ставит в последние годы одни трагедии. Не кажется ли вам, что вы стали актером-трагиком, как это называлось в театральной традиции прошлых столетий?

Ну... не знаю... Это было бы хорошо, если б это было так. Но в действительности я сейчас играю у Някрошюса только Отелло. «Маленькие трагедии» Пушкина не идут. В «Гамлете» и «Макбете» я не занят. Роль Отца в «Гамлете» я после моего возвращения к Някрошюсу не играю, – так мы договорились. Там введен другой актер. Так что в моей сегодняшней жизни только одна трагическая роль. Да я, по правде говоря, и не думаю, что Някрошюс завтра возьмется опять за трагедию.

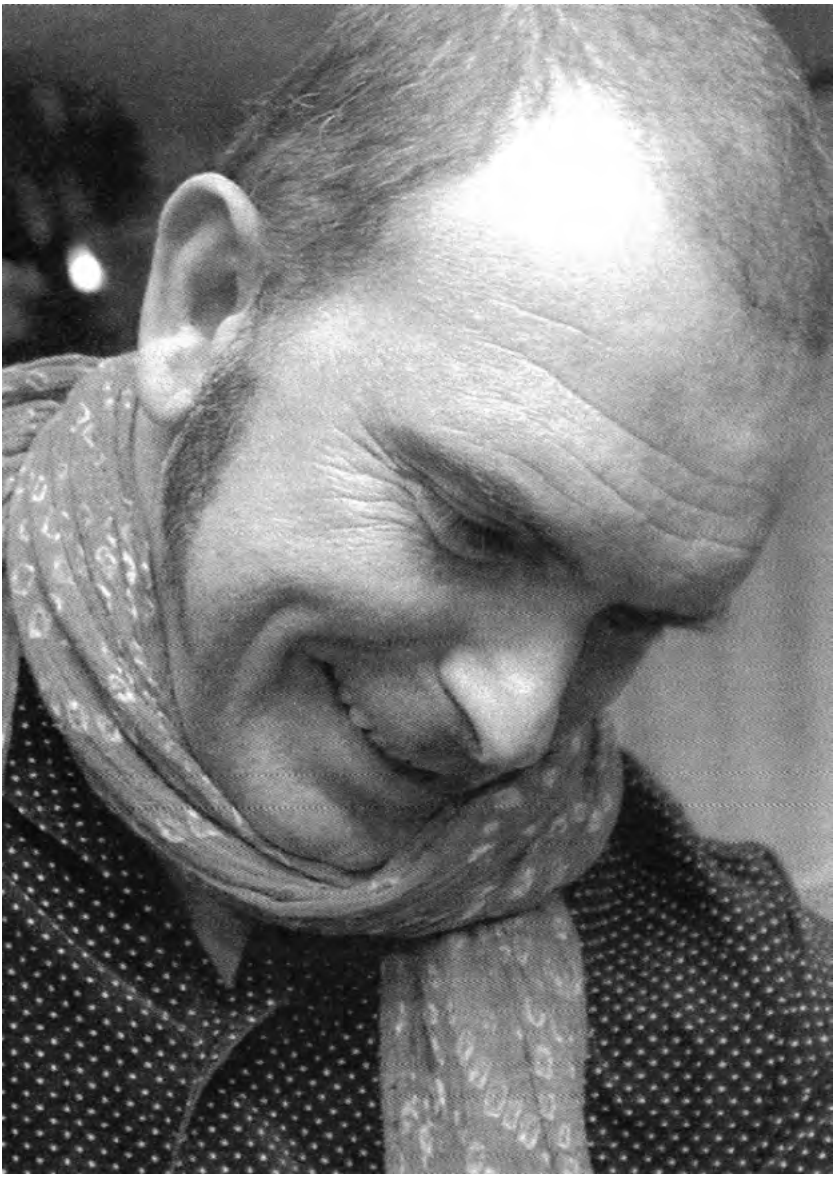
– Как же так? А на пресс-конференции он сказал, что, может, еще вернется к несостоявшемуся в свое время «Королю Лиру» и что он об этой пьесе по-прежнему думает.

Может, и так. Но, по-моему, он думает об этом в основном тогда, когда его слушают корреспонденты. Пару раз он подбирался к этой пьесе и бросал. Не думаю, что он в третий раз начнет ее ставить. Я знаю, что он собирается работать над оперой – тоже «Макбет», но Верди. Это будет во Флоренции в будущем году.

– Вы когда-то уже уходили из театра. А сейчас смогли бы навсегда покинуть его? Вообще, могли бы существовать без театра?

Если бы у меня была другая профессия, то вполне возможно, я бы занялся другим делом. Актерская профессия сильно истощает. Тридцать лет работать на сцене и работать не в комедиях, а там, где нужно выворачивать себя изнутри, – это очень тяжело. Но с другой стороны, если у тебя что-то получилось на сцене, то даже крупный выигрыш в лотерею не даст такого счастья, какое даст хорошо сыгранная роль.

Беседовал Глеб Ситковский 25 мая 2001 года



БАРТАБАС

Фото В.Луповского

Бартабас (наст, имя Клеман Марти; р. 1957) – постановщик, хореограф, актер, наездник. Свою карьеру начал в 1972 г. уличным артистом. В 197б г. создал первую странствующую труппу «Театр Ампорте» («Унесенный театр»), работавшую в стиле commedia dell'arte, куда входили вольтижеры и клоуны. В 1979 г. основал «Цирк Алигре», в представлениях которого, помимо лошадей, были заняты утки и крысы. В 1984 г. создал и возглавил бродячий конный театр «Зингаро», в 1989 г. осевший в парижском пригороде Обервилье. Постановки: «Конное кабаре» (1984–1990), «Конная опера» (1991–1993), «Химера» (1994–1996), «Затмение» (1997–1999), «Триптих» на музыку «Весны священной» и «Симфонии псалмов» И.Стравинского, а также «Диалога двойной тени» П.Булеза (2001), «Loungta» («Кони ветра», 2003) и др. В 2003 г. основал Академию конного спектакля в Версале.

БАРТАБАС

Лошадь древнее человека

– Вы не любите, когда вашу труппу «Зингаро» называют цирком…

Так у меня действительно не цирк! Есть несколько внешних признаков, напоминающих о цирке: мы играем в шапито и живем в фургончиках. Но не жить в фургончиках мы не можем, поскольку лошади, как дети, требуют постоянного ухода, и мы должны быть рядом с ними 24 часа в сутки. Из 40 человек, которые входят в мою труппу, ни один не принадлежит к цирковой семье. «Зингаро» – это был культурный выбор каждого, никак не связанный с наследственностью и цирковой традицией. Просто мы решили узнать жизнь артиста без скидок и послаблений. То, что сейчас к нам ломится публика, что тысяча человек приходит посмотреть наше представление, – это выпавший шанс, редкая удача, о которой я даже не мечтал, когда все только начиналось. Для меня и моих товарищей «Зингаро» – это головокружительное приключение. Приключение, которое выбираешь сам. Поэтому смешно делить свою жизнь на «работу» и «дом». «Зингаро» – это наша работа и наш дом.

Когда я говорю о «Зингаро», я обычно употребляю термин «племя». Мы ведь и вправду больше похожи на племя, чем на цирк, и наш образ жизни таков, что мы всю жизнь вместе сутками напролет. С некоторыми своими коллегами я живу и работаю уже 12–13 лет. Нам нравится ездить из города в город, но и возвращаться в Париж нам тоже нравится. Наша жизнь устроена так, что нет никаких границ между творчеством и повседневностью. Для меня то, что я делаю, не серия постановок, а жизнь. И смысл того, что мы вместе, не в том, чтобы подготовить какое-то представление, а чтобы вместе пережить какой-то опыт.

– Для того чтобы создать свой «не цирк», вы, очевидно, сначала должны были выучиться цирковому ремеслу?

Я никогда не учился ни в конных, ни в театральных школах. Я сам себя образовал. Как-то все само собой в жизни получалось. Впервые сел на лошадь в 8 лет. Стал хорошим наездником, участвовал в скачках. А в 17 лет я оказался перед дилеммой: или работать в традиционном театре, ждать, когда тебя заметят и дадут роль, или попробовать что-то сделать самому вместе с

друзьями. Я предпочел второе. В 19 лет создал свой первый театр (в нем не было лошадей), это были представления в духе commedia dell'arte. Потом появился «Цирк Алигре». Мы устраивали такие довольно провокационные представления. Там работали несколько очень сильных актеров: один занимался дрессировкой крыс, другой – лошадей, третий – уток... Нам удалось сделать несколько вполне успешных спектаклей, но потом я понял, что мне надо сосредоточиться на конном театре, в основе которого будет лежать музыка. И я ушел и создал «Зингаро».

Что вообще такое «чему-то научиться»? В жизни все так устроено, что ты постоянно постигаешь что-то. И потом выходит, что ты обладаешь этим знанием. То есть идет процесс длительного постижения, а потом выпадают кристаллы знания.

Для меня искусство состоит не в том, чтобы долгие годы играть какой-то хороший спектакль. Самое главное – это эволюция личности. А даже самый замечательный спектакль – дело сиюминутное. Мы в «Зингаро» могли бы играть свои спектакли все время, поскольку они пользуются коммерческим успехом, но тогда ты перестаешь совершенствоваться и твое вдохновение ничем не подпитывается. Ты истощаешься. Вдохновение питается ежедневным трудом, постоянным тренингом. Не знаю, как в России, но во Франции драматический актер работает над собой недостаточно, особенно если сравнить его с музыкантом или с танцовщиком. Даже великий музыкант тренируется ежедневно, повторяя свои гаммы, и без этого существовать не может. Не бывает такого, чтобы вдохновение отдельно, а техника отдельно. Вдохновение нуждается в технике и наоборот. А драматические актеры, готовя спектакль, напряженно работают во время репетиций, а потом долгое время простаивают и не работают над собой.

В «Зингаро» все по-другому. Приблизительно так, как обстоит дело в восточном искусстве, где постоянный тренинг. Есть учитель и ученики, разговоров и объяснений очень мало, но зато идет постоянное самосовершенствование, и это более правильный подход. Мне кажется, что жизнь, которую проживает актер, отражается на его творчестве. Как часто интересно смотреть на пожилых танцовщиков, наблюдать, как в них личность прорывается сквозь технику. В их танце видно не только тренированное тело, но прожитой опыт, личность человека. Часто бывает, что актер работает с нами несколько лет до того, как он приходит к пику формы, в нем самом, в составе его личности что-то меняется за эти годы, и это видно на сцене.

– Как вы подбираете актеров в труппу?

Ну, теорий на этот счет я не разрабатывал. У меня нет жестких критериев. Привык руководствоваться интуицией. Человек на лошади должен быть одновременно и хореографом и танцовщиком, он должен уметь позволить своему партнеру, своей лошади проявить собственный стиль, а сам отойти в сторону и стать вторым. Без любви к лошади здесь ничего не получится. Самое главное будет зависеть от отношений, которые возникают между человеком и конем. И тут недостаточно только технических возможностей человека. Поэтому для меня важней всего не профессиональные, а человеческие качества актера. Если нужно выбирать между мастерством и человеческими достоинствами, я выберу второе. Самоотдача важней профессионализма. Придя в «Зингаро», нельзя не выкладываться полностью. Если человек – замечательный профессионал, но он уже не хочет выкладываться или еще не хочет, я его

не возьму. Я выберу того, кто пусть меньше умеет, но готов учиться. В «Зингаро» нельзя работать наполовину. Только полная самоотдача. И мотором всего должно быть желание артиста полностью выкладываться, жить этой жизнью все 24 часа в сутки.

Во Франции сейчас стало модным слово «creator» по отношению ко всем людям искусства. Творец, так сказать. Этим словом называют и тех, кто рисует зубные щетки на рекламных плакатах, и художников. В него вкладывают понятие «заработка на искусстве». И мне это не нравится. Артист стал товаром, и это чудовищно. Главное для художника все-таки не деньги, а самоотдача. Артист – это само по себе ненормально. Это патология. Человек, который выставляет себя перед тысячами людей – разве это нормально? Артист отдает себя людям. И когда заработок начинает застилать артисту глаза, он кончается как художник.

– В ваших спектаклях в разные годы участвовали и грузины, и цыгане, и корейцы, и индусы, танцовщики и музыканты. Как вы их находите?

Нужно много ездить по миру, чтобы найти артистов и музыкантов. В моей группе есть, так сказать, ее основная часть: люди, которые работают в ней годами и десятилетиями. И есть люди, приглашенные на конкретную постановку. Скажем, для «Триптиха» я искал не музыкантов, а танцовщиков. Мне показалось, что здесь должны быть индийские танцовщики, и я нашел их среди парней народности дравидов, изучающих пластику Каларипайат. Они никогда раньше не работали с лошадьми, но они выучились. Или в «Конях ветра» заняты тибетские монахи. Было очень трудно все это организовать, потребовалось огромное количество времени на добывание разрешений, чтобы просто съездить в Тибет, потом, чтобы договориться об участии монахов в нашем представлении. Но вот они с нами. И я этому очень рад. Мы меняемся от их присутствия. В следующем спектакле будут какие-то другие артисты. Мне интересно проводить годы бок о бок с этими танцорами и музыкантами из разных областей Земли. Они многому нас учат. Это моя пища в искусстве. В наше время трудно что-то изобрести, и все это черпается из глубины веков.

– Как рождается образ будущего спектакля: вы встречаете необычных музыкантов, или танцовщиков, или лошадей? Что является толчком для создания той или иной постановки?

Все определяется музыкой. Уже под ту или иную музыку подбираются и люди и лошади.

– Обычно вы используете в своих спектаклях фольклорную музыку древних народов. Но иногда вы останавливаетесь на неоклассической музыке Игоря Стравинского и Пьера Булеза...

Фольклорная музыка использовалась в моих спектаклях «Затмение», «Химеры», «Кони ветра». Народная музыка лучше всего сопрягается с лошадью. Ведь лошадь – это существо, которое жило задолго до нас, и у каждого из нас в подсознании есть образ лошади. «Триптих» стал исключением из моего творчества, потому что здесь я взял музыку Стравинского. «Весна священная» – потрясающая вещь. Произведение века! Я очень люблю Моцарта, других великих композиторов, но никогда не поставлю спектакль на их музыку, потому что они очень привязаны к своей эпохе. А «Весна священная» могла быть написана и сегодня, и завтра, и всегда звучала бы гениально. Она вне времени. Что касается «Симфонии псалмов», то это не такая известная вещь, и она

была написана уже после смерти Дягилева. Грегорианское пение, на котором она основана, тоже вне времени, поскольку трогает людей во все времена. В таких произведениях есть какая-то надежность.

Вы не подумайте, кстати, что я в жизни интересуюсь только фольклором. Мне, например, очень нравится джаз, но джаз – музыка современная, а лошадь – существо древнее и требует других гармоний. Мне бы не хотелось, чтоб кто-то думал, что я осваиваю эти далекие культуры ради экзотики. Совсем нет! Наоборот, я ищу универсальность. Меня всегда потрясает, как музыка далеких, не знакомых нам народов, трогает и русских, и французов. Значит, эта культура универсальна, а не экзотична.

Я тут во время Олимпиады ходил на тувинское горловое пение в театр Анатолия Васильева. Это же потрясающе! Ведь мы по сравнению с этой древней культурой все просто карлики. Или, например, я когда-то в одном из своих спектаклей использовал грузинское многоголосье. И современные французские композиторы были просто потрясены, открывая этот, неизвестный для них мир.

Я всегда стремлюсь к поиску первобытности в человеке. Я работаю с лошадьми лишь потому, что они помогают мне открыть человека. Лошадь – это зеркало, в котором отражается человек. Она – как инструмент для музыканта, как голос для певца. Ты можешь с его помощью открыть что-то, что иначе открыть нельзя. Спектакли «Зингаро» существуют совсем не для того, чтобы показать, что мы умеем делать с лошадьми. Наоборот: цель состоит в том, чтобы показать, что может человек сделать с самим собой.

– Как вы выбираете лошадей в свою группу? Важны ли для вас «человеческие качества» лошади, артистизм и т.д. Строите ли вы роль с учетом индивидуальности коня, или для выполнения режиссерского рисунка используются специальные методы дрессуры?

При выборе лошадей я руководствуюсь теми же критериями, как и при выборе людей. Я покупаюсь на обаяние лошади или человека. Самое главное – вытащить из лошади все ее чудесные качества. Сначала я выбираю их, а потом уже смотрю, что можно с ними сделать, что можно из них вытащить. Как можно их использовать в спектакле. Скажем, в «Конях ветра» занят ослик. Когда я его увидел, он меня просто очаровал, и я приобрел его, совершенно не представляя, как его буду использовать. Но вот получился такой номер в спектакле. Или полтора года назад я купил группу аргентинских коней, еще не помышляя о спектакле на тибетскую музыку. Просто мне они очень понравились. И в результате с ними получился такой спектакль, и само название «Кони ветра» пришло от них. Не бывает, чтобы я задумал что-то, а потом под «задумку» приобрел лошадей или пригласил людей. Я предпочитаю обратный путь.

– В вашем спектакле есть момент, когда, оставшись одна, черная кобыла призывно ржет и на ее голос вылетает табун лошадей... Как это удалось «смизансценировать»?

Эта кобыла как бы крестная мать этих коней. У аргентинских гаучо непременно есть такие кобылы в стаде, которое состоит в основном из жеребцов. Она опекает коней с раннего возраста, и они привыкают ходить за ней, откликаться на ее зов. Так что погонщик им практически не нужен... И она сама тоже не привыкла оставаться в одиночестве. Для нее естественно заржать, когда она видит себя одну на арене.

Лошади, как и люди, входят в нашу группу очень постепенно. Я долго присматриваюсь к новым лошадям, изучаю их, стараюсь понять, что именно можно предложить той или иной лошади, чтобы это подходило ей. Всегда надо добиваться, чтобы лошадь хотела сделать то или иное движение, элемент. Мы лошадям никогда ничего не навязываем, мы им предлагаем... Лошадь – это такое тяжеловесное животное, и если вы начнете ему что-то насильно навязывать, когда-нибудь оно обязательно вам отомстит, оно же вас сильнее и мощнее. И самое главное в нашей работе – добиться того, чтобы лошадь делала все по желанию... Я ищу движения, которые бы были органичны именно для этой лошади, отталкиваясь от ее особенностей.

Хороший режиссер – это не тот, который говорит артисту, вот так делай и так, а тот, который умеет так ему все это преподнести, что тот все сделает с удовольствием, как будто бы он сам так хотел, а в то же время это режиссерская работа. И с лошадьми здесь – то же самое. Это требует очень много времени и сил. У меня всегда составлены расписания занятий на следующий день. Но это очень разные занятия. Иногда это групповые репетиции, бывают моменты, когда я по четыре месяца живу затворником и работаю с одной-единственной лошадью. Я прихожу к своим лошадям первый раз в 7 часов утра. Они узнают мои шаги, приветствуют меня, и мне приятно думать, что таким образом они выражают свою радость от предстоящих нам занятий. Я не могу сказать, что я чему-то «учу» лошадей, скорее, я учусь у них.

Мои артисты, и люди и лошади, – в «Зингаро» как бы играют самих себя. Они роли не играют. У меня в спектаклях артисты как бы развивают свои индивидуальности. В этом-то и состоит прелесть «Зингаро», что люди с годами, поскольку они очень подолгу работают и живут общей жизнью, развиваются. И мне доставляет огромное удовольствие видеть, как расцветают и созревают мои артисты, и для меня вот это вот удивительно.

– Вы одновременно автор и режиссер своих спектаклей. В каком соотношении Бартабас-автор находится с Бартабасом-режисером. Все ли Бартабасу-режиссеру удается воплотить, что придумал автор?

Мне, наверное, несколько труднее работать, чем режиссеру, который имеет дело с конкретным текстом. Очень отдаленно можно сравнить эту работу с хореографом, который дает своим танцовщикам импровизировать на заданные темы, а потом отбирает наиболее точные и интересные фрагменты. Хотя лошади не скажешь, как человеку: повтори, пожалуйста, еще раз это движение, оно сейчас получилось правильно. Мои спектакли складываются очень медленно, они как бы вырастают от взаимодействия разных индивидуальностей. А потом они закрепляются в очень четкую форму. И в этом смысле я люблю термин «партитура спектакля».

Но хочу подчеркнуть одну важную особенность: я не могу возобновить спектакль. И очень редко иду на замену какого-либо исполнителя (актера или лошади), потому что все выстроено на определенные индивидуальности, и их трудно, практически невозможно менять.

– В «Конях ветра» казалось, что вы вместе со зрителями совершаете путешествие куда-то вглубь веков, воскрешаете какие-то чувства и переживания, которые давно стали архаикой...

Мне кажется, что дольше всего на свете существуют чувства. И именно эти аккумулированные чувства могут пережить людей и, как лампочка, продолжать гореть еще долго после смерти человека. А вообще один из самых

важных вопросов для человечества – в чем глубинная разница между человеком и животным? Мне часто говорят: ваши лошади очень умные. А ведь все зависит от того, что называть умом. Только человек знает, что умрет, и поэтому только у него есть религия. Правда, говорят, что слоны предчувствуют свою смерть и уходят куда-то умирать. Но это только инстинкт.

– Вы так хорошо всегда говорите о животных. А можно поинтересоваться, кого вы больше любите – людей или лошадей? Может быть, вы вообще занялись лошадьми из мизантропии?

Я всех люблю – и людей и лошадей. Лошадь – более древнее животное, и она ближе к тайнам творения, которых мы не знаем. Человека еще не было на Земле, когда лошади уже существовали. Лошади смотрят на нас из какого-то невообразимого далека, они смотрят на наши игры, как взрослые смотрят на игры детей: ну, поразвлекайся немного, порадуйся. У них такая печаль в глазах, столько мудрости.

– Вы не впервые приезжаете в нашу страну, в Сибири вы снимали фильм «Шаман». Откуда возник у вас, горожанина, интерес к шаманской культуре?

Что касается шаманизма, то это не религия, конечно, но, как ни странно, на земном шаре это мировоззрение распространено гораздо больше, чем все другие религии – католичество, православие или иудаизм. Религии всегда создавались человеком и для человека. А шаманское мировоззрение рассматривает человека как часть природы, что меня очень привлекает. Удивительно современная концепция, между прочим, хорошо согласующаяся с всякими экологическими учениями. Шаманизм развит в регионах с экстремальными природными условиями – Сибири, Азии, Африке. В больших городах мы оторваны от природы, а я считаю, что человек должен испытывать и жару и холод, когда это положено. Поэтому мне нравится жить в наших фургончиках, когда слышен стук дождя по крыше и природа совсем рядом. Да вы возьмите хоть лошадей: летом они теряют свою шерсть, а зимой она снова отрастает. Надо и нам приспосабливаться к природе. Вы знаете, я сначала писал сценарий своего фильма «Шаман» в Париже. Потом поехал в Якутию. В Париже мне все говорили: «Ты с ума сошел ехать в такие морозы, в такие ужасные условия? Да мы тебе под Москвой найдем точно такую же природу». Но, поехав в Якутию, я переписал весь сценарий – надо приспосабливаться к условиям не только в природе, но и в искусстве. Там я осознал, что Россия в Якутии выступила как настоящий колонизатор – ведь этот народ и эта цивилизация совершенно не похожа на русскую. Достаточно посмотреть на их дома и на их юрты – как им хорошо живется в юртах, и какие плохонькие у них дома. Да ведь русские с якутами поступили точно так же, как американцы с индейцами!

– Второй раз вы останавливаетесь в Коломенском. И кажется, что ваш театр «вписался» в ландшафт Москвы... Что вас заставляет снова возвращаться в Россию?

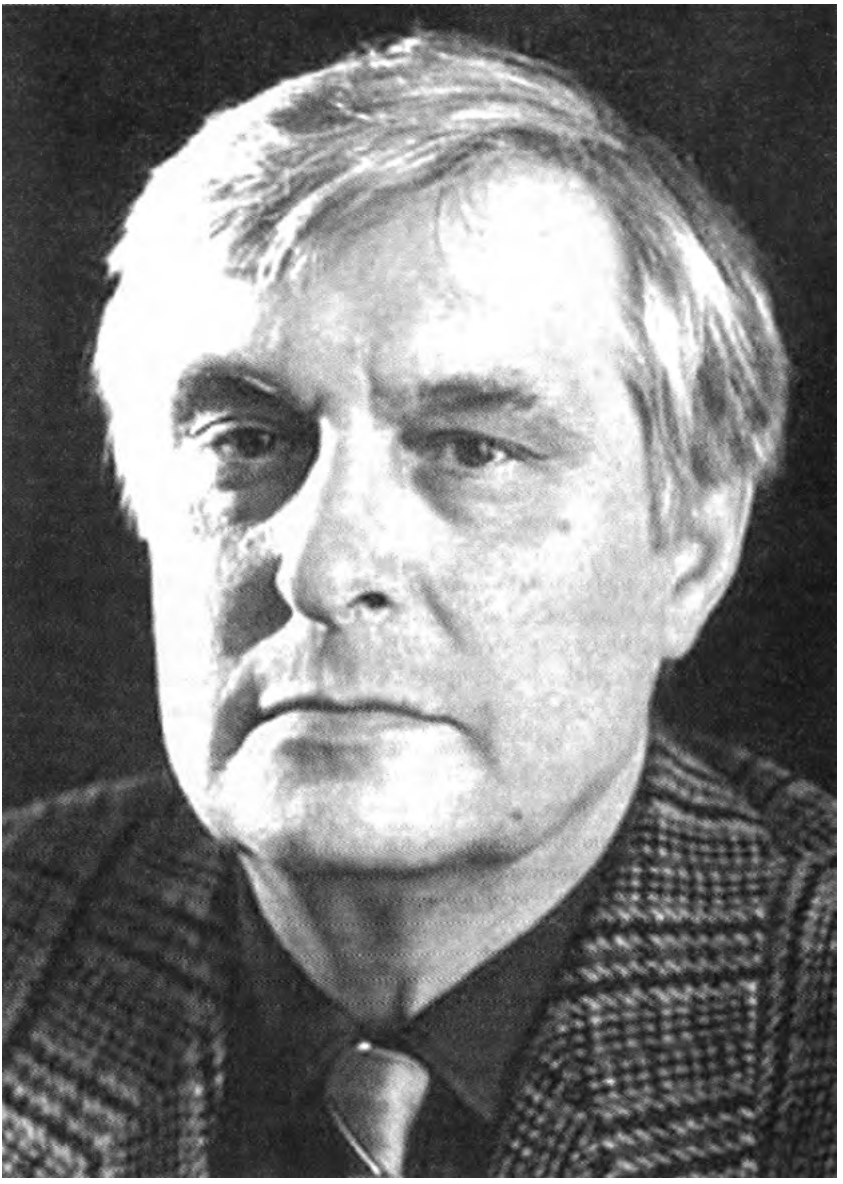
Мне, действительно, кажется, что наша встреча с Москвой состоялась. Тысячи людей, которые каждый день приходят посмотреть наше представление, сидят в проходах, на ступеньках... Реакция зрительного зала, ток, который идет от публики... Мне кажется, что мы встретились в нужное время. Знаете, как бывает, два человека идут по картинной галерее, и тут один застыл перед какой-то картиной, а второй пожал плечами – ну и что? Лет через двад-

цать, если они пойдут по тому же музею, ситуация может оказаться обратной. Что-то должно произойти, чтобы с тобой заговорила картина, или пейзаж, или театральное представление... Мне кажется, что здешние зрители были готовы к встрече с нами.

– В самом начале беседы вы сказали, что фактически не учились ни на кого, выросли сами... Тем не менее, от кого вы подпитываетесь? Только от музыки? Или же есть имена в мировом театре или в мировом кинематографе, которые повлияли на вас?

Театр влиял реже всего. Может, я вас немножко удивлю, но мне кажется, что истинный артист должен сохранять в большой степени наивность. Потому что артист – он не профессор. Я вообще к знаниям отношусь с некоторым недоверием. Это даже опасно, эти избыточные знания, и ты будешь все время на что-то ссылаться, смотреть, пытаться как-то на что-то ориентироваться, это может только помешать. Я уже вам сказал, что артист это некая аномалия. Человек, который себя выставляет напоказ, – это само по себе достаточно аномально. Ты всегда должен быть уверен: то, что ты делаешь, – это самое лучшее. И ни в коем случае при этом нельзя думать, что кто-то это сделал лучше, чем ты... Я это и называю наивностью. Я черпаю вдохновение в самых неожиданных случаях. Какой-то свет, какая-то краска, какой-то мазок, что-то совершенно неожиданное. Но главное – это готовность принять, готовность впитать вот то, что ты увидел. Главное то, что ты хочешь туда впустить. Ведь любое произведение искусства существует только благодаря тем, кто на него смотрит. Может быть, сегодняшняя беседа с вами даст какой-то неожиданный толчок? Кто знает? Я и раньше работал с лошадьми, и сейчас с ними работаю. Но раньше меня больше интересовали какие-то провокации зрителей. Теперь другое. Поскольку я сам меняюсь, меняется и то, чего я хочу от лошадей, от работы с ними. То есть все зависит от меня самого, чего я хочу, чего ищу...

Беседовали Ольга Егошина и Глеб Ситковский 2 июля 2003 года



ОЛЕГ БАСИЛАШВИЛИ

Фото В.Луповского

Олег Басилашвили (р. 1934) – актер. Окончил в 1956 г. Школу-студию МХАТ (курс П.В.Массальского) и поступил в труппу Ленинградского театра им. Ленинского Комсомола. С 1959 г. – в БДТ. Роли: Лукин в «Варварах» (1959), Басов в «Дачниках» (1976) и Барон в «На дне» М.Горького (1987), Куклин («Океан» А.Штейна, 1961), Андрей Прозоров в «Трех сестрах» (1965), Войницкий в «Дяде Ване» (1982) и Гаев в «Вишневом саде» (1993) А.Чехова, Ксанф («Лиса и виноград» Г.Фигейредо, 1967), Крестовников («Счастливые дни несчастливого человека» А.Арбузова, 1968), Бочаров («Беспокойная старость» Л.Рахманова, 1970), Хлестаков («Ревизор» Н.Гоголя, 1972), Людовик XIV («Мольер» М.Булгакова, 1973), князь Серпуховской («История лошади» М.Розовского и Ю.Ряшенцева по рассказу «Холстомер» Л.Толстого, 1975), Джингль («Пиквикский клуб» по Ч.Диккенсу, 1978), Режиссер («Наш городок» Т.Уайлдера, 1979), Лыняев в «Волках и овцах» (1980) и Мамаев в «На всякого мудреца довольно простоты» (1985) А.Островского, Офицер («Оптимистическая трагедия» В.Вишневского, 1981), Илл («Визит старой дамы» Ф.Дюрренматта, 1989), Дэнфорт («Салемские колдуньи» А.Миллера, 1991), Креон («Антигона» Ж.Ануя, 1996), Уильям Уоррен, Сидней Николс и Марвин Майклз («Калифорнийская сюита» Н.Саймона, 1999) и др. Кроме того, играет в спектаклях Театра Антона Чехова (Пьер в «Ужине с дураком» Ф.Вебера, 1998; Уолтер в «Цене» А.Миллера, 2000), Русской антрепризы М.Козакова (Леоне Савраста в «Паоле и львах» А.Де Бенедетти, 1998) и др.

ОЛЕГ БАСИЛАШВИЛИ

Мы были детьми-иждивенцами

– Что значит для вас понятие театральной школы, что входит в него?

Четыре года, проведенные в Школе-студии МХАТ, – это огромное счастье причастности великому искусству Художественного театра. Борис Ильич Вершилов (а он был педагогом на нашем курсе, мастером которого был Павел Владимирович Массальский) как-то сказал: «От того, что мы вам преподаем здесь метод физических действий, сценическую речь и прочее, – актерами вы не станете. Актерами вы станете помимо нас. Пойдете в театр, получите роль какого-нибудь Кота, – и постепенно станете актерами. Но я хотел бы, чтобы каждый из вас хотя бы один раз испытал на учебной сцене тот миг счастья, когда вы понимаете, что вы свободны и можете, живя в этом образе, делать все, что хотите. И тогда это будет точкой отсчета в вашей жизни. Вы должны знать это чувство. Если вас будут превозносить за вашу работу, а вы будете знать, что такой секунды у вас не было, значит – вы играете плохо». Мне кажется, это самое главное, что я услышал в Школе-студии МХАТ, и великое счастье, что эта секунда состоялась. И поэтому за большинство сыгранных в театре и кино ролей мне стыдно.

– И в какой роли случилось это счастье?

Как ни странно, в очень плохой пьесе Горького «Сомов и другие» и еще – в спектакле «Машенька», где я играл роль отца подонка Виктора. Меня вообще в Школе-студии тянули Бог знает на какие роли. Хельмер в «Норе» –

собственник, сексуальный маньяк... Массальский со мной чуть не умер, потому что какой я собственник и маньяк? Мальчишка, невинный, жизни не знающий. Жил в коммуналке с бабушкой, мамой, папой. Не мог я понять этого Хельмера. А «Сомова» ставил с нами Вершилов. Репетировал скрупулезно, подробно, по действию, все было правильно, но скучно безумно: и у меня, и у Жени Евстигнеева, и у Тани Дорониной, которая играла мою жену. И тут Вершилов говорит: «Какое у вас время суток в этой сцене?» – «Шесть-семь вечера». – «Какой месяц?» – «Июль». – «Погода какая?» – «Жара, чистое небо, вечереет». – «Значит, солнце уже садится в чащу, стволы сосен загораются красной краской, наступает прохлада... Когда вы начали это свое антисоветское заседание в комнате?» – «В десять утра».

– «Значит, много часов вы были закрыты, чтобы никто не слышал, курили в небольшой комнате... А теперь вы вышли на террасу. И я бы хотел, чтобы вы ничего не изображали, а просто вышли бы на террасу и окунулись в атмосферу июльской вечерней прохлады. И мы будем делать с вами этюды о том, как человек попадает в другую атмосферу. Все остальное, все эти действия-противодействия вами освоены. А главное – вы были в одной атмосфере, перешли в другую. Смена атмосферы – это и есть то сценическое действие, за которым будет следить зритель. Попытайтесь это испытать. Только на самом деле попытайтесь почувствовать, что значит попасть из этой душной комнаты в пространство вечереющего июльского дня. Ничего не изображайте». Идею атмосферы Вершилов, конечно, взял у Михаила Чехова. И очень долго он делал с нами этюды и воспитал этот момент перехода в другое психофизическое состояние. И я получал наслаждение и оттого, что я верно иду по действию, и от того, что со мной происходит! И главное было не слова, а вечер, заходящее солнце. Это было счастье. Это был подлинно мхатовский акт.

На экзаменах я провалился. «Сомова» показали один акт, никакой яркости там не было, и только один человек сказал: «Подождите, Басилашвили вам еще когда-нибудь покажет». Это был Монюков.

Вершилов воспитал во мне ощущение той настоящей сценической правды, когда тебе не стыдно, когда возникает ощущение: «Что хочу – то и делаю, ребята, я свободен, и вы все у меня в кулаке». Ради этого стоило заниматься сцендвижением, фехтованием, пением, танцами и древнегреческой литературой. Иногда, очень редко, но я испытывал на сцене это чувство. Это было два-три раза за всю жизнь, но я знал, что в лучших спектаклях (например, в «Дяде Ване») я могу делать, что хочу. Я прекрасно знал несовершенства – и свои, и спектакля, но иногда в первом акте возникало ощущение: день, куры ходят... ощущение необязательности... зрители смотрят... и пусть смотрят. Свобода!

Это же было как-то раз на «Трех сестрах», когда к нам пришли артисты МХАТа, состав немировического спектакля. Мне хотелось объясниться им в любви, потому что спектакль Немировича – лучшее, что я видел вообще в жизни. Веласкес, «Ночной дозор» Рембрандта, Левитан, и вот на том же уровне – «Три сестры». Я был настолько счастлив и благодарен за то, что они мне открыли, что мечтал (мне было тогда лет шестнадцать-семнадцать): если какие-нибудь фашисты нападут на Москву, я буду лежать на крыше МХАТа с пулеметом и отражать атаки, защищая этот театр, до такой степени я его обожал! Это обожание прикрывало, как багряницей, те безобразия, которые они творили на сцене – и в «Зеленой улице», и в «Чужой тени»... Но ведь была «Поздняя любовь» с атмосферой – как густой рассол, «Горячее сердце», «На дне»...

И вот они приходят в БДТ. Станицын, Тарасова. И я сделал все, чтобы они поняли, как я их люблю. И когда мне потом сказали, что мне пришла посылка из Художественного театра, мне наивно показалось, что мне прислали куртку, в которой Добронравов играл дядю Ваню (а я играл в ней Хельмера на экзаменах). Глупость, никто мне ничего не прислал, передали письмо, но степень моего восторга перед ними рождала такие мечты.

То есть что такое была Школа? С одной стороны – кошмар и ужас, я чудовищно играл в «Глубокой разведке», говорил Дорониной: «Я тебя люблю», а она что-то шептала с придыханием, меня хотели отчислить, я ничего не понимал. Приходил Кедров, говорил: «Вот стакан, заставьте его подойти к вам...» Я ничего не понимал в этих физических действиях. Но много, конечно, дал мне Массальский, который, может, и не обладал даром скрупулезной педагогической работы, но давал пример человека-красавца, посвятившего свою жизнь театру, увлеченно рассказывавшего... А за стеной каждый день творилось чудо – Московский Художественный театр. И каждый день приезжала машина Сталина, привозившая его на спектакли... Это все производило определенное впечатление.

– Когда вы пришли в профессиональный театр, у вас было ощущение, что вы чем-то оснащены, кроме испытанного чувства счастья?

Я задавал себе вопросы – каково действие, сверхзадача, чего я хочу, но, честно говоря, мне вначале это не помогало. Первой ролью была смешная комедийная роль, спектакль делал Игорь Владимиров – ярчайшая личность, юморист, красавец. Я, молодой дурак с пулеметом на крыше МХАТа, даже ревновал его к женщинам, которые интересовали его на репетициях (почему не я?) Он подкидывал приспособления, и никакая сверхзадача мне была не нужна. Он показал своего приятеля, который выпячивал губы, – ну я и сыграл, выпячивая губы. Очень успешно.

– Когда вы начали работать с Товстоноговым, было ли в его методе что-то принципиально другое, чего вы не знали?

Несомненно было, хотя Гога называл себя апологетом системы Станиславского. Как-то позже, в одной очень интимной беседе он признался мне, что всегда мечтал создать подобие Художественного театра, в который влита кровь вахтанговского и мейерхольдовского театра. «И кое-что мне удалось», – сказал Гога... И это так. Но методом физических действий Г.А. не интересовался или понимал, что это применимо только к работе, которую производил сам К.С. Да и сам К.С. говорил, что система нужна артистам, у которых не выходит роль, а если выходит – система не нужна. Поскольку большинство ролей у меня не выходило, я задавал себе вопросы: для чего живет человек, зачем? Надо сказать, когда у Товстоногова я несколько освободился от зажима, эти вопросы стали мне помогать.

А первый задал мне Паша Луспекаев. Я репетировал в «Трех сестрах», и довольно бледно выглядел на фоне блистательного состава нашего БДТ. И был прогон в комнате, и пришел Пашка, и мы ехали домой на Торжковскую улицу, где оба жили, и он говорит: «Слушай, все хорошо играют, ты как г... какое-то в проруби, стыдно за тебя». Я расстроился, а он зашел ко мне вечером и так проникновенно сказал то, что говорил мне и Товстоногов: «Пойми, это же не просто трагедия человека, который мог стать ученым. Это трагедия человека, который мог стать Эйнштейном. Представь себе Эйнштейна, который не открыл теории относительности, а возит коляску с детьми от любовника

своей жены». И у меня внутри все вспыхнуло, я был к этому готов. То есть роль нельзя умом понять, прочертить, надо, чтобы были затронуты твои ассоциации.

– А что важнее – воображение или опыт, который накапливается за жизнь?

Воображение. И опыт. И это в чистом виде есть у Михаила Чехова. Сверхсверх-задача, общение с иным миром. Без этого нет ничего. Как только возникает роль, не позволяющая уйти «туда», – я голый. Как только есть незримая связь, как только есть, что скрывать от зрителя, – ты выходишь не с текстом, а с тем миром, с которым ты в контакте, загадки которого разгадываешь.

– Жизнь очень переменилась, изменилась социальная картина. Артисты не приходят в гримерку за три часа готовиться к спектаклю.

Я прихожу, но, конечно, не за три...

– Прибегают, отплясав в ресторане, отснявшись в сериале и отыграв в антрепризе. Режиссерские управления всех стационарных театров стонут – не могут составить репертуар на месяц, потому что все артисты разбросаны по антрепризным заработкам, идет этот центробежный процесс. В социальном плане все понятно, надо зарабатывать. А в смысле искусства?

Товстоногов сказал лично мне, когда мы были на гастролях в Литве: «Вы знаете, какой я был апологет театра-дома, театра-семьи – модели, созданной Станиславским, Немировичем, до них Щепкиным. Но! Советская власть довела театр до окостенения, он стал неживым, и наш в том числе. Мы не можем выбирать репертуар, менять труппу, чтобы она была живой, мы живем с оглядкой на министерства и управления. Единственный выход из этого – развал советского театра и переход на контрактную систему типа антрепризы. Потом при всех прелестях и мерзостях антрепризы возникнет новый Станиславский, который создаст новый МХТ».

– Мы все живем в немыслимом темпе. Одно смотрим, другое пишем, про третье думаем. Артисты запарены, и это сказывается.

Одно с другим не связано. Иногда целый день готовишься к спектаклю, приходишь на сцену – вот он, я – и начинается картонное изображение чего-то, со стыдом, в поту... А иногда прибегаешь за три минуты, не помня текста, выбегаешь с плохо наложенным гримом – и вдруг происходит счастье. Помните Михаила Чехова? В Первой студии он прибегал, опаздывая на пять минут, все волновались, и Станиславский сказал: «Обязать его приходить за три часа, как всех». Чехов стал приходить за три часа, Станиславский посмотрел спектакль и сказал: «Всем приходить за три часа, кроме Чехова», – и он опять стал играть гениально. Тут нет правил. Как когда. Я знаю: как только я себя подготовлю и накачаю – ничего не выходит. Как только схулиганю, сделаю что-то не то – получается хорошо.

– То есть лучшие спектакли играются с высокой температурой, когда лишь бы не упасть?

Да, когда не стараешься, лишь бы слова сказать.

– В БДТ была уникальная труппа, может быть, как написал Юрский, лучшая в Европе. А было ощущение радости от этого партнерства, от того, что все такие замечательные?

Не знаю. В БДТ каждый по отдельности был очень хороший человек.

И все были моими друзьями, за исключением Ефима Захаровича Копеляна, который был любимым человеком, но стоял выше. Но одновременно с этим в БДТ была такая борьба за место, что она накладывала свой отпечаток. Это не была подлая борьба, никогда не было доносов, Г.А. этого не одобрял. Но все равно атмосфера густой резины, в которую ты попал, существовала. В отличие от Ленкома, где я работал первые три года. Там все помогали друг другу, в БДТ этого не было. Хотя каждому из партнеров я благодарен.

Атмосфера бывала очень тяжелая. Когда Гога ставил «Дачников», он придумал неожиданный и замечательный масочный ход, говорил: «Пьеса антиинтеллигентская, поэтому не надо ничего маскировать, она и есть антиинтеллигентская». На дачу приезжают люди, каждый из которых не хочет здесь быть тем, кем он был в городе. Каждый надевает маску: один – сластолюбца, другой – разочарованного писателя, и они существуют в этих масках, уходят от жизни, отдыхают. Я репетировал Басова, роль шла хорошо. Помните, там есть сцена у стога, когда Басов говорит всякие слова о России, рыдает, играя либерала? Все сидят, хохочут, Гога мне подкидывает, сопит, еще и еще раз проходим сцену – успешная репетиция! И вдруг встает Олег Иванович Борисов и говорит: «Георгий Александрович, к чему это вы нас призываете? Это противоречит тому, что писал великий пролетарский писатель Алексей Максимович Горький, противоречит тому, чему нас учат... К чему вы зовете зрителя?» Олег сказал это зло, громко, убедительно, при всех. Гога встал, и от ужаса и страха у него выступил пот на верхней губе (когда он волновался, у него потела верхняя губа. Помню, когда на «На дне» приехал Михаил Сергеевич Горбачев, он уже был весь в поту...). Товстоногов объявил перерыв, ушел и не появлялся на репетициях неделю. А потом пришел – и репетиции пошли заурядно, безо всяких масок. И вышел неплохой спектакль, красивый... Вот такова была атмосфера. И Гога это прекрасно понимал, смягчал и направлял в определенное русло. Это его великая заслуга. Я помню, один раз пошел качать права, чтобы мне повысили зарплату. У меня было 28-29 спектаклей в месяц, и я решил сослаться не на качество игры, а на большую занятость. Он говорит: «Знаете, подобный случай был у Немировича с Добронравовым. Добронравов сыграл этапную роль – и пришел к Немировичу требовать прибавки жалования. Немирович долго молчал, поглаживая бороду, и Добронравов спросил, о чем он думает. «Я думаю, – сказал Немирович, – когда вас выгнать: сразу сейчас или несколько погодя». То же самое могу сказать и я вам». На этом мой разговор с Гогой завершился, оклад прибавили месяца через три. А один раз я пришел отказываться от ввода на роль Простого человека в «Энергичных людях» (тоже было 28 спектаклей в месяц – куда больше, с ума можно сойти!). Я говорю: «Георгий Александрович, Простой человек – это человек с простым лицом. Я же произвожу впечатление интеллигентного человека, отпрыска дворянского рода. Как же я могу играть эту роль?» Г.А. отбил гениальным аргументом: «Вот поэтому я и даю вам эту роль». Крыть было не чем, я ее сыграл, и это была лучшая роль в моей жизни.

– Первые пятнадцать лет, до конца 60-х годов, Товстоногов вел своих актеров, соблюдая логику их развития. Стал Лавров социальным героем – дать ему Молчалина... Шел диалог, а иногда и борьба, с киношными имиджами, складывающимися амплуа. Это так?

В театре он занимался этим, и даже артисты, которых он приглашал и которые не находили себе места в его театре, потом прекрасно себя проявляли,

находя другую нишу. Например, не успел Г.А. провести работу, чтобы Юра Стоянов вырос в настоящего, большого, подлинного театрального артиста. Но он видел в нем зачатки. Юра ушел из театра и нашел себя в балаганном шоу «Городок». Мне нравится эта передача и то, как он там существует по законам клоунады. Г.А. чувствовал талант и относился к таланту с большим уважением. Вообще он был человек необычайно добрый, Гога, при внешней жесткости.

Он каждого пестовал. Вот мой пример.

Ну, первая маленькая роль в «Варварах». А потом «Океан». На «Океане» он подошел ко мне и сказал: «Поздравляю, Олег, вы лидер в этой тройке», а тройкой были Юрский, Лавров и я. До этого я был свободен, у меня все шло хорошо, но как только он мне сказал «вы лидер», у меня все пошло наперекосяк. Я стал улучшать свою роль, действовать по задачам, ночами интонировал – ужас какой-то! Товстоногов подходит ко мне: «Олег, что происходит? Вы были лидером. А что сейчас?!!» Так я играл премьеру... А потом – первая крупная и по-настоящему успешная роль, Андрей Прозоров в «Трех сестрах». И я понял, что мое амплуа – вот это, комплексующий интеллигент. Я успокоился: моя ниша, в ней и буду жить, играть. А Гога дает мне после этого Ксанфа в «Лисе и винограде»! Я сыграл ее хорошо, даже блистательно, сейчас не стыдно про это говорить, потому что дело было давно и я смотрю на себя – как на другого человека. Я играл с упоением: роль комедийная, я ее показывал, как бы находясь в стороне... Он растягивал меня!

– Ведь после этого были «Счастливые дни несчастливого человека»?

Да. И первый акт не получился. Я не понимал, да и партнеры тоже, общей атмосферы, написанной Арбузовым. Он исследовал в этой пьесе истоки подонства человека в конце жизни. А истоки были в 37 годе. Попробовали бы вы тогда сказать правду со сцены о 37 годе!.. Второй акт я играл хорошо, но без первого это была половина роли... Затем был «Ревизор», но это ближе к Ксанфу, а после этого – «Волки и овцы». Я видел «Волков и овец» в Малом театре, артисты играли прекрасно – и стал репетировать точно такого же Лыняева. И вдруг Гога мне говорит: «Это все правильно, но скучно. Лыняев должен быть – как Эркюль Пуаро, это сыщик. Вы играете безволие, а надо играть энергию. Вы ищете преступника, ищете... устали – и вот в этот момент вас съедают! Вы овца в обличье волка». И я играл с таким задором, мне было так интересно ее репетировать... У меня в это время на проспекте Мориса Тореза умирала мама, и каждую ночь мы с женой дежурили у нее, а утром я приходил на репетиции, хохотал, наслаждался ролью – и все хохотали. А в мозгу стучало: «Как можно, что ты за человек, мать умирает, а ты...» Ужас какой-то!

– Это обычно срабатывают защитные жизненные силы, так бывает...

В общем, Гога растягивал, растягивал меня во все стороны!

– Кроме Товстоногова и Эрвина Аксера, о котором вы говорили как-то, как о втором значительном для вас театральном режиссере («Наш городок», «Два театра»), какие режиссеры остались в вашей биографии?

Роза Абрамовна Сирота. Она иногда делала гениальные подсказки, гениальные! Я с ней работал на спектакле «Беспокойная старость» по пьесе, которую Товстоногов сделал шедевром. Я играл там ужасную роль ученика-революционера, агитку. Текст – ужасающий: «Враг нарушил перемирие, надвигается на Петроград, уже взяты Псков и Нарва. Мы ответим контрударом.

Наши отряды выступают немедленно...» Все мы с Розой сделали по действию, по правде, все было неинтересно. И вдруг она мне говорит: «Вы любите своих маму и папу?» – «Да, очень». – «Вам надо выработать чувство к Юрскому и Поповой – как к папе и маме. Вы – сирота, у вас никого нет, только эти люди. И когда Полежаев отдает вам ключ от квартиры и говорит: «Приходите», – это то же, что говорит вам отец: »Я буду тебя ждать», то же чувство...» Я помню, у меня умер отец в Москве, я мог остаться на три дня, но наутро после смерти папы шла «Беспокойная старость». Помчался в Ленинград. Ничего не соображал. Вышел на сцену. Юрский отдал мне ключ. Я посмотрел на него, пошел – и раздалась овация. Этого не было никогда. Овация! Ее в этом месте не было ни до, ни после! Сработала точность подсказа Сироты. Мое отношение к Юрскому – Полежаеву было обострено потерей отца, все сошлось – и на сцене, поднявшись над пьесой, над спектаклем, возник момент истины. Такое было у меня раз в жизни.

Но вообще бывает. Борис Ильич Вершилов рассказывал мне, что Миша Чехов жаловался ему: ни черта не выходит с «Ревизором», с Хлестаковым. К.С. замучил его до ужаса, говорил, что убьет, пистолет носил с собой на репетицию, потом объявил: «Завтра генеральная с публикой, я прошу всю студию прийти – и чтобы вас больше не было, а я испытал позор один раз – и все». И они все пришли. Первый акт. Все играют божественно, такая атмосфера провинциального города! Второй акт – под лестницей. Грибунин – замечательный Осип, все блистательно, детально... Крутится ручка, и входит Миша. Бледный, мокрый от ужаса – в таком диком состоянии, что понятно: он сейчас умрет. И весь зрительный зал встал. И Миша начал творить черт знает что. И потом сказал: «К.С. меня мучил два года, чтобы я вышел на сцену именно в этом состоянии».

Кольцов впервые вернулся из ссылки во МХАТ и играл «Все остается людям». Играл священника. Первая сцена. Звонок в квартиру Дронова – и спиной входит человек с поднятым воротником, в шляпе. И зал замер. Человек, который отсидел двадцать лет в лагерях, вошел к народному артисту Орлову...

– С Товстоноговым прошла целая жизнь. После него – еще целая жизнь. Что меняется, понимание чего приходит?

Знаете, я наблюдаю сейчас молодых, скажем, Евгения Миронова, с которым нас свела судьба на съемках «Идиота». Ярких, заявивших о себе, много, и по отношению почти к каждому из них у меня возникает чувство зависти и ревности – как у старого артиста, который отжил свой век и почти не имеет права ничего играть (в русском и мировом репертуаре персонажей семидесяти лет почти нет, а значит, я должен красить губы, быть моложе, а это противно, и не хочется ничего делать). Но по отношению к Миронову у меня этого чувства нет, а есть только белая зависть к тому, что он молод, что он может плодотворно и свободно работать.

Смотрите, что он делает! Вот мой первый съемочный день в «Идиоте». Я прихожу на площадку. Как выяснилось, Епанчин – это гигантское количество текста. Я не знал этого, считал, что – раз плюнуть, а тут – мать честная! И как оправдать весь этот словесный поток, и на какое действие посадить?.. То есть я пришел на съемку, не зная текста, не зная роли, а будучи так... несколько осведомлен о ней. Чурикова также (старые артисты, привыкли на съемочной площадке что-то быстро подучить...) И что выясняется! Что Миронов, у которого текста больше в сто пятьдесят раз, готов абсолютно! Слова знает все, они

от зубов отскакивают! Мы начальные реплики учим – он в первый съемочный день восьмую серию повторяет! В ухе – плеер, и в паузах вместо анекдотов и сплетен, питья водки по углам и прочих съемочных радостей, – этот человек сидит с отсутствующим глазом и слушает текст. И не просто его учит, там вся внутренняя жизнь Мышкина проворачивается. У него есть собственная концепция образа, он не спрашивает – почему, что это значит. Другое дело, что режиссер ему что-то подправляет, перестраивает, он говорит: «Подумаю», – и что-то исправляет. Но есть что исправлять! Он все время в работе. А если не в работе – ложится на раскладушку и спит, потому что знает, что сегодня надо сохранить силы. То есть я такого работящего, честного и без показухи расположенного к людям человека давно не видел!

А дальше – на съемочной площадке он умножает свою искренность на свое же понимание Достоевского. Когда в одной из сцен он уговаривает Епанчина – мол, не расстраивайтесь оттого, что вы меня выгоняете, я другого и не ждал... – он берет в руку ручку с пером и жестикулирует ею. Эта штука все время у его глаза: еще чуть-чуть, и он себе просто выколет глаз – я-то как партнер вижу! Это было настолько гениально на съемке сделано, что у меня волосы встали дыбом! Вот оно, то качество, которое составляет сущность Мышкина! Я был потрясен. И, к сожалению, оператор, не словил и не снял по-настоящему то, что Женя Миронов сделал на съемке...

Он не просто талантлив, он артист новой генерации. Мобильник, в паузах звонки от секретаря и агента – он полностью мобилизован, полностью в работе. Также – Володя Машков, Оля Будина. Я встретился с людьми, которые заставили меня взглянуть на самого себя: а я-то живу неправильно, я живу по старым понятиям, давно канувшим в лету. А надо приходить готовым, выстроив для себя концепцию. Может быть, режиссер меня поправит, но я должен с первого дубля сыграть.

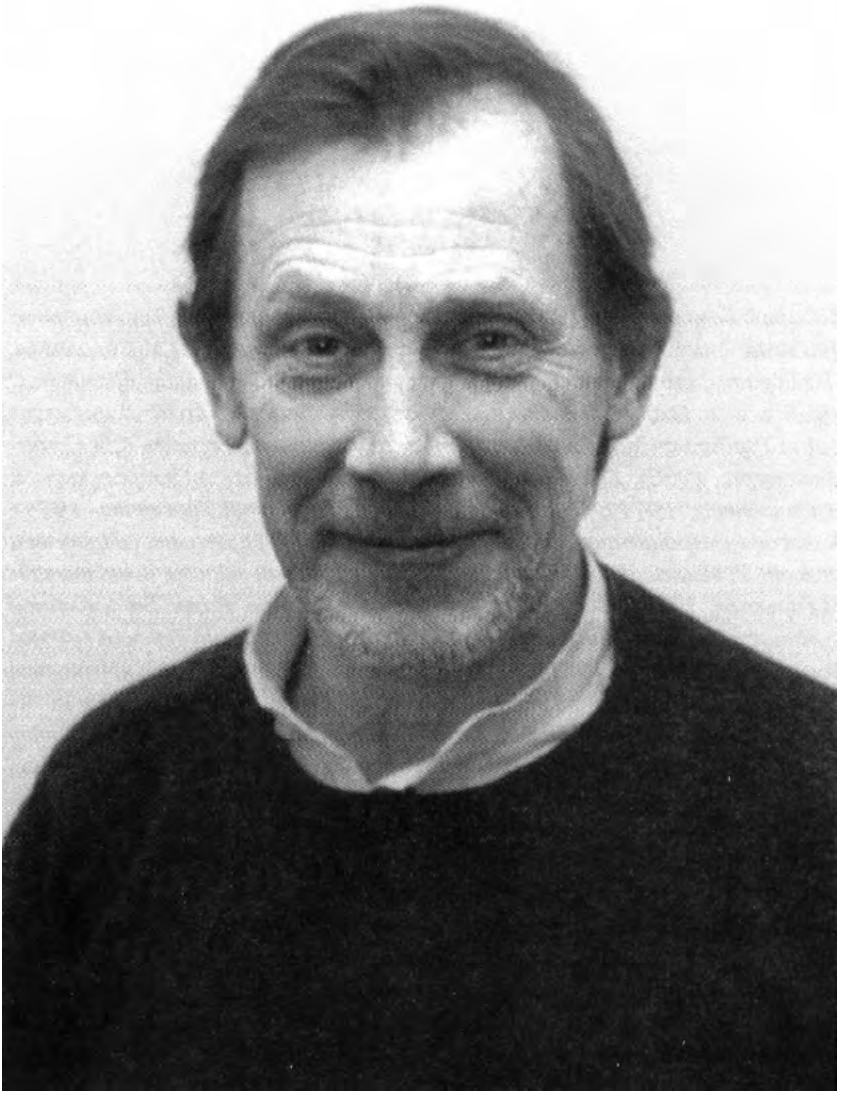
Я привык приходить неготовым, и даже уговаривал себя не готовиться, потому что знал: что бы я ни принес – это будет на три с минусом. Это эгоистическое и иждивенческое качество. Оно было скрыто, но на самом деле оно долго жило во мне и в очень многих из нас. И незнание текста, который Гога требовал знать ко второй-третьей репетиции, мы демагогически оправдывали тем, что нельзя учить текст, не постигнув логики... и ходили с бумажками... А ему наши бумажки мешали. Мы оправдывали себя, хотя на самом деле надо прийти после репетиции, пообедать, сесть и выучить текст. А когда ты учишь текст, как говорил Луспекаев, вся действенная линия тобой прокручивается, ты волей-неволей задаешь себе вопросы. Мы же этим на первом этапе не занимались, возлагая на Товстоногова ответственность за наши первые шаги в роли, я лично перекладывал на него ту работу, которую обязан был делать сам. И это, конечно, подлость, подлость.

И когда он ушел, вдруг выяснилось, что – пустота. Что делать? Я! Народный артист!.. Какой ты народный, если не понимаешь, зачем эту роль играешь, зачем вышел на сцену. Приезжает Шапиро, спрашиваю его на репетициях «Вишневого сада»: почему здесь фраза про поезд, который опоздал на два часа? Куда она ведет? А он не знает... А я не привык отвечать на вопросы сам! Я всегда ждал подсказки! А если не подскажут? Ты же артист! И в этом – отрицательное влияние такого большого режиссера, как Товстоногов. Мы были детьми-иждивенцами до пятидесяти лет.

– Вы – москвич, а всю жизнь прожили в Ленинграде-Петербурге...

Мое знакомство с этим городом сводится к одному: дорога до БДТ и обратно. И переодевания. Или телевидение. Времени на застолья, на общение с такими людьми, как Конецкий или Володин, у меня почти не было. Я в лицо-то артистов петербургских не знаю! Вот какая история. Я и улиц-то питерских как следует не знаю, а мне скоро 70 лет. Только счастье, что с Товстоноговым работал. А сколько меня в Москву приглашали! Москва – мой родной город, я бы ходил по этому городу – там, где мой дед и прадед жили, где Ваганьковское кладбище...

Беседовала Марина Дмитревская 4 апреля 2004 года



ВАСИЛИЙ БОЧКАРЕВ

Василий Бочкарев (р. 1942) – актер. В 1964 г. окончил Театральное училище им. Щепкина (курс В.И.Коршунова, Ю.М.Соломина, П.З.Богатыренко) и поступил в труппу Театра на Малой Бронной. С 1965 г. – в Театре им. Станиславского, где сыграл роли: Лариосика («Дни Турбиных» М.Булгакова), Летчика («Маленький принц» А. де Сент-Экзюпери, 1966), Белугина («Женитьба Белугина» А.Островского и Н.Соловьева, 1971), Протасова («Живой труп» Л.Толстого, 1973), Колесова («Прощание в июне» А.Вампилова, 1972), Джима («Продавец дождя» Р.Нэша, 1973), Павла («Первый вариант «Вассы Железновой» М.Горького, 1978). С 1979 г. – в Малом театре. Роли: Бальзаминов (»Женитьба Бальзаминова» А.Островского, 1980), Фома Гордеев («Фома Гордеев» М.Горького, 1981), Лосев («Картина» Д.Гранина, 1983), Ипполит («Федра» Ж.Расина, 1985), Алексей («Царь Петр и Алексей» Ф.Горенштейна), Платон («Холопы» П.Гнедича, 1987), Хлынов («Горячее сердце» А.Островского, 1992), Борис Годунов («Царь Борис» А.К.Толстого), Фигаро («Преступная мать, или Второй Тартюф» Бомарше, Расплюев («Свадьба Кречинского» А.Сухово-Кобылина, 1997), Вурм («Коварство и любовь» Ф.Шиллера, 1998), Грознов («Правда – хорошо, а счастье лучше» А.Островского, 2002) и др. В конце 1980-х гг. сыграл Владимира Ивановича в «Серсо» В.Славкина с труппой, из которой возник театр «Школа драматического искусства» под руководством А.Васильева. Кроме того, сотрудничает с театром «Школа современной пьесы» (Дорн в «Чайке» А.Чехова, 1998; Вася в «Записках русского путешественника» Е.Гришковца, 1999), играет в антрепризных спектаклях («Любовь и кролики» В.Павлова, продюсерский центр «Аметист»). Преподает в Театральном училище им. Щепкина.

ВАСИЛИЙ БОЧКАРЕВ

Одиночество в коллективе

– На длинном жизненном пути вы работали в разных театрах, сотрудничали с режиссерами, иногда полярными по методам, способам работы, подхода к материалу, к актеру. Как вы приспосабливались каждый раз к новой системе координат?

Мне повезло. Я работал с замечательными мастерами. Все они были разные? Наверное. Но, в принципе, что нужно режиссеру? Любому режиссеру нужно, чтобы актер хорошо играл. Вот и все. Это просто. Любому режиссеру нужно, чтобы актер понимал его замысел, его требования и делал то, что он хочет. Как говорил Леонид Варпаховский: «Актер тянет ниточку за один конец, режиссер за другой конец, если это натяжение есть, значит, может что-то получиться». Самое главное: не надоедать друг другу. Самое главное, чтобы не давили: режиссер на актера, актер на режиссера. Первое встречается чаще. И это плохо. Ведь практически у всех актеров хрупкая структура психики.

– Режиссеры иногда любят обижать...

Ну да. Иногда они обижают и для того, чтобы получить эту замечательную искру темперамента. И тогда сказать: «Вот, вот, вот, это я и просил». Когда произошла какая-то встряска: «Ну вот, вы же можете!» Примитивный,

в сущности, прием. Хотя действует. Но у хорошего режиссера приемов значительно больше и они более изощренные. Так как я работал с разными и замечательными мастерами, то наблюдал их «фирменные» отмычки. Скажем, Андрей Александрович Гончаров великолепно показывал. Он своим показом «задевал» артистов, потому что любой его показ сразу хотелось повторить. А повторить-то режиссерский показ в точности нельзя. Режиссер не роль играет, а «показывает» определенный кусок. Он свободен в своем показе. И Гончаров часто показывал актеру с самого начала работы. Что может быть опасно. Яркий показ может сбить актера, увлечь его в неправильную сторону. Потому что актер, хочет он или не хочет, он где-то будет это держать в восприятии, будет под него подстраиваться. И путь к образу будет уже сверху, а не изнутри.

А скажем, Сергей Васильевич Женовач тоже прекрасно показывает, но делает он это только в завершающей стадии работы, что мне кажется более верным. По крайней мере, мне этот путь ближе. Можно сразу обрушить на актера свой замысел. А можно подводить к нему актеров постепенно. Женовач до определенного времени держит актеров как бы на расстоянии. Он ведет внутренний, очень напряженный диалог с автором, с пьесой. И этот диалог настолько напряженный, культура его взаимоотношений с автором, с пьесой настолько велика, что он не привносит сразу все свои замыслы во взаимоотношения с актером. Он отпускает актера, который еще не связан таким плотным диалогом с автором, в свободный поиск, позволяет установить свои отношения с пьесой.

Что, по сути, делает актер? Ведь по-хорошему актер должен вызывать свой образ. Он должен вызывать его оттуда, из космоса, – свой образ, свой персонаж. И выстроить с этим персонажем отдельные и многосложные взаимоотношения. Получается многосиловое поле: все эти движения-напряжения, которые происходят внутри актера, между актером и материалом, между актером и режиссером. И все эти круговые движения, чем они свободнее, – тем атмосфера всего происходящего органичней и естественней...

Я с Женовачом первый раз работал на «Правда – хорошо, а счастье лучше» и с интересом наблюдал за его методами. Он замечательно делал вид, что он ничего не знает заранее, что он тоже ищет. И это очень «покупает» артиста. Потому что артист сразу начинает помогать. А что такое помогать? Артист включается на полную катушку. Он предлагает варианты, он фантазирует, он работает.

У Женовача есть красивый образ: режиссер может помочь актеру собрать мертвое тело роли. Чтобы рука была на месте, голова на месте, а не где-то еще. Чтобы все было собрано правильно. Очень мне этот образ нравится. Потому что, действительно, собрать мертвое тело правильно – это очень, очень важно. Все должно быть продумано, простроено, а то оживишь монстра. А вот когда собрали – нужна живая вода, надо запускать в это тело жизнь живого духа. И вот на этом последнем этапе Женовач меня поразил. Было несколько репетиций, когда он вдруг стал показывать: ярко, сочно, эмоционально. И его показ был обоснован всей предыдущей работой. Он уже знал, куда актер идет. И он показывал ему то, что нужно сделать в последний момент... И артисты ловили эти подсказки, и персонажи оживали.

У меня выход в этом спектакле где-то через час после начала. И я люблю слушать своих товарищей, которые играют... Вот они играют, я слушаю и думаю: ах, какие хорошие артисты все-таки в Малом театре! И с этим выхожу, чтобы не дай Бог кому-то что-то не испортить. И это моя настройка перед спектаклем.

– А у вас существуют в театре какие-то разминки перед спектаклем? Скажем, в Малом драматическом театре – речевые разминки...

Нет, таких разминок специальных в театре у нас нет. Бывают разминки, когда спектакль требует. Перед «Свадьбой Кречинского» была разминка музыкальная, танцевальная... Она давала скорее не физическую, а эмоциональную зарядку. Мы делились радостью встречи и радостью предстоящего спектакля. На какую-то минутку, на пять минут, на десять минут посмотреть друг другу в глаза перед спектаклем и увидеть: Какой ты сегодня? Ой, у тебя тут флюс! А у тебя волосы совсем выпали! Необходимо настроиться друг на друга, сегодняшних, поделиться радостью встречи. И с этим выходить на сцену. А так часто бывает: играют спектакль, потом выходят на поклоны – ой, здравствуй, Вася!

Сейчас, мне кажется, меняется актерская среда, отношение к профессии. Если считать, что по актерам можно судить об их поколении, то не в лучшую сторону мир движется. Сейчас довольно резкая грань между людьми, которые занимаются этой профессией, как занимались бы каким угодно другим делом, и теми, кто другим делом заниматься не может, теми, кто «болен» этой профессией. Говорить обо всем этом сложно, впадаешь в какую-то банальщину, патетику. Но человеческая структура артиста действительно очень тесно связана с его профессией. Сохранил ли он в себе наивность, сохранил ли он в себе духовность, сохранил ли он радость? Все наши изменения возрастные, психологические – все входят в наши роли. Ты меняешься, стареешь, уже не можешь играть, что когда-то играл. У тебя уже нет на это права.

Ты приходишь в спектакль и встречаешься с кем-то, с кем играл раньше. И это как-то входит в ваше сценическое партнерство. Я с большой радостью и восхищением встретился на сцене «Школы современной пьесы» с Альбертом Филозовым, с которым мы оба начинали в Театре Станиславского. Вместе пережили секунды взлета театра, когда Андрей Попов собрал там команду прекрасных режиссеров – Анатолия Васильева, Бориса Морозова, Иосифа Райхельгауза... Потом прошла как-то жизнь, у него – своя жизнь, у меня – своя. И мы встречаемся, и вдруг выясняется, что то время, к которому мы когда-то были причастны, и у него и у меня является одним из главных и основных мотивов, которые питают. И на этом мотиве можно играть очень много. И тогда уже неважно: какую пьесу ты играешь, какой спектакль. Важно вот это внутреннее соединение: единение нервов, единение понимания, чувств...

– Почему, окончив училище при Малом театре, вы пошли в Театр на Малой Бронной, а потом переместились в Театр Станиславского?

Как ни странно, но мне повезло, что я сразу не пошел в Малый театр (да и звали меня туда очень неопределенно). А вот Юрий Петрович Любимов меня уговаривал очень настойчиво. Вплоть до того, что одна чиновничья дама мне звонила домой и начальственным голосом говорила: я вам, Василий, не дам диплома, если вы не пойдете к Любимову. Но все обошлось. А мне очень нравилась компания, которая была у Юрия Петровича (мы кончали параллельно с его курсом в 64 году). Однако решил я пойти к Гончарову. И эти полтора года, которые я провел в его театре, для меня очень важны. Со временем я понял, что он был большим режиссером. Именно с ним мне бы хотелось сейчас поработать. То есть через сорок лет мне бы хотелось встретиться с Андреем Гончаровым, каким он был в середине 60-х. Сейчас я готов к встрече с такой режиссурой.

Вообще, проходят года и растет благодарность судьбе за встречи: за Львова-Анохина, за Попова, за Васильева. Все эти люди показали мне театр немножко с другой стороны, с которой он для меня не был известен.

Один пример. Мы сыграли несколько премьерных спектаклей «Вассы Железновой», и Васильев вернул всех исполнителей в классы – обновлять взаимоотношения персонажей. Это было абсолютно непривычно и очень интересно. Ты, профессиональный актер, хорошо знаешь обозначенную тропку, по которой пойдет развитие спектакля и развитие роли. Ты уже ее почувствовал. И вдруг Васильев у тебя выбивает эту тропку. Он снова переводит на обновление взаимоотношений, меняет «предлагаемые обстоятельства», действия и т.д. То есть он смещает время обратно в репетиционный процесс. Вот это потрясало. Потом я этого не встречал нигде. Спектакль-то, в основном, развивается, уже премьера прошла, он развивается своей дорогой. А тут такая встряска. Не знаю, использует ли Васильев это сейчас. Но мощный прием. Думаю, что тот опыт был взят у Гротовского. Само понятие театра-лаборатории, как его видит Васильев, подразумевает, что не спектакль важен, а сам процесс, сам акт, ритуал. Так что момент встряски, смены ориентиров после премьеры, возвращение в зону репетиций постоянно должен был быть. Что сегодня попробовали – тут же уничтожили, сделали – уничтожили. Идем дальше. Хотя такое уничтожение – оно не тотально. Головешки все равно остаются, они все равно как бы тлеют... Постоянный путь вперед и шаг назад – это очень мощно. В таком шаге назад как бы сжатие энергии, которая потом вытолкнет тебя вперед.

– Прошли годы, и вы вспоминаете это с удовольствием. В ту минуту вам тоже казалось, что начать заново – это здорово?

В ту минуту так не казалось. Мы шли в данном случае за лидером. Мы интуитивно понимали (и это было правильной интуицией): идти за лидером в такой ситуации – единственный выход. И, безусловно, Анатолий Александрович до сих пор остается лидером театра.

– Что вы особенно не любите в режиссерах? Или скажем по-другому: что вам сложнее всего простить режиссеру?

Сложнее всего простить... Когда спектакль выпускается и режиссер про него абсолютно забывает. Я понимаю, что у режиссера много своих забот. Часто много театров. Но я считаю, что присутствие режиссера в зале на спектакле, который он поставил – один из признаков культуры отношения не только к театру и актеру, но это культура отношения к самому себе. Ведь ему должно быть интересно, как развивается его детище. Тот же Борис Афанасьевич Морозов кричал всегда за кулисами, поддерживал. Женовач всегда в зале. А любой артист знает, как важно присутствие режиссера. Причем я абсолютно уверен: как только в спектакле прекращается репетиционный период – все, конец, спектакль умирает.

Чтобы спектакль жил, он постоянно должен чем-то подпитываться: режиссерскими замечаниями, флюидами зрительного зала. Зачем нужны гастроли? Как раз для этой смены зала, контакта с другим зрителем. Сейчас гастроли – вещь редкая. А раньше, если я вспоминал какой-нибудь год, – ориентировался на гастроли. Годы выстраивались по летним гастролям. В этом году мы были там, в этом – тут.

Кстати, и премьеры лучше играть на гастролях, обкатать их, а уж потом приезжать и предъявлять в своем театре. Практически все спектакли должны

как бы «дойти» до нужного состояния, и на это необходимо время. Скажем, «Свадьба Кречинского». Там была сложность: Виталий Соломин ставил мюзикл и играл в нем главную роль. А это очень сложно. Тебе трудно отрешиться от режиссерского самочувствия, от такой оглядки на всех, и сосредоточиться на своей роли. Потом так же было и с «Ивановым». Виталий от спектакля к спектаклю играл все лучше и лучше. Актер-Соломин постепенно теснил Соломина-режиссера. Интересно было за ним наблюдать. Его смерть – потеря для нашего театра. Для меня – это потеря части моего «я». Партнер, режиссер, единомышленник. Больно об этом говорить.

– Вы закончили Щепкинское училище и теперь играете в Малом театре, преподаете в этом училище. У вас нет ощущения, что судьба сделала такой красивый круг?

Хотелось бы верить, что все в жизни происходит не случайно и осмысленно, что судьба ведет. Что-то меня двигало, и в результате я работаю в своем родном театре и преподаю в стенах, где сам учился. Как-то глупо звучит, когда произносишь: «Я люблю Малый театр». Но я действительно люблю его. Хотя само понятие «Малый театр» – очень широкое. Как и в любом большом организме, тем более имеющем такую большую историю, в нем много всего намешано. И у каждого есть свой манок, который его держит. Я люблю людей, которые здесь работают и работали, которых я знал, которых уже нет. Хочу я этого или не хочу, но я их чувствую, а если я их чувствую, значит, я уже связан с ними.

А в Щепкинское училище меня давно звали преподавать, но я очень боялся. И до сих пор боюсь. Я пошел преподавать после 60 лет, после того как получил пенсионное удостоверение. Смешно, но удостоверение как бы подтолкнуло меня: Вася, а чего бы не попробовать рассказать студентам, что ты делал до пенсии?.. Потом само пространство «Щепки» полно воспоминаниями: вот тут на площадке, в шестьдесят втором году стояли Олег Даль, Виталий Соломин... А в этой аудитории, когда мы с артисткой Поляковой играли отрывок «На золотом дне», обвалился потолок, упал на голову экзаменаторов... И т.д.

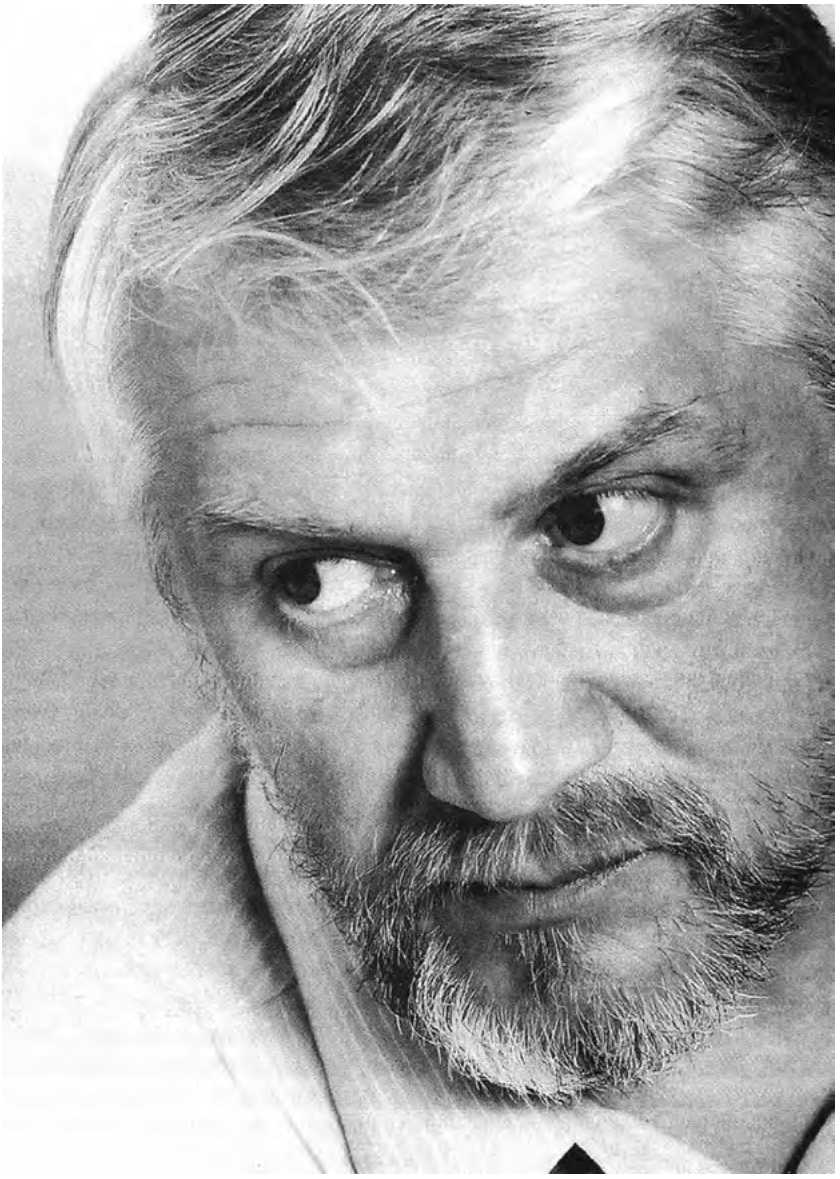
К шестидесяти годам накапливаешь нежность, грусть и многочисленные истории. А главное, появляется страх помешать, сбить, оборвать этот маленький росточек у человека, который еще ничего не знает.

– Что бы вам хотелось передать студентам из своих умений, из своего опыта?

Самое главное – укрепить их связь друг с другом. Заложить в них ощущение одиночества в коллективе, необходимое в нашей профессии. Вот так: одинокий, но в коллективе. Есть мое пространство художника, но оно вливается в такой общий большой поток. Чтобы они все были вместе и в то же время осознавали свою отдельность, прежде всего во взаимоотношении со своими дарованиями, своими личными фантазиями, своим личным опытом. Я считаю, что студенту нужно с самого начала осознавать свою неповторимость. Это мое мнение. Потому что когда студент напряжен, когда он зажат, то ему очень трудно заставить работать свою истинную фантазию, искреннее чувство. Мне важно, чтобы они не имитировали «понимание» или «переживание», «работоспособность». Потому что это страшно, когда учатся играть на публику, изображать «правильного студента». Надо научиться не бояться своего неумения, научиться работать с ним. В театре высший актерский пило-

таж: вдруг сбросить с себя броню штампов, умений, приспособлений и ощутить себя новичком и дилетантом. Кстати, великие старики Малого театра это умели. Скажем, Елена Николаевна Гоголева не боялась снова стать ученицей в своих взаимоотношениях с новым режиссером, сказать, что этого она не умеет, а этому только будет учиться... Вообще, я считаю, что в педагогике важно терпение: ждать пока само произойдет. И не подгонять. Студентов надо держать ну примерно как птичку в руке: и чтобы не улетела, и чтобы не задушить.

Беседовала Ольга Егошина 4 декабря 2003 года



ЙОНАС ВАЙТКУС

Йонас Вайткус (р. 1944) – режиссер, педагог. В 1974 г. окончил режиссерский факультет ЛГИТМиКа (курс З.Я.Корогодского) и дебютировал в Шауляйском театре драмы спектаклем «Колыбельная» З.Халапяна. В 1975–1978 гг. – режиссер, а в 1980–1988 гг. – главный режиссер Каунасского театра драмы. Постановки: «Пилигрим мечты» Э.Игнатавичюса и Й.Вайткуса (1976), «Король Убю» А.Жарри (1978), «Последние» М.Горького (1978), «Строитель Сольнес» Г.Ибсена (1980), «Генеральная репетиция» М.Унта (1980), «Шарунас» по В.Креве (1980), «Калигула» А.Камю (1983), «Дрозд – птаха зеленая» Б.Кутавичюса и С.Гяды (1984), «Ричард II» У.Шекспира (1985), «Уроки литературы» Й.Вайткуса (1985), «Антигона» Ж.Ануя (1986), «Голгофа» по роману Ч.Айтматова «Плаха» (1987), «Любовь, джаз и черт» Й.Грушаса (2001), «Чайка» А.Чехова (2001), «Венецианский купец» У.Шекспира (2003) и др. С 1989 по 1995 г. – художественный руководитель Литовского театра драмы. Спектакли: «Пробуждение» А.Шкемы (1989), «День поминовения» А.Мицкевича (1990), «Агнец Божий» Ф.Байораса (1991), «Маркиза де Сад» Ю.Мисимы (1992), «Персона» по И.Бергману (1994), «Село Степанчиково» по Ф.М.Достоевскому (1998), «Чайка» А.Чехова (2001), «Начало начал» Й.Мекаса (2002), «Ночь Гельвера» Й.Вилкиста (2003), «Мадам Бовари» по Г.Флоберу (2003) и др. Кроме того, сотрудничает с Литовским театром оперы и балета, Молодежным театром Вильнюса и др. В 2002 г. поставил спектакль «Мастер и Маргарита» по М.Булгакову в театре «Балтийский дом» (Санкт-Петербург). С 1981 г. преподает в Литовской консерватории (ныне Литовская академия музыки), как педагог работал также в США и Норвегии.

ЙОНАС ВАЙТКУС

Я готовлю себе могильщика

– Вы учились в Ленинградском театральном институте на курсе Зиновия Корогодского, ученика Бориса Зона, который учился у Станиславского. Можно как «правнука» Станиславского вас называть режиссером русской театральной традиции, традиции Московского Художественного театра?

Можно, конечно. Но не нужно. Вопрос традиций, вопрос влияния – это всегда спорные вопросы. Конечно, влияние Станиславского, но и Арто, Гротовского, Мейерхольда, Михоэлса, Вахтангова, Михаила Чехова, Ли Страсберга, Сузуки... Влияет новый театр, который только недавно зародился. Влияют традиции средневекового театра. И античный театр тоже влияет и, хочешь не хочешь, дает знать о себе. И тоже дает какие-то импульсы. Настолько много влияний, что они как бы уравновешивают друг друга. Я думаю, что мы вправе пользоваться всеми словами, которые есть у человечества в употреблении, и даже создавать свои.

А учился я в Ленинграде, потому что в Литве тогда не было места, где бы учили режиссуре, были только актерские мастерские. Так что режиссуре надо было учиться либо в Москве, либо в Ленинграде. А я уже служил в армии в Ленинграде. Потом опять же город Достоевского... Я выбрал Ленинград. А то, что набирал в этот год Корогодский – счастливая случайность. Сейчас я ду-

маю, что попал в те «правильные» руки, которые дали очень много для моего развития. Нас учили каким-то действительно основополагающим вещам. Нас заставляли думать языком театра, искать во всех проявлениях жизни драматический материал: и сны записывать, и факты записывать, и истории разных людей... Было много-много таких заданий, которые давали понимание, что любое проявление жизни может стать материалом для сцены. И я думаю, что это очень хорошая методика, формирующая сам принцип подхода к жизни. То есть тебя учили воспринимать жизнь не так, как потребитель, а творчески... Ты начинал понимать, что в твоем окружении есть все, что тебе нужно. Но перемалывает это каждый индивидуально: в зависимости от мировоззрения, от характера, от вкуса и т.д. Этот принцип обучения студентов мне представляется весьма внушительным и плодотворным. Поэтому я его использую для своих учеников.

– В интервью для первого выпуска «Режиссерского театра» Роберт Стуруа говорил о том, что ему не удается отойти от режиссерского взгляда на жизнь. Он себя ловит на том, что на любое событие жизни он смотрит с точки зрения режиссера, а не человека...

Я так трагически это не воспринимаю, потому что жизнь есть жизнь, и ее не надо бояться (хотя в моих спектаклях очень мало жизненной реальности, материи быта). Но Стуруа прав: конечно, все равно ты смотришь на вещи, на жизненные события чуть-чуть по-другому, чем обычный человек...

– Как вы выбираете пьесу для постановки?

Для меня выбор пьесы никогда не был проблемой. Одна пьеса рождала другую. Я не знаю, почему так получалось. Но постановка – это как бы одна фраза или одно предложение речи. А одним предложением ты ничего не скажешь. Ты произносишь фразу, но для коммуникации требуется ее продолжить, развить. И сказанное предложение требует другого предложения, другой пьесы. И она приходит. Для меня тут нет мучительного поиска... Выпустив спектакль, я уже знаю, что буду делать дальше. Я знаю, что надо добавить к тому, что сказал или сделал.

Человек не может перестать думать. Так и я не могу остановиться ставить пьесы. Это для меня способ мышления, способ общения с миром и с собой, и поэтому я не могу остановиться. Я могу замолчать на полгода, но я все равно работаю. Выпускаю спектакли со студентами. А совсем остановиться – перестать мыслить. Когда спектакль выпущен, он уже не твой. Я вроде бы слежу за своими постановками... Но это уже как отрублено. И ты должен наполнять себя другим, идти уже к другому, стремиться к продолжению. У меня не бывало такого: а, сделаю-ка я это просто так, от нечего делать. Материал диктует и требует, чтобы я это делал. Приходит или автор, или название...

– А бывает, что приходит актер и вам хочется что-то поставить именно на него?

Нет, этого я никогда не делаю. Потому что тогда ты уже становишься полностью зависимым от другого человека или начинаешь мудрить, хитрить: вот для этого актера... Есть подходящий актер для твоего замысла – хорошо, нет – тоже хорошо. Потому что идеального не будет. Тем более я же ставлю не моноспектакли, а собрать пятнадцать – двадцать человек «идеально подходящих» – очень трудно. С ними надо работать, чтобы они стали подходящими, а идеальными все компоненты все равно не сделаешь. Потому что есть челове-

ческое сопротивление и сцены, и техники, самого себя, наконец. Поэтому, мне кажется, важно мыслить, важно быть в процессе. Для меня результат – вещь не главная.

– Такое философское отношение к результату было всегда или появилось со временем? Когда уже не надо доказывать, что ты можешь...

Когда я был моложе, я был большим фанатиком. Мне казалось, что каждая моя постановка должна была что-то менять в мире, и немедленно. Что в зрителях увиденное должно оставить такой просвет... С годами понял, что не надо ожидать немедленного отклика. Если ты честно сделал свое дело, то это найдет какой-то отклик, кто-то услышит. Не весь зал, но один человек, два, три, десять. И об этом не надо специально заботиться. Я понял, что даже похвалы и всякие разные комплименты все равно разрушительны, если они становятся для тебя главным. Лучше как бы внутренне отмежеваться от такой оценки «со стороны». Принимать ее, но как бы не совсем всерьез. Прислушиваться, но не идти на поводу. Все равно ты сам чувствуешь, что ты не договорил, что ты недоделал. Ты знаешь, почему недоделал. Ты сам себе и судья, и прокурор, и адвокат. Ты можешь оценить сам себя более остро, чем любой критик со стороны.

В самом спектакле всегда есть какие-то необъяснимые вещи. Есть тяга, есть отвращение. Есть явное приятие или неприятие. Вот это и есть самое главное.

А поговорить, почитать, поспорить – это, конечно, дает возможность увидеть сделанное еще и другими глазами. Но это все дополнительные вещи, а не основные.

И потом, не надо зацикливаться на себе, своей работе. Надо помнить, что вокруг так много всего интересного и ставится столько глубоких спектаклей, спектаклей и странных, и прекрасных. Не надо с ними как-то мериться, завидовать, надо радоваться, что они есть. И все-таки просто идти, идти своей дорогой. И все. Тогда ты будешь искренним в своем деле и к тебе придет все, что ты хочешь. Иногда отклик, которого ты ждал, придет через годы и десятилетия добрым словом, каким-то воспоминанием. И ты поймешь, что если твои спектакли помнят двадцать – тридцать лет, значит, что-то там было...

– Существует ли у вас представление об «идеальном зрителе», которому адресован ваш спектакль? Или для вас идеальный зритель – Йонас Вайткус?

Для меня существует зритель, с которым борешься. Вначале тебе надо побыстрее вовлечь зрителя в происходящее, оторвать его от его повседневной жизни, с которой он приходит в театр. Естественно, это вызывает сопротивление. Я всегда боролся со зрителем. Всеми средствами. Потому что я не считал, что он мне друг или близкий человек. Считал, что он мне нужен. Он – мой собеседник. Он нужен для того, чтобы было услышано то, что мне важно, то, о чем я имею право говорить.

– Существует ли понятие «актер Вайткуса»? Вы работаете в театрах с уже сложившимися мастерами. Вы много преподаете, выращиваете, воспитываете актеров...

Я не воспитываю, я просто работаю с ними. Я такой же, как и они, я тоже учусь, тоже проверяю себя. Но, правда, сначала их надо научить работать. Они приходят из школы с привычкой обманывать учителя, с установкой всеми

способами уклоняться от работы. Вот от этого надо сразу отучать железно. Иначе это сохранится на всю жизнь. Всю жизнь они продолжают обманывать режиссеров. А актер, который привык обманывать, никогда не сможет пробиться к вершинам профессии. Я сам работаю очень много, и с них требую не больше, чем с себя. И если вырабатывается эта привычка к самодисциплине, то мы работаем на равных. Многие актеры меня называют тираном или диктатором, но мне кажется, это потому, что они лентяи, они не хотят повседневно заниматься, как в балете или как музыканты: шесть часов утром, шесть часов вечером... Считается, что драматический актер – это вообще не профессия, которой можно научиться. Но драматический актер – это такая же профессия плюс талант. И есть законы, которые нельзя нарушать. Если ты не будешь ежедневно тренировать себя, потом глупо рассчитывать на то, что придет вдохновение... Ни фига ты не сделаешь.

Действительно, очень трудно указать, что такое актерская профессия, на чем она основывается, в чем ее законы. В балете если ты ногу не можешь поднять, значит, не пригоден. Если ты пируэт не можешь сделать, значит, надо уходить. Но и в актерском искусстве, если ты не можешь скороговорку сказать так, как нужно... Если ты не можешь двигаться... Если ты не можешь расслаиваться на многие-многие уровни... То какой же ты актер! Надо учиться развивать возможности своего тела, мышления, ощущения себя в пространстве, ощущения партнеров... Надо, как хирург, ежедневно работать и работать, тогда что-то, может быть, и получится... Надо работать все время на сопротивление, преодолевать в себе лень... И понимать, что актерская профессия – это не все время хорошо и интересно. Это пот, это нервы, это насилие над собой, к которому, может, ты не всегда внутренне готов. Но, хочешь не хочешь, надо взять себя в руки, сделать всякие недуги свои, всякие болезненности как бы материалом для работы.

– Кама Гинкас говорил, что актер – профессия патологическая. И режиссеру неизбежно приходится «работать» с комплексами актера, его фобиями, его страхами...

Я думаю, что это все-таки шаманство... Если актер болен, значит, он плохо подготовлен к работе. Другой вопрос, что я знаю очень много больных актеров. Сыграв ту или иную роль на сцене, они продолжают играть ее в жизни. Плохие учителя, ученики Станиславского, передают его метод погружения персонажа в себя и не дают выхода из этого состояния; не дают понимания, что это всего лишь фантом персонажа в тебе, который ты сам создаешь, но ты не становишься им. А я много видел людей, которые всю жизнь играют таких персонажей, как Калигула, Макбет... Актер впускает в себя такой персонаж, и тот побеждает его, убивает как личность. И вот актер уже в жизни играет Калигулу. И это уже болезнь. С таким актером для меня работать неприемлемо, потому что я не психиатр. Я с больными не хочу иметь дело, с больными должны иметь дело специалисты. А я хочу иметь дело с людьми, воображение которых может создать все и которые не теряют грани, где персонаж, а где они сами. Хотя я понимаю, что увлекательно почувствовать слияние себя с персонажем: Я – Гамлет, Я – Медея, Я – Калигула... Очень увлекательно, очень сильно... Но это не искусство, это больные люди. Это страшно. Актеры, которые становятся эксгибиционистами. Все время хотят представляться, играют роли в зависимости от ситуации. Если эта ситуация – он эту роль играет, и слова употребляет из своей роли, и выражения, а своего уже ничего нет. Это закулисье ужасно. Для меня это яма, из которой нет выхода.

– Отношения актера и режиссера часто больше чем только служебные отношения. Как вы выбираете актеров?

Есть органически данные симпатии, антипатии. Иногда ты видишь, что он для тебя неприемлем, и он тебя не воспринимает. В такой ситуации тоже можно работать, но лучше в случае врожденного антагонизма – разбежаться. Надо набирать людей, которые у тебя не вызывают раздражения, и ты у них не вызываешь раздражения.

– Режиссеры часто вздыхают, как хорошо приходить в чужой театр. Как ты там свободен, как ты счастлив, как ты нов для актеров, как трудно работать с одним и тем же коллективом. Вы согласны с этим утверждением?

Мне кажется, что это слишком легкий путь, чтобы быть верным. Поставить один спектакль там, один здесь – это не значит строить театр. Это самый легкий путь– все менять. Это не от хорошей жизни. Театр – это не калейдоскоп, где все время меняются лица. Театр достигает своего расцвета через 4–5–7 лет совместной работы. И режиссер плодотворнее работает со «своими» актерами, а не со случайными встречными там и тут. Я не считаю, что ты на всю жизнь должен быть привязан к одному дому, но и жизнь «на колесах» – ущербна. Необходим микроклимат, который создается годами, необходимо, чтобы участники дела держались каких-то общих принципов этики. Это очень помогает. Я помню, когда я приезжал в Паневежис к Мильтинису, то там даже плохие спектакли воспринимались как-то лучше. Бережное отношение всех. Тишина, чистота, люди из администрации, которые обслуживают тебя, очень аккуратные и тихие, податливые и чувствующие, что происходит на сцене. И это всегда помогает, это содружество всегда дает какую-то дополнительную энергию, что ли. Ну, как если хочешь хлеб испечь, то ты должен держать живую культуру дрожжей. А если этой живой бациллы не будет, ничего не получится – выйдет суррогат.

Другой вопрос, что даже такой слаженной компании время от времени необходим приток свежей крови, новых сил. Существование театров, не меняющихся десятилетиями – это противоестественно. У нас так странно организованы театры, что очень трудно расстаться с ненужным актером. Ты можешь не занимать его годами, но он будет числиться в труппе. В нем будет зреть злоба и недовольство. В какой-то момент он станет неуправляемым. Когда таких актеров подбирается целая команда, они могут взорвать любой театр. И вот тогда режиссеру надо уходить. Это единственный выход.

– Когда вы пришли работать в Каунасский театр, то позвали в труппу довольно разных молодых актеров. Это было «обновление крови»?

Я привез тогда в Каунас курс из десяти человек, потом еще пригласил Будрайтиса, Масюлиса и многих актеров, которые вообще не работали в театре. И это был довольно плодотворный период для Каунасского театра. С Будрайтисом мы тогда делали и Ричарда II, и Ленина, и Сольнеса. Это была его первая работа в театре. Он ведь не имеет актерского образования. Он учился на юридическом факультете, стал понемножку сниматься в кино, а в театре он вообще ничего не делал. Я взял его, потому что мне хотелось такой фактуры, такого актера. Притом мне просто интересно было понять эту природу, как актер кино может работать в театре. Оказалось, что это не просто. Самое трудное для него было сохранять два с половиной часа действия необходимую энергию, посыл сиюминутности. Потому что в кино этот выплеск конденси-

руется на три-четыре минуты. А здесь должен держаться весь спектакль. Пришлось его вогнать в такую аэродинамическую трубу, что он не очень понимал происходящее. Потом уже стал разбираться, когда следующую работу делали, третью, четвертую, он уже стал владеть этим материалом.

– Репетируя с актерами, вы используете метод показа?

Иногда. Иногда просто какой-то штрих или какой-то энергетический всплеск, но редко.

– Как вам кажется, актерам легко на ваших репетициях?

Нелегко, я думаю. Потому что требуется все время делать что-то заново, заново все пробовать. На моих репетициях я прошу поменьше говорить. Если хочешь что-то объяснить, то объясняй через действие, а не через слова. А актеры не очень любят идти на сцену и выкладываться. Часто им хочется «поговорить». Иногда это нужно. Потому что есть пьесы, к которым необходимо как-то привыкнуть. Но все равно засиживаться нельзя. Даже если ты хорошо проанализируешь пьесу, еще не значит, что спектакль получится. Я знаю много очень режиссеров, которые прекрасно все интерпретируют и анализируют. А увидишь их спектакли, ничего из того, что они говорили, там нет. Просто все за бортом остается. Значит, главное – как превратить свою идею в видение, в реальное мясо. Это не все умеют, и поэтому я всегда опасаюсь актера, который много говорит: как он видит характер своего героя и т.д. Это еще не значит, что он создаст хороший тон.

– Есть ли у вас застольный период, когда вы с актерами обсуждаете пьесу, будущий спектакль?

У меня репетиционнй процесс строится по-разному. Если мне нужно какое-то застолье, я это делаю. Если мне не нужно, я не делаю. Начинаю рассказывать что-то, ничего общего не имеющее с пьесой. Иногда сразу говорю: выучите слова. Я не могу запланировать, как я буду вести себя. В зависимости от того, какие актеры, какая ситуация, какой материал...

– Вы довольно жесткий режиссер. А бывает у вас в работе, что представление актеров о своей роли расходится с вашим представлением о ней? И что вы делаете в этой ситуации?

Надо убедить актера, что я уважаю его видения. Пожалуйста, делай свое видение, показывай, воплощай его, убеди меня, что ты прав. Иногда он сам отказывается от своей трактовки. Иногда, напротив, он убеждает меня. Убеждает не словами, а на сцене. Он делает реальные вещи, и начинаешь понимать, что он прав. Что он идет куда-то в твою сторону, но другими путями, средствами, приспособлениями. И результат может быть иногда интереснее, чем ты планировал. Работа на конфликте часто бывает плодотворна.

– Репетируете ли вы с одним актерским составом, или у вас есть дублеры?

Репертуарный театр обычно требует дублирующего состава. С какой-то стороны, это хорошо для актеров, конкуренция тонизирует. С другой стороны, надо больше времени на подготовку спектакля, надо как-то по-другому строить репетиции. То, что находишь с одним актером, неприемлемо для другого. А он сидит в зале, и ты должен его учитывать.

Но иногда получается, что дублер, который сидит в зале, впитывает все, что происходит, преломляет это в соответствии со своей индивидуальностью, и – оказывается интереснее основного состава. Очень редко, но так бывает.

– У Льва Додина актеры, когда разминают какую-то пьесу, свободно пробуют по несколько, иногда по десятку ролей...

У него совершенно другие условия: свой театр, своя труппа. Он может играться. В чужом репертуарном театре тебе этого никто не позволит: репетировать годами и т.д.

– Но со студентами такой способ работы возможен?

Со студентами возможен. Человек погружается в материал, проявляет себя в разном, говорит о том, что ему интересно, проявляет свой вкус, выбор. Ты узнаешь его так, как никогда бы не узнал при другой работе...

– Когда вы читаете пьесу, у вас возникают зрительные образы будущего спектакля? Или вы «слышите»? Или ощущаете какую-то атмосферу?

По-разному бывает. И картины, и какие-то мизансцены, и какая-то деталь, и костюмы, и звуковой ряд какой-то. Когда ты даже просто читаешь пьесу, все равно встают какие-то вещи, картины или атмосфера, даже запах. Вот об этом и говоришь и художнику и композитору.

– А бывает, что вы читаете пьесу и представляете какого-то конкретного актера?

Бывает, но часто такого актера нет под рукой. Ну, нет и нет. Что делать: ну нет. То ли не хватает техники, то ли ума, то ли эмоциональности, то ли отдачи. Ты видишь идеальный спектакль, а работаешь с конкретными людьми.

– Когда появляется художник в вашей работе: до или во время репетиций?

Иногда до, иногда во время. Бывает, что если есть какие-то яркие решения и я не имею вопросов, то могу начать готовить актеров уже с костюмами.

– Когда приходите к художнику, у вас уже есть, условно говоря, «художественный образ» спектакля?

Нет, сначала художник должен показать, что он вынес из пьесы. Потом по его эскизам я вижу, что он предлагает, я ему говорю свои какие-то вещи, он слушает, спрашивает, спорит. Я подбрасываю какие-то детали, которые он может принять или не принять. Эти детали иногда становятся как бы исходными.

– Но композитору вы говорите примерно так: мне нужно сюда два марша и три вальса...

Нет, никогда. Задача композитора передать атмосферу.

– Атмосферу пьесы или того, что вы ему рассказываете про будущий спектакль?

Пьесы. Он наигрывает какие-то мотивы... Чтобы можно было начать разговор не вообще, а такой конкретный. Художник говорит языком пластики, композитор – звука...

– Я правильно поняла, что актер убеждает режиссера показами, художник – эскизами, а композитор – мелодиями...

Или я убеждаю, или меня убеждают. Так и строится работа.

– Вы смотрите свои спектакли после выпуска? Корректируете ли их? Или следите, чтобы они не «разболтались», чтобы актеры не отошли от вашего замысла?

У меня сейчас нет своего театра, поэтому смотрю и корректирую, когда могу. Если я не работаю в театре, то это не от меня зависит. Но, когда получается, непременно смотрю и общаюсь с исполнителями и до и после спектакля. Что-то меняю все время, уточняю: темпо-ритмы, мизансцены... Иногда меняю чуть-чуть, в соответствии со зрителем. Когда смотришь – видишь свои недоделки и пропуски. Всегда дает хороший результат, когда уже играется спектакль, а ты сговариваешься с актером, что и как надо поменять...

Потом, мое присутствие как-то подтягивает актеров. Не обязательно сигналить фонариком, как Любимов, но они все равно чувствуют твое присутствие в зрительном зале.

– С годами становится легче ставить и преподавать? Или наоборот?

В какой-то мере легче, а в какой-то мере труднее. Легче, потому что ты имеешь опыт, знаешь, как более точно и просто добиться того или иного результата. А труднее, потому что все равно уходят какие-то силы, дряхлеешь физически. А для преподавания, и особенно для постановки спектакля, ты должен иметь здоровье и энергию, которые дают возможность общаться так, как ты представляешь, как ты хочешь, как ты воображаешь. Но когда биологически организм уже не успевает за твоим мышлением и ты начинаешь ощущать это, – становится трудно. И это надо преодолеть. Надо делать что-то по-другому, найти способ, как этого избежать, и все-таки добиться планируемого результата.

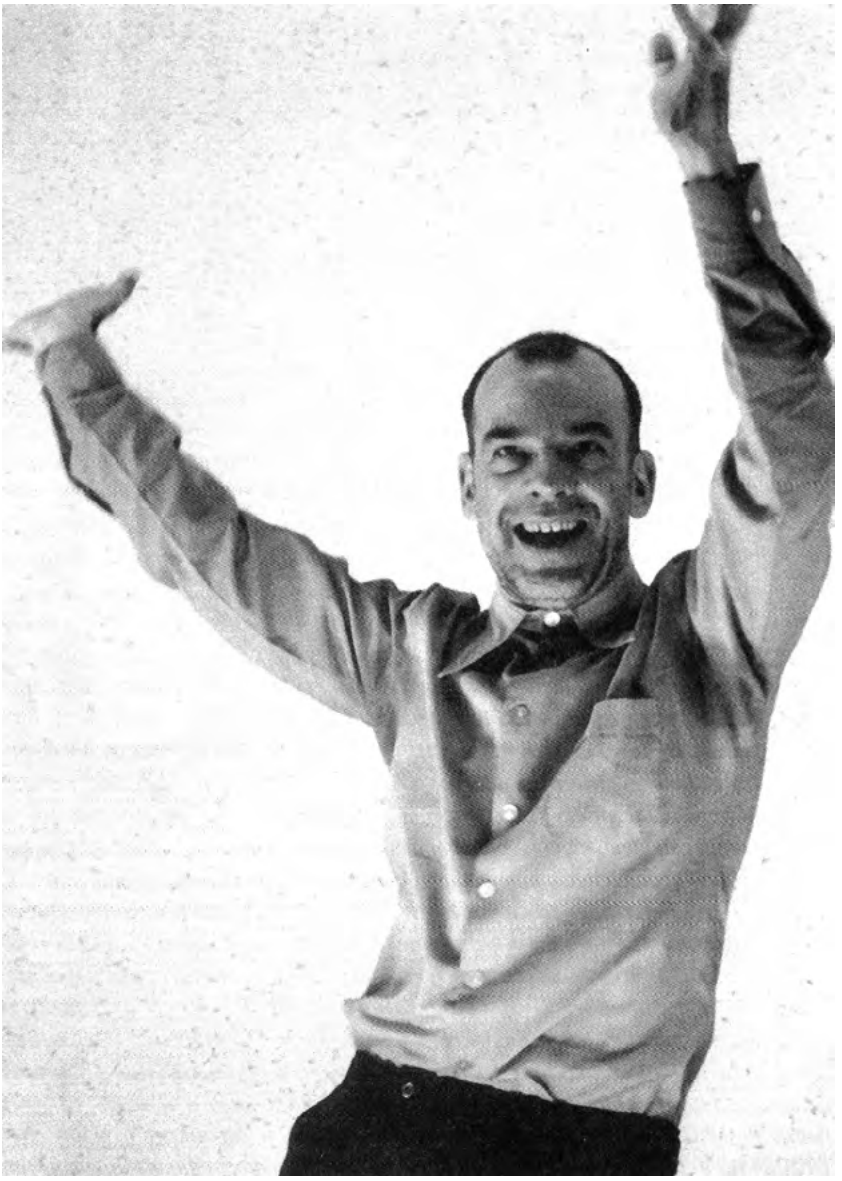
– Джигарханян сказал, что с учениками он молодеет. В театре он отдает энергию, а у учеников подзаряжается.

Конечно, со студентами молодеешь, это другая энергия, другие ритмы. Ты должен приспосабливаться. Хочешь не хочешь, становишься другим... Главное, не впасть в инфантилизм. Иногда полезно как бы уходить от своих учеников, оставлять их. Поработать с «чужими». Иногда совсем чужие становятся более близкими, чем свои. Иногда я возвращаюсь к актерам, с которыми расстался, мы встречаемся опять, но уже на другом уровне. Тогда опять как бы сначала начинаю.

– Считается, что режиссер всегда видит в другом режиссере конкурента... А вы годами выращиваете новое режиссерское поколение литовского театра. И ваш ученик Оскарас Коршуновас скоро сам сможет называться мэтром... Откуда такое редкое бескорыстие?

Я себе готовлю могильщика. И делаю это с удовольствием, потому что я хочу, чтобы меня красиво похоронили. Если они меня убедят, что они лучше меня работают, тогда они меня хорошо похоронят. Я буду рад.

Беседовала Ольга Егошина 12 февраля 2003 года



МАРТИН ВУТТКЕ

Фото М.Риттерсхаус

Мартин Вуттке (р. 1962) – актер, режиссер. Учился в Школе искусств при Немецком институте кукольного театра, потом – в театральной школе в Вестфалии. В 1985 г. поступил в труппу Драматического театра Франкфурта-на-Майне. Среди ролей: Гамлет в «Гамлете» У.Шекспира, Гец в «Геце фон Берлихингене» и Мефистофель в «Фаусте» И.-В.Гёте, Дон Карлос в «Дон Карлосе» Ф.Шиллера, Гильгамеш в «Лесе» по старо-индийскому эпосу и др. С 1994 г. – в «Берлинер ансамбле» (в 1996 г. был интендантом этого театра). Роли: Вальмон в «Квартете» Х.Мюллера, Артуро Уи в «Карьере Артуро Уи» Б.Брехта, месье Верду в «Месье Верду» Ч.Чаплина, Орест в «Ифигении в Тавриде» И.-В.Гёте, моноспектакль «Арто и Гитлер в романском кафе». Продолжая числиться актером «Берлинер ансамбля», с 1998 г. играет преимущественно в «Фольксбюне» (Берлин). Среди ролей (постановки Ф.Касторфа): Ставрогин в «Бесах» (1999), Ваня в «Униженных и оскорбленных» (2001) и Мышкин в «Идиоте» (2002) по Ф.Достоевскому, Пилат и Мастер в «Мастере и Маргарите» М.Булгакова (2002), Чанс Уэйн в «Forever, Young» Т.Уильямса (2003) и др. В 1990 г. дебютировал как режиссер, поставив пьесу «Первая любовь» С.Беккета в театрах Франкфурта и Бохума.

МАРТИН ВУТТКЕ

Я сохранил свою недоверчивость

– Почему для своей постановки «Персов» Эсхила вы выбрали этот ангар отдаленного аэродрома в Нойхарденберге, неподалеку от польской границы? Почему вы не выбрали чистый и прибранный дворец Нойхарденберга, а это странное пространство, где расстояние от столовой до сцены надо преодолевать на велосипедах?

Территория этого аэродрома имеет свою историю и свою энергию. Вокруг этого места ходит много мифов. Здесь на аэродроме состоялись первые испытания самолетов с ядерными двигателями. Он был транспортным аэродромом правительства ГДР, позднее служил федеральному правительству, а сейчас не знают, что с ним делать. С зееловерских высот начался штурм Берлина. Сталин стянул сюда невероятное количество техники. В течение нескольких дней незадолго до окончания войны здесь погибло около 55000 солдат с обеих сторон. Если здесь копнуть землю, то повсюду натыкаешься на солдатские захоронения: на кости и остатки оружия. Если все это знаешь, чувствуешь, то это непременно отразится в наших занятиях Эсхилом.

– Война в Ираке началась в тот момент, когда вы занимались подготовкой к постановке спектакля. Повлияло ли это обстоятельство на ваш подход к трагедии?

Я сидел ночью у телевизора, читал материал, щелкал пультом, переключая программы с какими-то ток-шоу, где люди рассказывали о личных проблемах, рекламой продуктов и автомобилей, а в новостях шли репортажи о начале войны в Ираке, из которых мало что можно было понять. И вот это сопоставление было для меня очень выразительным, многое прояснившим в Эсхиле. Там царица персов спрашивает, где находятся Афины. Так же мы интересуемся, а где, собственно, этот Багдад? Где Тикрит? Происходит что-то,

что может разрушить весь твой мир, а ты не очень знаешь, где и что именно происходит.

Для меня важно, что Эсхил занимает в пьесе принципиально другую позицию, чем та, которая нам сейчас навязывается политиками. Я имею в виду получившую широкое распространение идею «праведной войны», справедливой войны. Эсхил пишет о войне с позиции побежденных. В «Персах» описано, как влияет война на людей, непосредственно в ней не занятых, на гражданское население, на тех, которые переживают известия с фронтов и снова идут заниматься своими делами. Как это делаем все мы, прослушав репортажи из зоны военных действий. И возникает простая мысль о том, что не бывает праведных войн, не бывает «выигранных войн»...

Здесь в Нойхарденберге, где все напоминает о второй мировой войне, – это особенно ощутимо. Я вырос в похожей местности, где было много пустырей, сохранявших следы боев. Туда не ходили взрослые, а мы, дети, превращали их в места своих игр... Там выкуривали первую сигарету, первый раз обжимались с девушками или пробовали наркотики. Заниматься в такой местности культурой – это амбивалентное предприятие.

– Вы родились в Гельзенкирхене в начете шестидесятых. Что у вас было за детство?

Нормальное, в сущности, нормальное. Я ходил в школу в Бохуме. Мне было семь, когда мать умерла от рака. Ее смерть единственное событие, обрушившееся на меня в детстве. Вырастил меня отец.

– Одинокое детство?

Ну, можно сказать и так. Я почти все время оставался наедине с отцом. Но он часто бывал в разъездах. Случалась, что я, в общем-то, еще маленький – жил один целую неделю. А вообще я был, как это говорится, «мальчик с ключиком». Знаете? Ключ от дома на шнурочке, шнурок на шее. Еще на шею мне вешали (еще когда мать была жива) такой красненький кошелечек, а в кошельке – денежки; на случай, если проголодаюсь, – купить чего-нибудь.

– Школьные годы были трудными?

Да нет, вовсе нет. Пока учился в начальных классах, обожал школу. Лучшее время – часы там, с утра пораньше. Да и в первых классах лицея я еще был хорошим учеником. Потом успехи начали снижаться пропорционально числу новых приятелей. Меня выгнали, когда мне было шестнадцать. Причиной послужили мое упрямство и консерватизм учителей. Учителям не нравились мои длинные волосы, да и весь мой внешний вид. У меня был чудовищный классный руководитель (он преподавал английский язык и физкультуру). Огромный детина, он мог закинуть мяч в кольцо через весь зал. Мы были карликами со слабыми ручками, но он требовал, чтобы мы тоже кидали мяч через зал. Он провоцировал меня на всякие выходки, и ничем хорошим это кончиться не могло. Из школы я ушел.

– Кстати, о спорте. Имел ли для вас в вашем детстве какое-то значение футбол?

Само собой. Нельзя вырасти в Бохуме и не иметь касательства к футболу... Каждый мужчина непременно пробует себя в качестве игрока защиты или нападения. Моим богом был Пеле. Уважал я также Энте Липпена и Стана Либуду.

– Вам было двенадцать, когда вы увидели первые постановки Петера Цадека. Те, где на сцене были голые женщины и невообразимые толстяки, кружившие вокруг них.

В Бохуме в театр ходили не столько ради приобщения к театральной культуре, а развлечения ради. Развлечься можно было на спектаклях, которые давал театр драмы. Петер Цадек устраивал свои «БО-уикэнды», во время которых играли 48 часов нонстоп на всех сценах города. Насколько помню, мне это нравилось. Был еще «фестиваль дураков». Джанго Эдвардс и другие знаменитые труппы приезжали в Бохум, и это было прекрасно.

– Тогда-то вы и потянулись к театру?

Да нет... Я вовсе не думал о том, чтобы когда-нибудь выступать, как передо мной выступают актеры. Театр казался мне искусством достаточно далеким от жизни и чужим. Актеры драматического театра Бохума в нашем не слишком большом городе воспринимались явлением странным, необычным и чуждым. С некоторыми из них я позднее познакомился и вместе работал. А тогда я был несколько сдвинут на идее странствий. Я решил уехать в Рим. Там, в Риме, киношкола, и я вбил себе в голову, что должен в ней учиться. В Риме я пробыл какое-то время, школы той даже не видел, потом вернулся домой. Нашел повод вернуться поскорей – болезнь отца.

В Бохуме мы организовали музыкальную группу. Тогда же я занимался марионетками – в школе при кукольном театре. Поскольку меня выгнали из средней школы, на университет я рассчитывать не мог. Только на какое-нибудь художественное образование. Мне хотелось стать скульптором. После возвращения из Рима я в нашей музыкальной группе познакомился с девушкой, которая твердо решила стать актрисой. Она убедила меня пойти на отборочные испытания в театральную школу. Мне было тогда 18. К великому моему изумлению, меня приняли. Я подумал, что когда кончу эту школу, смогу получить высшее образование в школе пластических искусств...

Возвращаясь к вашему вопросу насчет того, откуда у меня возникла тяга к театру... Как-то в книжном киоске на вокзале я купил повесть Ахтенбуша «Час смерти». Дорога была достаточно долгой. И я всегда читал в пути. Авторское предисловие к этой книге начиналось словами: «Час смерти» – это показание очевидца, оставшегося в живых. Я написал эту книгу и почувствовал себя здоровым». Эту книгу я таскал с собой, я ее читал и перечитывал, так что знал уже наизусть. Там есть один эпизод, в котором Ахтенбуш описывает, как он первый раз снимается в кино и должен поцеловать исполнительницу главной роли. Эта сцена меня вдохновляла...

– На вступительном экзамене в театральную школу читали «Час смерти»?

Нет, экзаменаторы не захотели это слушать, они предпочитали правильные знакомые тексты. Я читал «Комика» Тревора Гриффита, после того как меня заткнули на первых строках Ромео. Но так или иначе меня взяли.

– Какой там был срок обучения?

Три с половиной года. Под конец третьего года мы, студенты, втроем или вчетвером объездили подряд театры на севере Германии, на юге, в Швейцарии в поисках ангажемента. Никто нас не захотел. Но позднее я получил приглашения из Гейльбронна, Брухзаля, Франкфурта. Я поехал во Франкфурт. Театром во Франкфурте тогда руководил Адольф Дрезен.

– Знаменитым вас сделал ваш Гамлет, сыгранный во Франкфурте...

В первый сезон у меня было семь или восемь премьер. Я непрерывно пробовал себя и параллельно играл множество маленьких ролей. Самым важным для меня был выход в «Разбойниках». Первые репетиции «Гамлета» начались под конец сезона. Я играл актера-королеву и Озрика. Генрих Гискес репетировал Гамлета. Начались театральные каникулы. Гискес поругался с режиссером, меня вызвали в театр и предложили сыграть Гамлета. Я решил, что это розыгрыш, но все было всерьез. На репетиции мы имели шесть недель. Я ни одной строки текста не знал. В атаку пошли, рискуя головой. У меня не было ни малейшего опыта работы над большой ролью.

– Но ваш Гамлет оказался победой.

Да, он имел огромный успех. У меня внезапно появилась возможность пойти работать в любой театр, из тех, которыми мы бредили в студенческие годы. Появился необычайно богатый выбор предложений для молодого актера, вчерашнего студента. Сразу после Гамлета я начал работу над «Матерями», которые ставил Айнар Шлееф. Премьера этого спектакля стала настоящим скандалом. Для меня это было потрясением: вот, оказывается, какое воздействие может иметь театр!

– Постановка Айнара Шлеефа расколола труппу театра и публику во Франкфурте...

Это были непримиримые столкновения. В оппозицию встали актеры, входящие в руководство театром и играющие в других спектаклях, они кричали: «Дерьмо! Перестаньте» (*смеется*). Нас упрекали в фашизме, и эти упреки до сих пор не прекратились.

– Айнара Шлеефа упрекали также, что он плохо обращался с актерами, третировал их. В своем интервью вы говорили: «Я попал в преисподнюю»... Как все-таки вы выдержали? Что вам показалось наиболее ценным в вашем сотрудничестве с Айнаром Шлеефом?

Работа с ним была необычной. Репетиции «Матерей» назначались на выходные, что очень раздражало актеров. Все начиналось с занятий языком, текстами, – для меня это было совершенно новым, чужим, но интересным. Сотрудничество установилось позже, когда мы встретились в постановке «Актеров». В пьесе рассказывается о визите труппы комедиантов в ночлежку. Я играл одного из постояльцев ночлежки и должен был в начале прибирать подмостки к приезду комедиантов. Я выдумал для этой сцены маленький танцевальный номер «метло-щетки». Он же – биение сердца персонажа, и он же первое выявление характера. Ритмом выявлялся также основной элемент пьесы, ее предмет.

Я к тому времени прочел известный текст Арто, о котором все время думал, работая с Шлеефом, и который до сих пор меня занимает. Этот текст утопичен, но он способен заставить куда-то рваться. «Истинный театр всегда представал мне как упражнение в ужасающем и гибельном действии, цель которого – реальное, физическое, органическое превращение тела человека. Потому что театр – это вовсе не то перемещение на подмостках, которое виртуально и символически представляет миф, но испытание огня и живой плоти, в котором тела анатомически обновляются раздроблением костей, членов и слогов». Во мне словно высветилось что-то новое. Я был приучен к тому театру, в котором работал, как все, и мне казалось, что такого театра все и

желают. У меня никогда не бывало ощущения, что театральная работа связана с моей жизнью, с моим естеством. Театр для меня был как бы произрастанием некоей культуры в замкнутом сосуде. Все выверено и размеренно, хорошая отработанная дикция актеров. Это начало меня тревожить, я стал задумываться, – стало казаться – а нет ли чего-нибудь сверх того, нет ли работы, в которой пытались бы вытащить на свет то, что я испытываю. Наверное, этим меня приворожил с самого начала Шлееф. Он враз дал право отпустить себя на волю, распоясаться. Когда человек решил стать актером и он приходит в театр, то люди, которые там работают, вызывают у него невероятное уважение. Потому что он плохо понимает, что именно они делают. Я пришел в театр из Рурской области, из маленькой музыкальной группы. Я очень плохо и приблизительно представлял себе, чем занимаются люди на сцене. Я посмотрел чудовищное количество спектаклей, наблюдая за исполнителями. Мой импульс отличался от них. Я спрашивал себя, почему театр так далек от жизни, лишен неожиданности? Почему он так не пронзителен и не звучен? Мне казалось, что существует какой-то негласный договор, чтобы театр не менялся, не двигался дальше. И мой успех в роли Гамлета не отменил этого впечатления. Чары не были сняты из-за того факта, что молодой человек должен был сыграть большую роль, и он не провалился, а справился с отчаянной ситуацией. Эта победа зарядила меня энергией, которую я вложил в работу со Шлеефом. Он попробовал направить эту силу в другую сторону.

– Вы любите крайности?

Когда вопрос ставится таким образом, начинает казаться, что крайность – это такой заветный остров, которого во что бы то ни стало надо достичь. Но это не так. Просто работа со Шлеефом освободила меня от ощущения, что театром можно заниматься, только надев специальный мундир. Я открыл для себя такие важнейшие средства выразительности, как переживание и развитие. Каждый человек, занимающийся театром, непременно выходит к этим пунктам, когда начинает осваивать профессию.

– А что вам дала работа с Робертом Уилсоном?

Когда я еще учился в актерской школе, я посмотрел в мюнхенском театре его постановку «Золотые окна». Спектакль меня восхитил. Он был ни на что не похож, и мне захотелось поработать с Уилсоном. Хотя поначалу мне было с ним трудно, пришлось во всем переучиваться. В Бобе Уилсоне меня очаровал его актерский дар. Когда он хотел что-нибудь показать мне, он играл, импровизировал. Я многому научился, глядя на эти его показы. Важным в этой работе было развить новое формальное осознание движения. Результатом я не был удовлетворен, но сам процесс работы был увлекательным.

– Боб Уилсон придает огромное значение форме.

Он повторял всегда: «Брось думать». Европейские актеры не умеют играть не думая. Вероятно, я тоже не умею (*смеется*).

– Вы триумфально выступили в «Карьере Артуро Уи». Как вы овладевали этой ролью?

Я смотрел документальные фильмы, слушал фонограммы и прочел уж не знаю сколько книг. Меня интересовали устные рассказы, анекдоты про Гитлера, остроты на его счет...

– Какие именно анекдоты вы имеете в виду?

Скажем, Вернер Шретер любил рассказывать: у Адольфа Гитлера оставалось только одно яйцо, а почему? Дело было в Австрии. Адольф Гитлер с дружеской компанией заспорил: кто не побоится сунуть хрен в рот козлу? У кого хватит отваги? Гитлер не из трусов, вызвался первым. Но, по несчастью, приятели не доглядели за козлом, тот совсем не ко времени закрыл рот.

Я тщетно искал в кинолентах подтверждение вечных рассказов об его гипнотическом воздействии, об его непобедимой притягательности. Об его знаменитом взгляде, которым он околдовывать слушателей...

Когда смотришь хронику, челюсть отвисает: это же комический персонаж. Кругом отлично сложенные мужчины, в безупречной военной форме, в сверкающих сапогах, все по сигналу военного горна – смирно! слушайте все! – и перед ними сморщенный недомерок, гримасник в дурно скроенных штанах, топорщащихся на ляжках, ручки маленькие, прямо-таки дамские. Даже на фоне Геббельса и Геринга он выглядит более гротескно, чем остальные.

– Вы появляетесь в начале пьесы собакой, рвущейся к крови. Что, ваш Артуро Уи – «недопес»?

Гитлер – персонаж исходно асоциальный, неспособный отыскать себе место ни на низших ступенях лестницы, ни в среде мелкой буржуазии, из которой он родом. Это персонаж совершенно изолированный. Еще одна любопытная деталь. Гитлер все чаще произносил речи по мере того, как старел. Он ни с кем не вступал в беседу. Когда говорили другие, он садился и закрывал глаза, его здесь не было, он грезил. Он не слушал. Он жил только в момент, когда произносил речь. Он все время творил самого себя. Во время своих речей он в них черпал пьянящую силу и в определенный момент доводил себя до перевозбуждения, до головокружения, до обморока. Он нуждался в этом хмеле. Он жил только в моменты выступлений, когда находился в центре внимания. Он не мог существовать как частное лицо. Он не мог устроить себе каникулы. Это было немыслимо. Когда он переживал моменты простоя, он впадал в апатию. Гитлер мог проводить долгие часы, сидя молча, уставившись в одну точку. Когда он переставал быть политиком, он не становился просто человеком: он не мог читать книги, любоваться пейзажами. У него не было промежуточных состояний: или минуты возбуждения, или моменты полного упадка сил, причем последние длились недолго. Меня восхищает его способность к саморегуляции. Каждый, кто неспособен к социализации в обществе, должен управляться с собой самостоятельно. Из одиночества Гитлера рождалась его личность и его история.

– Читали ли вы также речи Геббельса? Геббельс в одной из своих марафонских речей говорит, что германский солдат идет в бой, как на богослужение.

Да, я познакомился со многими произведениями Геббельса. Для «Артуро Уи» недостаточно только понять, как человек злится или думает. Необходимо поймать маленькую толику человеческого в своем персонаже; потому что Брехт в этой пьесе касается глубинной точки своего героя.

– Это сцена, в которой, как мне кажется, достигается максимум напряжения: безусловная вера в свое личное назначение, в свое историческое назначение, между тем как Гитлер скрывает свою полную необеспеченность, – что вы переводите на язык тела, найдя колеблющуюся походку.

Настроения Гитлера всегда легко могли быть угаданы по тому, как он держался. На фотографиях по его виду всегда можно понять, каков ход войны. Последний день рождения Гитлера; он стоит, окруженный детьми, которые вскинули руки в приветствии. Гитлер выглядит человеком полностью разрушенным. Или фото от 20 июля 1944 года, на котором он навещает Муссолини. На этой фотографии он тоже выглядит разбитым, его лицо искривлено гримасой. Но в кинохронике у него не видно сомневающейся, колеблющейся походки. Мне показалось существенным элементом то, что у него в поступи возникнет что-то чужое. Мне хотелось, чтобы сразу стало видно: Артуро Уи идет не так, как всегда. Гитлер был очень озабочен тем, как выглядит, как двигается. Под конец он освободился от косолапости. У него не осталось ничего врожденного. Только выработанность, с которой он преодолевал расстояние до ораторской трибуны.

– В ключевой сцене «Артуро Уи» вы посылали воздушный поцелуй – попытка установить связь с публикой?

Ключевая сцена – это чудовищная попытка проверить, не поднимется ли чья-нибудь рука в фашистском приветствии. Я провоцирую публику, особенно в момент, когда посылаю воздушный поцелуй. Раз за разом наблюдаю: а в этот вечер откликнется кто-нибудь? Может быть, кто-то с задних рядов? Нет? Может быть, вы? Нет? Хорошо, может быть, в следующий раз.

– Как вам работалось с Хайнером Мюллером? Как бы вы определили его режиссерскую методику?

Он без передыху рассказывал анекдоты. Когда бывает уже окончательный хаос, когда актеры совсем сбиваются с курса и никто не может понять, куда же идти дальше, Хайнер не из тех режиссеров, кто вмешается со словами: «Спокойней, спокойней, сейчас мы сделаем то-то и так-то». Хаос интересовал Хайнера Мюллера куда более, чем решение проблемы. Он сидел и наблюдал, как актеры пребывают в полной потерянности, и это его, кажется, очень занимало. Подчас мне думается, что он хотел бы самый хаос показать как представление. Он очень ценил всякие повороты, извилины. Он давал актерам попытать тот путь, какой им видился самым прямым и кратчайшим, – и чего только ни делалось на репетициях, все становилось возможным. На его репетициях была очень располагающая атмосфера. По крайней мере, таково мое восприятие...

– Жан Жене однажды поставил вот какой вопрос: «Что бы оказалось потеряно, если бы не стало театра?»

Это вроде вопроса: а что такое театр? Не ждете же вы, чтоб я сходу изобрел ответ. Есть на то люди более высокой квалификации... Что бы было потеряно?.. Я понятия не имею. Я бы остался без работы. Подумавши, я ответа все не нахожу. Американская культура сосредоточена в кино. В Германии и в Европе культура – это в большей мере театр. Можно бы сказать, что театр сегодня – как бы музей, где классики всегда предложены на потребу дня. Я представляю себе театр словно бы сцену, на которой играют зомби. Слышатся голоса умерших и живых. То, что сейчас не может быть сказано нигде, может быть сказано в театре. Я не знаю, в самом ли деле эти голоса столь важны, необходимы обществу. Очень может быть, что эти голоса заставят себя услышать еще где-то, не со сцены. Но мне кажется, что говорить они должны и что они так или иначе будут говорить.

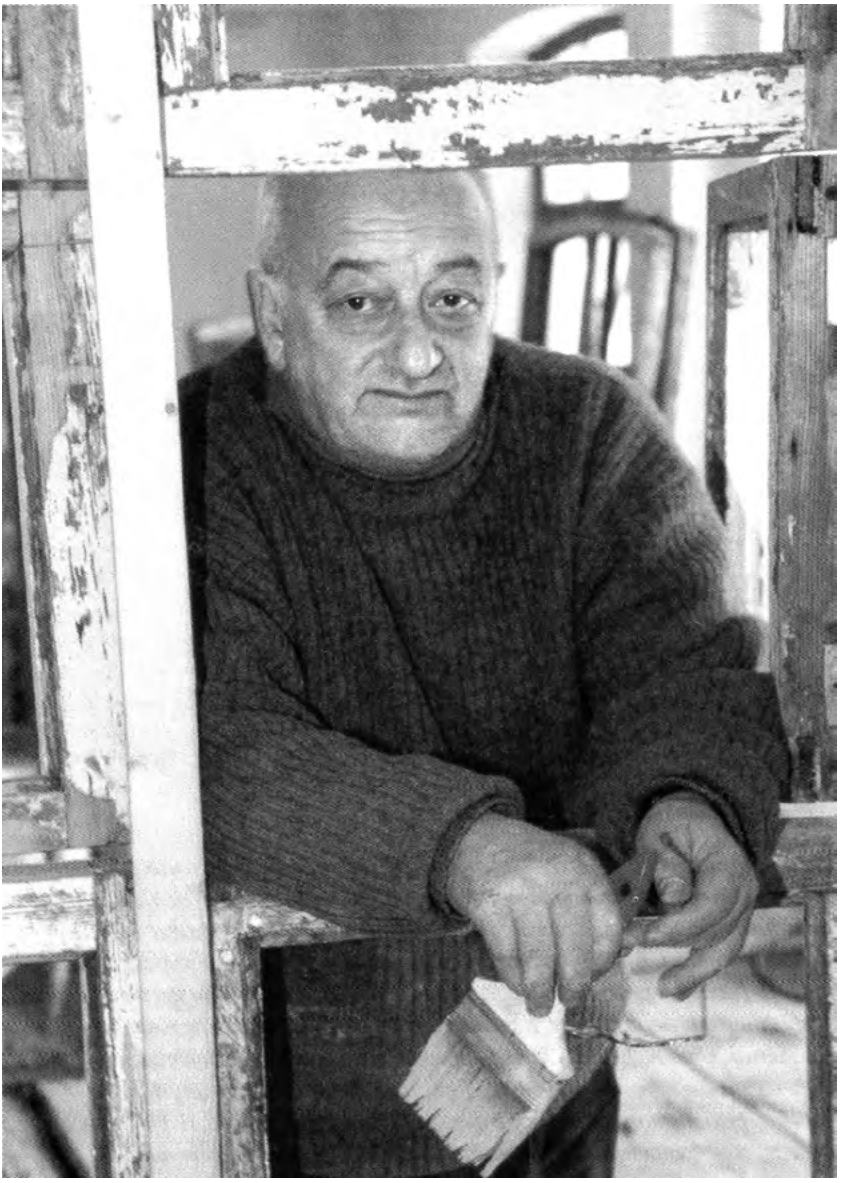
Иногда я еду по Берлину и разглядываю участки пути, строительные площадки, и думаю, что здесь должны стоять фигуры и говорить свои тексты. Иногда театр, его здание, кажется слишком тяжеловесным, малоподвижным.

Что меня восхищает в театре, так это превращение литературы в звучащую речь. Транспозиция голоса поэта, единственного голоса, во множество голосов актеров. Я мечтаю о театре, который будет исходить из звучащей речи. На сцене говорю не я. Я одалживаю свой голос. Я могу описать этот многосоставной эффект, опираясь на «Часы смерти». Мое в*и*дение театра: на сцене говорят мертвецы. Вы можете извлечь их на вечерок из их ящиков.

– В начале вашей карьеры вы изъявляли немалое предубеждение к театру. Не увеличилось ли с годами ваше недоверие к нему?

Мне кажется важным как можно дольше сохранять известную сторонность взгляда на театр, долю сторонности. Не надо с театром сживаться. Я сохранил без потерь свою начальную недоверчивость.

Беседовала Катрин Беттина Мюллер 8 августа 2003 года
В тексте использовано интервью Клауса Дермутца.



РЕЗО ГАБРИАДЗЕ

Фото В.Луповского

Резо Габриадзе (р. 1936) – драматург, режиссер, художник, скульптор. Учился на историческом факультете Кутаисского педагогического института и факультетах филологии и журналистики Тбилисского университета. В 1968 г. окончил Высшие всесоюзные курсы сценаристов и режиссеров. В 1981 г. создал и возглавил Тбилисский театр марионеток. Автор пьес, режиссер и художник спектаклей: «Альфред и Виолетта» по А.Дюма (1981), «Бриллиант маршала де Фантье» (1982), «Осень нашей весны» (1986), «Дочь императора Трапезунда» (1990). С 1990 г. работает в разных городах и театрах мира. В 1993–1995 гг. был художественным руководителем ГЦТК им.Образцова. В 1996 г. поставил спектакль «Песня о Волге» в Театре сатиры на Васильевском острове (Санкт-Петербург). Сценарист художественных фильмов: «Необыкновенная выставка», «Чудаки» (режиссер Э.Шенгелая), «Не горюй», «Мимино», «Кин-дза-дза», «Паспорт» (режиссер Г.Данелия) и др.

РЕЗО ГАБРИАДЗЕ

Марионетка может больше, чем актер

– Все 60-70-е годы вы работали в кино. 30 сценариев фильмов, известность, популярность. Откуда возникли марионетки?

Каждый раз на этот вопрос, мне кажется, я отвечаю искренне, и каждый раз я говорю неправду... Мифология творчества у меня начинается буквально через минуту. Ведь люди один и тот же факт часто рассказывают по-разному. И я рассказываю по-разному. И, наверное, все версии правдивы...

Двадцать лет я работал в грузинском кино. От этого я очень устал и сел в саду подумать, что дальше. Одно было ясно: в кино я больше не вернусь, если даже три «Оскара» покажут оттуда, из киностудии «Грузия-фильм» ордена Ленина...

Соблазн вернуться в литературу я подавил без грусти. Еще в молодости мне объяснил один сведущий в этом деле человек, что на каждый, даже самый хороший рассказ уходит некое количество гектаров леса. «Пусть моя доля леса шелестит нетронутой, а я усядусь в гамак и буду читать Марка Аврелия», – подумал я тогда и вышел из литературы, тихо закрыв за собой дверь.

После этого некоторое время я занимался живописью и скульптурой и, соблазненный яркой, легкой, шумной жизнью кино, позволил одному другу уговорить себя на два месяца попробовать свои силы в этом искусстве. Эти два месяца продлились двадцать лет – библейский мазок в моей скромной жизни.

И вот, седой, я оказался «в саду в грустных раздумьях на веточке печали»... «Живопись? Скульптура?» – вспоминал я с нежностью давно забытое, как вспоминают сладость первого поцелуя, забыв губы, которые дарили его. Куда идти?..

«В театр, что ли? – невесело подумал я. – Нет, театр – там руками машут, все время бегут на авансцену. Там чем дальше от горя, тем громче кричат (до

сих пор мечтаю прийти в театр и увидеть на руках актеров гири, нетяжелые, по 1 кило). Там актеры и режиссеры, которых я, конечно, уважаю, но они такие же конфликтные люди, как и я. Нет, в театре я не смогу». И вдруг я вспомнил маленькую марионетку, увиденную случайно в молодости.

– Другая легенда гласит, что однажды, в конце 70-х, оказавшись в Ленинграде на Невском, вы спрятались от дождя под крышей какого-то театрика. Театрик оказался старейшим марионеточным Театром им. Деммени. Там, в витрине, вы увидели старых кукол. Встреча произошла... Это так?

Да, я зашел в зал на последней реплике: «Я больше не могу, любовь моя!» Потом я ходил по Ленинграду, искал старых кукольников, поднимался на чердаки и спускался в подвалы, где пить, как известно, хорошо и зимой и весной. Я знакомился с истлевшими людьми, с прозрачными, как фарфор, носами благородного рисунка. И когда я доверительно говорил, что хочу проконсультироваться о марионетках, только редкие из этих носов открывали двери, да и то – через цепочку...

Все это случилось в моей жизни потому, что человек думает, что он любит свободу. Я все время убегал: оттуда – сюда, отсюда – туда, галлюцинируя. Из живописи – в литературу, из кино – в скульптуру. Как только что-то превращается в необходимость, как только я пойман обстоятельствами – я моментально могу уйти в другое дело, чтобы не делать того, что мне велят...

Начал я, конечно, с ошибки: назвал свой театр – Театром марионеток. На самом деле это просто театр. Я и как драматург, и как художник, и как режиссер пытался решать общие театральные задачи. Я хотел напомнить о той магии, в которую я маленьким мальчиком окунулся в городе Кутаиси.

– Но там же был «живой» театр?

Я часто вспоминаю режиссера Васо Кушиташвили. По-моему, он был гений. Он вернулся из эмиграции, из Франции, но жить в Тбилиси у него не было права, и он вынужден был искать маленький город. Ему позволили жить в Кутаиси. На фоне хаковых костюмов он – мягкий, плюшевый – очень выделялся в нашем городе. Васо старался рано уходить в театр, чтобы не попадаться никому на глаза, возвращался в темноте. Он не ставил ничего из современной жизни, занимался классикой. Представляете, какая жизнь: каждая ночь – это страх, не знаешь, выспишься в постели до утра или нет. И Шиллер, Шекспир! Вот он, старик (я сейчас старше него лет на 10–15), лежит и думает этой ночью... о «Двенадцатой ночи»... Он умер своей смертью, что странно и удивительно. И теперь редко-редко кто-нибудь вспомнит его и скажет, что он был гений. Он обойден грузинской критикой, но его следы просматриваются до сих пор. Трагическая была фигура. Прежние поколения – гораздо сильнее нас, каким я, рискуя, могу когда-нибудь в вашей старости показаться. И даже в деградации они несли какой-то заряд. Васо был один раз на гастролях в Москве, один – в Ленинграде, потом годами и десятилетиями – выступления на месте, не двигаясь. О, счастливые дни! Они были гениями, виртуозами из дореволюционных «золотых запасов». Собственно говоря, до сих пор наши поезда едут по дореволюционным рельсам, они еще долго служили, пока еще были живы старые стрелочники. Машинисты вымерли, стрелочники тоже.

К сожалению, никто уже не знает, что Кутаиси – это самый театральный город Грузии. И был там маленький мокрый дворик с изумрудно-зеленой стеной 1,5 метра от земли, красоты необыкновенной, в котором жили только актеры. Наша семья не была актерской, но мы тоже жили в этом дворике. И

еще доктор Лордкипанидзе и Георгий Геловани не были актерами. А остальные – актеры. В Кутаиси был театр – один из старейших в Грузии, и в этом старейшем театре играли всю классику: Шиллера, Шекспира, Илью Чавчавадзе, Акакия Церетели, Корнейчука, Симонова, Николая Островского. Ну вот. В этом артистическом дворике и проходило мое детство. Весь двор разделял заботу обо мне. И если мама была больна, то она шла в театр (кто бы здоровым мог себе это позволить?). Куда меня деть вечером? Вот брали и меня в театр. Но потом перестали, потому что вдруг примерно с восьми лет я начал смеяться и даже сорвал спектакль. Я уже не помню, в каких именно местах, и говорю то, что мне говорили они, актеры. А они говорят, что у меня был тонкий голос, очень заразительный смех, и в самых трагических местах, где должен висеть покойник на веревке, у меня начинался приступ смеха (покойник мне как-то ногой погрозил, не открывая глаз и оставаясь «в образе»...

И каждый год были гастроли. Театр Руставели у нас не любили. Я думаю, в этом была какая-то справедливость, уж очень они были государственным театром. Мощные, из папье-маше, дорические колонны, это громыхание, завывания, заламывание рук у себя и выламывание их у других, ходили как циркули, многозначительность и страшная болезнь такого театра – ставить ударения не там, где надо, а куда-то смещать их. Получалось, что это какой-то заграничный театр, который почему-то забрел к нам, чтобы попугать оставшуюся половину населения, которое еще не посадили. Потом смотришь – вроде наши, глаза, косолапость родная. Некоторые даже оказывались родственниками. А выходили на сцену и становились негрузинами.

А весной приезжал мой любимый театр. И все ждали, что он приедет. Великий Тифлисский театр музкомедии! Город выставлял оркестр для встречи, местная промышленность – материю для приветственных лозунгов. Лестница – 20 ступеней, а под ней – весь город: девушки из 1-й женской школы, мальчики из 1-й мужской. Двое из Суворовского стоят, как ошалелые, застыв. Оркестр гремел одну нежную грузинскую песню, переделанную под марш, но даже маршевая мелодия заставляла про себя повторять нежные слова песни: «С дальней дороги ожидала я любимого. Вот он показался, но, кажется, это не он». Приятная, красивая чушь почему-то сопровождала ритуалы империи...

– Но почему же на почве воспоминаний о музыкальной комедии возникли именно марионетки?

Кто мне, беспартийному, дал бы большой театр?!. А если серьезно: марионетка – священная кукла (слово происходит от девы Марии и храмовых кукол), и она может все, что может большой актер, и еще больше, чем актер. Вообще, мы все – бездарные марионетки, каждую минуту гневим небеса (за исключением нескольких случаев – Моцарта там, Гёте). Но небеса жалеют нас именно из-за того, что мы так неуклюжи, ходим, как тумбочки на двух табуретках... Смотрят на нас сверху и сочувствуют за нашу убогую пластику. Позже я подумал: почему они все-таки помогают? От жалости к нам до сих пор. Представляете, насколько небесам приятнее походка льва в пустыне? Если бы мы умели ходить, как фламинго, или хотя бы стоять, как голливудцы! Все это могут марионетки. Лучшие исполнители Шекспира – марионетки (какой актер может сказать фразу «Быть или не быть» – лучше марионетки?). Как они ходят, вернее – как они не могут ходить... В их походке вообще есть тайная формула нашей походки, которой мы не владеем (читайте Клейста). Видимо, если бы мы идеально ходили, то должны были бы время от времени

подпрыгивать на три метра, задирать ноги выше головы (но этому, кажется, в театрах Москвы уже научились). На улице люди прыгали бы через деревья, их ноги прогибались бы во все стороны, они складывались бы, как гармошка...

Или возьмите любую фразу из великой классики – Саади или «Тристана и Изольду»... Вам не было бы стыдно, если бы вы сидели в партере и слышали, как живые актеры это произносят? А есть ли на свете актер, который сказал бы: «Я люблю вас, газель моя с лиловыми копытцами»?..

– Тогда, вооруженный томиком Г.Клейста и практическим опытом ленинградских марионеточников, вы начали в Тбилиси театр...

Тот, кто бывал в Тбилиси, помнит его старые горбатые улочки. За полтора тысячелетия они были восемь раз сожжены. Я ходил по этим стертым тротуарам и нашел меня один архитектор, который реставрировал старый дом. Как его получить? Начались бесконечные хождения по инстанциям. В сумке у меня лежала одна марионетка – довольно авантюристического вида. Я часто доставал ее из сумки и показывал в серьезных кабинетах. Кукла ошеломляла своей неуместностью в подобных местах. Я столько раз ее показывал, что у нее стерлись туфельки – немаловажная трогательная деталь, которая, собственно, и решила проблему в мою пользу. Мне дали весь фасад и половину этого здания, уступив другую половину делу менее сомнительному – ресторану. Между нами прорубили дверь, закрыли ее и ключ отдали не мне, а директору ресторана – Соломоново решение. В случае нашей неудачи дверь открывалась, и в нее входила шумная вкусная ресторанная жизнь...

Я чувствовал себя Робинзоном Крузо, который, конечно, знал, что такое лодка, но сам ее никогда не делал. Интересное и захватывающее состояние духа... Так появился первый спектакль «Альфред и Виолетта». Когда на премьере я услышал аплодисменты, выйти на поклон не решился.

– Вы жили и воспитывались среди грузинской культуры. Какие другие культуры встретились вам первыми, и вообще – к какой другой национальной культуре ближе всего культура грузинская?

Историческая родина нашей грузинской культуры – Средиземное море. Я имею в виду Древний мир, когда была Иверия, которую называли Колхидой. Потом Византия великолепная в ее связях с христианским миром (чувствуется, что от святой земли у нас – огромный комплекс монастырей). Уникальность грузинской культуры в том, что она необычайно тонко воспринимает и восточное (скажем, Персию), и западное. Волей обстоятельств она попала в европейскую струю, а потом – во всеобщую историческую яму социалистической культуры. И очень много пострадала, хотя грузинской культуре близки все лучшие проявления культуры мировой. У меня есть возможность сравнивать. Фирдоуси звучит по-грузински так, что трудно поверить, что это написано не грузинским автором. Шекспир на грузинском языке звучит как абсолютно грузинский автор, наш язык в совершенстве впитал его. Мне, например, трудно представить, что «Макбет» написан не по-грузински. Кстати, во дворе Шекспира росла тута. Вообще, англичан надо остерегаться: они подают себя как нордическую страну, будучи субтропиками (там растут пальмы, в декабре в Лондоне я видел цветущие орхидеи).

Наиболее выражают грузинскую душу, мне кажется, музыка, поэзия, архитектура, живопись. Живопись Грузии уже в Средние века решила все основные великие задачи. Понимаете, мы были окружены соседями, которые по своим религиозным убеждениям не могли рисовать лик человека. А Гру-

зия живописала, как это делали греки и как впоследствии – русские. Между прочим, Средиземное море очень тонко чувствуется и в других странах. Например, вы чувствуете это в Мюнхене. Или в Киеве. Как говорит Галактион, «сторожащий глаз» может это увидеть и на Украине, а тем более – в других краях. А последняя средиземноморская волна бьется у вас в Петербурге, почти у Северного полюса...

– У вас был в искусстве учитель?

Да. У творческого человека есть возраст, когда появление рядом Художника, Учителя, Мастера предопределяет все. Между прочим, очень хорошая тема для искусствоведа – изучить все это с точки зрения Вазари: во сколько лет они начинали учебу у Мастера? В 10–12, если я правильно помню.

Мой учитель – Валериан Мизандари, скульптор из моего города. Город тогда был маленький, уютный, хотя уже сильно ударенный Совдепией. Она ударила по этой нежности, и ударила жестоко. Кого надо уже арестовали, кто-то остался в живых. Почему мой учитель спасся? Я часто думал об этом. Ведь он был во всех отношениях прекрасной кандидатурой для 1930 года, 1932, 1935, 1937, прекрасной кандидатурой для террора с самым летательным исходом... Почему я так говорю? Потому что у покойного Валериана Левановича была шляпа. Это была единственная шляпа в городе, к тому же он занимался непонятным делом – делал из глины людей. Это было очень опасно. Вы представляете – шляпа в городе, где хаковые френчи и сапоги! Военизированный город, организованный по образу и подобию создателя государства. А Валериан Леванович ходил в шляпе. Эта шляпа меня очень беспокоила и серьезно занимала несколько десятилетий: как он посмел ее надевать и почему не был из-за нее расстрелян? И однажды в Париже, в недосягаемой мечте моего учителя, я вдруг догадался, в чем дело. Это просветление произошло со мной в метро «Луи Рузвельт». Там стоял саксофонист в рваных тапочках, и на нем была точно такая же фетровая шляпа, как у Валериана Левановича. И лента была такая же, и соль, выступавшая на ленте пятнами, выглядела точно так же, как у моего покойного учителя. И вдруг я понял, почему его не арестовали: потому что эта шляпа была с солью, а такую шляпу тогдашние художники рисовали, когда изображали жертв капитализма. (Например, Пророков.) То есть если бы не эта соль, то его наверняка расстреляли бы. У него был образ гонимого на Западе человека...

...которого советская власть приютила...

Да, это была такая Поль-Робсоновская тема. А он сам был тоже осторожный человек, абсолютно аполитичный... Он окончил Академию и был учеником Якоба Николадзе, который, в свою очередь, был учеником Родена, а Валериан Леванович был, выходит, внуком Родена в творческом смысле. А ваш покорный слуга – правнук Родена.

– Я встаю, и хотя у меня нет шляпы... Я просто не знаю, что снять с головы!

Да, я правнук Родена. И вот я попал в этот самый Париж, в тот самый дивный Париж, о котором Валериан Леванович мечтал. Он вообще не покидал Кутаиси, был один раз в Москве: он ослеп, делал здесь операцию – и так и не увидел Москвы.

И вот дожди, послевоенный период, замкнутая сфера, в которой он жил, замкнутая по разным причинам: он не хотел выходить из нее, это было опас-

но, все равно что выйти в поле высокого напряжения и сгореть. А потом, если даже выйти, кому он мог рассказать о Родене?.. И вот представьте: протекающая крыша его мастерской, запах сырости, который исходит от глины и от земляного пола. Несколько завернутых в тряпки и брезент голов городских покойников...

– Он делал только надгробья?

Да, надгробья. И потом у него во дворе валялся желтый мрамор – бледно-лимонной желтизны, и края его просвечивали, как просвечивает воск... И вот, знаете, он сдался обстоятельствам с этим мрамором только в 60-х годах, когда великий учитель всех трудящихся, в том числе и учитель Валико, оставил этот мир. Тогда Валериан Левanович чуточку выглянул из калитки и из духана – и увидел, что жизнь убежала куда-то вперед, все ходят по улицам трижды и четырежды лауреатами – и он (будем великодушны и простим ему это!) решился. Желтый мрамор спровоцировал его на портрет одного восточного диктатора самого великого народа. Но ангелы искусства спасли его, не допустили этого.

– Резо, с чего все начинается в человеческой жизни – с чего начинается Театр?

Вот я сейчас вспомнил. Тогда была эпоха немногочисленных кастрюль, незначительных и бессодержательных. Они были бессмысленны, как брошки. И у бабушки были две кастрюли-рудимента и одна крышка. О, эта крышка! Какое счастье доставила она мне в детстве! Эта крышка была рулем машины, на которой я путешествовал вокруг дома. Дворик – приблизительно десять квадратных метров. С тех пор я облетел мир, но такого полного пространства творенья, какой был в этих десяти квадратных метрах, я не ощущал... Что там еще было, в этом дворе? Да, дерево ореховое и его кора. Там, в коре, были дороги, трассы, параллельные линии, высота, пропасть. Как Манхэттен... Там были ущелья, по этим ущельям ходили муравьи, они встречались, а перед дождем куда-то исчезали... И голос бабушки из дома: «Не видишь, дождь уже начался?» Они – муравьи и бабушка – чувствовали это вместе, одновременно. И надо идти домой... И вот я сейчас подумал: я получил сцену тоже в десять квадратных метров. То есть сцена может быть больше, но я ее суживаю до этих десяти метров моего детства. И в них опять умещается все: дороги, история. Все это страннейшим образом совпадает.

– Ваш театр как будто неодушевленных кукол был для меня всегда самым живым театром. Если пользоваться определениями вашего друга Питера Брука, что такое неживой театр?

Вот о неживом театре. Я видел одну репетицию, и, чтобы она не потерялась в истории, я ее расскажу. В гостинице «Москва» я жил, наверное, всего два раза в жизни: туда трудно попасть. И однажды я попал туда перед праздниками (видимо, в такие периоды жизнь гостиницы как-то облегчается, и по блату я вселился туда). Попал я в не совсем хороший номер: прямо над входом, на втором этаже, окно не открыть, и между стеклами – залежи выхлопного угля. В полночь наступила тишина, я все-таки открыл окно, а потом не удержался и спустился. Это было два-три часа ночи, и шла репетиция похорон маршала Б-яна (назовем его так, потому что маршал этот ни в чем уже не был виноват, и царство ему небесное). Но оставшиеся в живых занимались, прямо скажем, несколько неясным делом – они до утра репетировали похороны. Они держа-

ли в руках свои шапки, они шли со стороны «Метрополя» сначала вольно, но с поворота уже изображали печаль, потом они обходили нашу гостиницу и снова появлялись. У них был режиссер, который в этих переходных моментах грусти, скорби сам подавал пример, как это надо делать. Это была уникальная режиссура! Представляете – репетиция похорон!

Хотя я знал нечто подобное – репетиции парадов. Я из провинциального города, и там у нас, в Кутаиси, был один человек, который, единственный в городе, спал до двенадцати часов, и власти ему это прощали точно так же, как прощали бакенбарды и усы «на сто пять», что делало его похожим на известного Зеро. Наверное, несчастный брат Лауры Пойндекстер из «Всадника без головы» так выглядел до несчастья. Прощалось это все потому, что к концу апреля он включался в активную жизнь. Последние две недели апреля площадь принадлежала ему. Тогда не было мегафонов, а была такая воронка с ручкой, и он, очень артистично стоя на трибуне, кричал: «Сейчас первая школа! Выше голову, голову выше! Женская первая школа уходит... Рабочие консервного завода!» Впереди рабочих шел грузовик, на грузовике вертелась круглая площадка, а на ней – банка тушенки, находившаяся в недосягаемости от наших желаний. Она крутилась, напоминая нам об изобилии, и это был, быть может, самый сильный спектакль неживого театра. Потом эта банка не исчезла, но появилась сгущенка. Это был танец двух групп сгущенки вокруг красавицы тушенки. На этот спектакль смотрели портреты вождей... Есть один сильнодействующий прием, когда куда бы вы ни пошли – изображение смотрит на вас (зрачки рисуются ровно посередине – попробуйте). Так рисовали Сталина. И вот фантастично было то, что вожди одновременно смотрели и на нас, и на тушенку, и на тех, кто стоял на трибуне. Все они видели и оценивали с той ответственностью и тем величием, с которым и должны были все это оценивать...

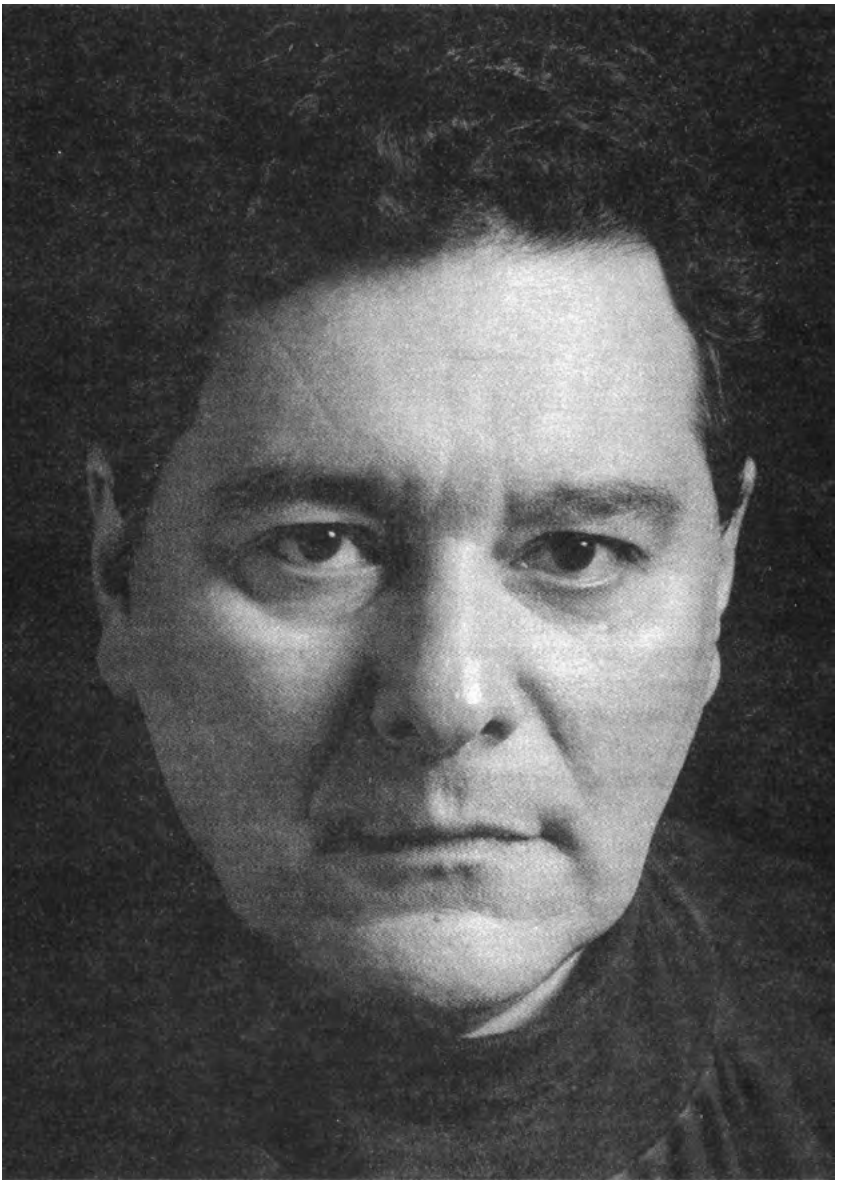
Мы знали, что тушенка не меняется из года в год, она крутилась до 7 ноября 1956 года, потом я уехал и других сведений у меня нет. В связи с падением официальной морали после 1956 года она исчезла буквально у нас на глазах, а ведь кружилась с 1932-го! Народ был дисциплинирован, он знал, что тушенка – это красота, и сгущенка тоже была красотой... Да, социализм стал испытанием основных ценностей души, искусства. Можно с радостью сказать, что традиции, ценности мы сохранили, несмотря на невосполнимые потери.

– С чего начинается путь в искусство?

Никто не знает секрет начала искусства. Кажется, Бунин говорил, что у него все это началось в 4–5 лет со взрыва: он случайно посмотрел медицинскую книгу и там увидел фотографию человека в профиль на фоне гор с надписью: «Кретин в горах». И, говорит Иван Бунин, с этого началась его творческая жизнь. Многих-многих в моем поколении толкнул в искусство крик Тарзана. У меня было несколько таких кретинов в горах и еще фарфоровая собачка, сигнал М-1 и – Тарзан. Я очень хотел быть похожим на Тарзана, как и многие мои сверстники! Мы натягивали веревки во дворе, но на веревках мне было страшно, меня мутило, ничего не получалось. Все были к тому же здоровые, сильные, кто бы пустил меня к веревке! Кричать я умел, но стеснялся. Это тоже можно было пережить. Но убивало меня, знаете что? Все отрастили волосы. У Тарзана – Вайсмюллера они уходят назад и потом такой волной у шеи чуть-чуть поднимаются наверх. И у лба чуть-чуть выходят вперед. Красивейшая линия! Непревзойденная линия мужской прически! (Не заимствована

ли она у Элвиса Пресли. Сколько лет было бы сейчас Королю?) А я был курчавый – и никак эта волна не делалась, волосы торчали клочками, как у Пушкина Александра Сергеевича, из него Тарзан тоже вряд ли бы получился (простите за сравнение). У меня была только одна сильная фора: я умел плавать. Но есть курчавые волосы, которые после воды хоть на время делаются прямыми, а мои – нет, так и торчали кустиками. Они были ровными, как у Тарзана, только под водой. Так что все свое тарзанство – и крик и прочее – я оставил под водой. И поскольку я в воде молчал и наверху тоже молчал, то обратился к самому молчаливому искусству – скульптуре. Так Вайсмюллер помог мне заняться скульптурой в самом нежном возрасте. Если бы я разговаривал со студентами, я бы сказал: ищите толчок в искусстве, он многое вам объяснит. Если тонко, внимательно рассмотреть этого «Кретина в горах», то там виден весь Бунин: горы, красота, любовь, темные аллеи, Натали и удивительный человек на фоне этой горы. И маленький мальчик, четырех лет, смотрит на эту красоту и складывает из букв слово, очень красивое, между прочим, – «кретин»... Звучит, нет? А еще «в горах»! А по-итальянски еще лучше: «Кррэтино! Дэгенерратто!» Но это я услышал уже в старости.

Беседовала Марина Дмитревская 15 августа 2003 года



ВАЛЕРИЙ ГАЛЕНДЕЕВ

Фото В.Васильева

Валерий Галендеев (р. 1946) – педагог по сценической речи. В 1965 г. окончил актерский факультет Горьковского театрального училища, в 1971 г. – театроведческий факультет, а в 1976 г. аспирантуру по кафедре сценической речи ЛГИТМиКа. В 1963 г. начал педагогическую деятельность, с 1979 г. – педагог-репетитор МДТ. При его участии созданы спектакли: «Дом» (1980) и «Братья и сестры» (1985) Ф.Абрамова, «Повелитель мух» У.Голдсмита (1986), «Старик» Ю.Трифонова (1988), «Гаудеамус» С.Каледина (1990), «Бесы» Ф.Достоевского (1991), «Разбитый кувшин» Г. фон Клейста (1991), «Клаустрофобия» (1994), «Пьеса без названия» А.Чехова (1997), «Зимняя сказка» У.Шекспира (1997), «Московский хор» Л.Петрушевской (2002). Совместно с Л.Додиным поставил литературный вечер «Возвращенные страницы» (1988), режиссер-ассистент спектакля «Чевенгур» по А.Платонову (1999), режиссер спектакля «Чайка» А.Чехова (2001). Режиссер-ассистент оперных постановок Додина: «Электра» (Зальцбург, 1995; Флоренция, 1996) и «Саломея» (Париж, 2003) Р.Штрауса, «Леди Макбет Мценского уезда» Д.Шостаковича (Флоренция, 1998), «Мазепа» (Милан, 1999) и «Пиковая дама» (Амстердам, 1998; Париж, 1999) П.Чайковского, «Демон» А.Рубинштейна (Париж, 2003) и др. Ведет мастер-классы в России и за рубежом. С 1972 г. преподает в ЛГИТМиКе (ныне СПГАТИ), с 1999 г. – заведующий кафедрой сценической речи.

ВАЛЕРИЙ ГАЛЕНДЕЕВ

Акустическое пространство

– О вас ходят легенды, что, послушав человека, вы можете рассказать о нем все: где родился, где учился, на ком женат, сколько комнат было в доме, где вырос, и т.д. Рассказывают, что как-то вы разоблачили студентку, которая скрывала свое образование...

Со студенткой была целая история. Это было много лет назад, когда мы набирали курс, который потом стал курсом «Братьев и сестер». Среди абитуриентов была девица из Сумгаита Ира Лупейкина, которая закончила художественное училище в Сумгаите по специальности «ковроткачество». С ней была масса приключений. То она не являлась на туры. Потом являлась, объясняла, что сожгла себе волосы, суша их над газом. Появлялась с совершенно другим имиджем, – с коротенькими волосиками. То в документах какой-то непорядок. То есть она постоянно всех изумляла. На коллоквиуме ее спросили: «Что вы читали из зарубежной литературы?» – «Ну, у нас дома полочка была, там стояло десять томов Томаса Манна, я все их прочла». – «Хорошо. Что в первом томе?» – «Будденброки». – «А во втором?» – «Волшебная гора». – «А в третьем?» Она так задумалась и говорит: «Волшебная гора». – «Как? Лупейкина, вы сами себе противоречите: во втором томе «Волшебная гора» и в третьем она же...» Она говорит: «Да, она и во втором и в третьем». Так и идет беседа. Потом я вклиниваюсь: «Лупейкина, остановитесь и быстро, быстро, не задумываясь ни на секунду, отвечайте: «Сколько лет вы в ГИТИСе учились?» Она стала кричать: «Зачем вы меня спросили, я бы все рассказала!» И убежала. Потом выяснили, что училась в ГИТИСе у Гончарова. Просто

она один раз произнесла: «дьвести». С мягким знаком, а этому учат только в театральной школе, причем только в Москве, и больше нигде. Вот на одном таком микрожесте речевом она себя выдала полностью, причем ведь погиб весь разработанный гениальный сценарий: и Сумгаит, и «ковроткачество», и стройка, на которой она работала целую зиму в Ленинграде, чтобы поступить именно к Кацману и Додину.

По речи о человеке можно сказать очень много, практически все. По лексике, по синтаксису, по интонации, по особенностям говора. Можно определить происхождение: из какой социальной группы, где родился, где жил, какие были миграции. Все же в речи застревает, все отпечатывается. В беседе с коллегой я спрашиваю его: «Вы на Севере долго прожили?» – «Что»? – «На Севере долго прожили?» – «Двенадцать лет в Вологде прожил, но вы первый человек, который это услышал».

По речи можно понять про человека все, вплоть до сексуальной ориентации, все совершенно. Все имеет свои характеристики, как пластические, так и речевые. Но с пластическими легче разбираться.

– Чтобы человек хорошо говорил на сцене, необходимы какие-то природные данные? Или можно научить кого угодно?

Природные данные, конечно, желательны. Но за последние годы я уже не помню людей с хорошими природными данными. Последний, кто обладал богатым природным голосом, был Петр Семак, пришедший к нам в институт лет двадцать назад. Природа чахнет, слабеет. На постановку голоса влияет все, начиная от искусственного вскармливания. Изменяется конфигурация тканей, не такие челюсти, не такие зубы, упругость мускулатуры губ и щек – человек не отсосал свое, что положено ему за первые месяцы жизни. У него слабенькие щечки, мускулатура подбородка, мускулатура мягкого неба. Соответственно, нервный импульс более слабый, чем у человека, который прошел «естественный» путь становления организма. Вторая, и важнейшая, причина – проживание в наших нынешних маленьких квартирках – «живопырочках». Те люди, которые говорили громко, – жили в больших помещениях, с высокими потолками, с соответствующей кубатурой. У человека вырабатывалось другое акустическое восприятие. Человек иначе себя слышал. Первые звуки его речи распространялись в другой акустической среде. Раньше же стены строились не из бетона. Правда? Либо дерево, что идеально. Либо это был живой камень. Чем хуже жилищные условия, чем больше народу напихано в комнате, тем больше все привыкают шипеть, срываясь на истерику. Все изо всех сил стараются говорить тише, чтобы не слышали соседи за стенкой, а потом это «тише» прорывается в истерику.

– Мне всегда казалось, что занятия по сценречи как раз и должны както компенсировать природные недостатки, вытравить «следы» говора, индивидуальные дефекты и т.д.

Многие годы школа сценической речи считала именно эти задачи важнейшими, иначе говоря, ехала под флагом «парадной» речи: очистить, отшелушить дефекты, привести речь актера в соответствие со стандартами произношения, довести до кондиции «парада». А потом только пришло в голову, что все эти языковые индивидуальные «неправильности» – богатство. Что их надо не исправлять, а с ними надо работать, учиться их использовать.

Все дело в том, что есть как бы две функции речи в театре. Одна функция – чисто эстетическая (красота тембра, многозвучие, безукоризненная слы-

шимость, фонетическая полнота). Ее можно отнести к речи декоративной. А сценическая речь – это речь и декоративная тоже. И достаточно долгое время все были убеждены, что «декоративность» и есть – важнейшая функция сценической речи. О второй функции сценической речи, может быть, до Станиславского никто специально не задумывался. Я имею в виду сценическую речь как проводник непосредственного психологического, психического импульса; иначе говоря, внутреннего содержания момента, внутреннего содержания образа. Безусловно, в практике эта вторая функция использовалась. И актеры так или иначе передавали эту внутреннюю жизнь образа в своей речи – в тембре, в ритмике, в характере гласных и согласных. Но это происходило, так сказать, помимо воли, неосознанно. Традиционная декламация, традиционная риторика (скажем, идущая от французов, от «Комеди Франсез», от консерваторской парижской школы), которая обеспечивала благозвучие, звучность, фонетическую полноту, – не вникала в эту проблематику. Этим вообще никто не занимался. Станиславский первый человек, который об этом задумался. Как сохранить красоту и звучность сценической речи, но при этом добиться, чтобы красота и звучность не мешали бы передаче живого импульса, внутреннего, психологического; живого нюанса; которая не мешала бы интонационности, то есть изменчивости, подвижности интонаций, подвижности уровня звучания, в зависимости от того, какая психологическая ситуация сегодня складывается в спектакле. Ведь он сталкивался с тем, что как только речь оказывалась направлена на то, чтобы передавать переживания, она тут же теряет красоту, она тут же теряет звучность. Она тут же теряет какие-то свои эстетические качества, которыми русская школа могла бы вполне гордиться. И Станиславский упорно старался примирить эти два направления. Старался добиться, чтобы слово было живым, передавало бы живое дыхание артиста, его внутренний импульс. Вот это и есть искомое – слово, в котором не застревал бы, не погибал бы внутренний импульс, который иногда может погибнуть оттого, что артист должен говорить громче или отчетливее. Но ведь если артиста не слышно, то... вся «правда» его шепота никому не нужна.

Так вот, Станиславский подбирался к этому соединению «правды» и «красоты», но с очень большими трудностями, с очень большими отступлениями. Я слушал запись диалога Качалова и Книппер-Чеховой в «Трех сестрах». Вот там была такая красота звука, соединенная с абсолютной психологической правдой, что ничего подобного мне слышать не приходилось. Но это была запись, а не живой спектакль. И, безусловно, мхатовская речь в ее лучших проявлениях была близка, скажем, к эталону.

– Но эталоны – вещь постоянно меняющаяся. Что соответствует сегодняшним стандартам восприятия и кажется прекрасным, вряд ли будет восприниматься таким завтра. Те записи великих мхатовцев, которые мне довелось слушать, оставляли все-таки впечатление чуть приподнятой декламационности...

И это продолжение темы. Парадная, декоративная функция сценической речи очень зависит от эстетических идеалов времени. Что такое речь Левитана? И как ее объявляли эталоном, и считали «неумелостью», скажем, речь Высоцкого или речь Леонова. То есть какая-то определенная часть аудитории не принимала этих актеров, потому что они не укладывались в их представления о стандартах. А эти актеры, так же как актеры раннего «Современника», актеры в ранних спектаклях Анатолия Эфроса, сознательно отказывались от

«декоративной красивости» ради правды психологического импульса. Этот «шептательный реализм» был реакцией на годы, когда наша школа сценречи употребляла все усилия, чтобы очистить, отшелушить, довести до стандарта речь актера. И только потом пришло в голову, что все эти живые «неправильности» надо не истреблять, а использовать.

Сколько я сам боролся с тем же Петром Семаком! Украинский акцент, жена грузинка (то есть еще грузинская примесь), еще там были добавочные сложности, – словом, была такая гремучая смесь, что первые два года он у меня ходил без стипендии. И работал, работал, работал. Сейчас говорит безукоризненно. Но... В моменты взлета, в моменты высших достижений в роли, скажем, когда он играет Ставрогина, – прорывается его украинский акцент. А иначе и быть не может. Тут слишком глубокие личностные пласты задействованы. Речь слишком тесно связана со всей психоструктурой человека, и теперь я думаю, – а надо ли было так его переучивать? И у меня нет однозначного ответа.

– Когда в статьях пишут о «хорошей речи» артистов, то чаще всего имеют в виду какие-то довольно простые вещи: отчетливое произношение, в редких случаях – какие-то найденные индивидуальные черточки персонажа...

Это от нашей бедности. Когда Додина спросили, какой самый тревожный симптом сегодняшнего театрального дня, он сказал, что для него это «культура, уходящая из театра». Вот как раз об этом. Просто об этом мы не задумываемся. Не до жиру, быть бы живу, лишь бы хоть что-то было слышно и хоть что-то было понятно. Вышли на какой-то микроуровень – и слава Богу. А уж какого автора играем – дело пятое. А на самом деле – первое. Скажем, Бернард Шоу говорил: для того, чтобы играть в моих пьесах, нужны мощные легкие стеклодува, медная глотка и нечеловеческая выносливость. Он начинал с легких и глотки, потом переходил к нечеловеческой выносливости, потому что энергетика его текстов такова, что артист, привыкший к славянской меланхолии, просто может сорваться на Шоу.

Скажем, актер воспитан на Островском, с его определенной длиной фразы, длиной периода, с его ритмикой, связанной с инверсиями или отсутствием инверсии; с более или менее стандартным местом подлежащего и сказуемого в предложении; с его средней длиной слова, количества слогов в нем, количества согласных и гласных. А комбинаторика согласных и гласных у данного автора соответственно вырабатывает в организме актера, в его нервной системе определенные связи, которые с годами крепнут. И пробиться другой, альтернативной связи, не такой, уже становится труднее и труднее. Потом человек с годами становится все менее и менее восприимчив к тому, чего он не делал раньше. Я по себе сужу. Я уже ко многому не восприимчив. Я могу более или менее развивать то, что я делал на протяжении десятилетий, но уже к чему-то совсем новому становлюсь невосприимчив, на это уже не хватает моих внутренних ресурсов. Уже место занято.

– То есть, грубо говоря, если ты всю жизнь играл Чехова, довольно сложно перейти к Шекспиру...

Конечно. Почему в Художественном театре так с Шекспиром мучились. Это другая глубина дыхания, объем дыхания, на самом деле, это даже другое кровообращение в момент произнесения его текста, другой газообмен. Чем длиннее речевой отрезок, тем реже вдох. И поскольку вдохов становится мень-

ше, то характер газообмена изменяется. То же самое происходит с кровообращением. У многих, которые начинают заниматься сценическим дыханием, чтением, частые головокружения, такие полуобморочные состояния, потому что резко изменяется газообмен, изменяется кровообращение; и у неподготовленного человека случается сбой циркуляции крови и газов в организме.

Скажем, в труппу Малого драматического театра мы принимаем только «своих» выпускников. Не потому, что это традиция или так заведено, но потому, что люди, прошедшие другую школу, у нас не выдержат, в том числе и нагрузку по речи.

– Малый драматический театр – образование уникальное во многих отношениях, но мне всегда казалось невероятным, что ваши студенты, становясь актерами, годами и десятилетиями продолжают учиться у вас на ежедневных тренингах-разминках по речи... Что вы сидите на всех репетициях и всех спектаклях...

Это не невероятно, а необходимо. Как я могу проводить сегодня разминку, если я не видел вчера спектакль, не слышал, в какой форме находятся актеры, где и что надо подкорректировать, на что обратить внимание? А то, что я сижу на репетициях, то, что я «живу» в театре, разумеется, идет от Додина. Это его инициатива и его воля. Мы работаем вместе уже почти тридцать лет. И я могу сказать, что никогда я не «увлекал» его какими-то речевыми поисками, но всегда он их подталкивал и инициировал. Скажем, в работе над «Братьями и сестрами» именно Додин предложил отработать со студентами «пекашинский акцент». Кстати, в этом спектакле редко кто замечает, что акцент у всех немного разный. Анатолий Смелянский заметил и даже об этом написал в свое время, что в «Братьях и сестрах» разные персонажи произносят шипящие звуки разным способом. Это действительно так. Мы придумывали каждому манеру произнесения шипящих свою. Вот Смелянский услышал, но я думаю, что таких «слухачей» мало. Но не важно. Это входит в какой-то некий общий результат, в некий общий итог, как компонент, как составная часть, как молекула какого-то общего результата, и в конце концов воспринимающий не обязан вычленять, что на него производит впечатление конкретно.

Хотя иногда обидно, что так много пишут о визуальном пространстве спектаклей и почти никогда не пишут об акустическом пространстве. А ведь это важнейшее составляющее: мелодии голосов, соединяющиеся в общий хор, разноголосица акцентов, говоров, манер, тембров и т.д. Это удивительно сложно организованный мир. Правда, редко кто из режиссеров этим специально занимается. Додин занимается. И с годами все больше, его построения становятся все музыкальнее, все изощреннее.

– Мне кажется, что я начинаю немного понимать, чего вы стремитесь добиться от своих учеников, но как этого достигнуть?

Могу только рассказать, как я это ищу, как я пытаюсь. Скажем, я практически никогда не повторяю упражнений, то есть одно и то же упражнение никогда не делается дважды. В моей работе не существует методики отработки упражнений. Вот, допустим, я занимаюсь с «Гаудеамусом». Спектакль идет в нашем театре уже двенадцать лет. За эти годы я не провел ни одной одинаковой разминки. Они разные по наполнению, по структуре, по интонации, по энергетике. Различны в зависимости от того, сколько раз подряд играется спектакль. Если он, предположим, идет раз в месяц, – это одно. А если играется на гастролях неделями подряд – это уже вопрос пропорции, регулировки

силы. У нас, видите, в этом смысле огромная тренировка. Сразу после выпуска «Гаудеамуса» начались его гастроли, достаточно коммерческие. И мы из нашего зала Малого драматического, из нашей крохотуленьки, выбрались в гигантские помещения. Первый раз за рубежом «Гаудеамус» играли в только что отстроенном оперном театре на 3200 мест. Это при изумительной акустике. Конечно, само уже пространство другое, оно изменяет дыхание. И вот возвращение из большого зала в маленький, потом снова в большой – вообще-то отдельная тренировка. Такой массаж для ощущения себя в пространстве, своего голоса, своего звука. Но это всегда, конечно, проблема, которую нужно решать. Обязательно налаживать, потому что само собой ничего не пойдет или пойдет кособоко. Поэтому Додин и возит меня с собой.

– То есть сегодняшняя разминка определяется совокупностью условий, в которых будет идти спектакль, и состоянием артистов? И упражнения подбираются специально к случаю?

Упражнения на моих разминках каждый раз бывают другие. В силу того, что комбинаторные возможности русской фонетики практически неисчерпаемы. Как неисчерпаема комбинаторика нот, музыкальных тонов на клавиатуре. С этой маленькой клавиатуры вышли сорок с лишним симфоний Моцарта и т.д., и т.д. Так и здесь, упражнения можно и нужно придумывать все время новые.

– А мне казалось, что научился делать одно, идешь к следующему...

Нет. Вышел на какой-то известный уровень (пускай это будет микроуровень), давайте стремиться на другой. Отработка навыков сама по себе вещь опасная, с точки зрения возможности затормозить живой импульс. Навык, как мне кажется, должен быть текучим, должен меняться день ото дня. То есть навыка как такового у артиста вообще не должно быть. У него должно быть поле навыков, у него должен быть некий такой резерв, ресурс навыков. Но вот единосущного, единородного, единично извлекаемого из этого набора навыка вообще быть не должно. Тогда актер может творить, может импровизировать.

Ведь здесь затрагиваются, по сути дела, глубинные мозговые структуры артиста, душевные структуры, о которых мы мало что знаем. Скажем, существовала одно время теория (мне кажется, совсем не бессмысленная) о том, что такое перевоплощение. Перевоплощение определяется тем, что в момент исполнения той или иной роли у артиста складывается параллельная альтернативная вторая нервная система со всеми присущими ей связями. То есть призрачная, фантомная (ну, как фантомные боли) нервная система.

Скажем, Сергей Курышев играет Михаила Платонова в «Пьесе без названия» и Тригорина в «Чайке». Казалось бы, один автор. Но если вы проведете спектральный анализ его гласных и согласных, то вы увидите, что они разные: одни в Платонове, другие в Тригорине. И когда в репертуаре стоят «Пьеса без названия» и «Чайка», то артисту необходима переналадка организма, нужно делать замену дыхания и т.д., и т.д. Когда-то этим занималась наука «Психология творчества», это можно изучать, анализируя деятельность нервной системы и т.д. Но я могу гарантировать, что в каждой из этих ролей у артиста складывается какая-то своя, суверенная нервная система.

– Вы занимаетесь индивидуальными тренингами с артистами?

В театре нет. Собственно, я и в институте индивидуально занимаюсь мало. Я думаю, что способ работы «один на один» – не самый эффективный.

Если человек готовит себя к театру, а не к какой-то деятельности типа «театр у микрофона», то ему нужен партнер, ему нужен «второй». Потому что речь в театре – слово, всегда ориентированное на другого человека. То есть все-таки диалог. Даже если монолог по форме, это всегда слово, в котором есть предчувствие ответа. Что, конечно, не мной придумано. На эту тему достаточно много писал Бахтин.

– Мне казалось, что научиться сценической речи все равно как научиться кататься на велосипеде или плавать: раз научился и уже на всю жизнь...

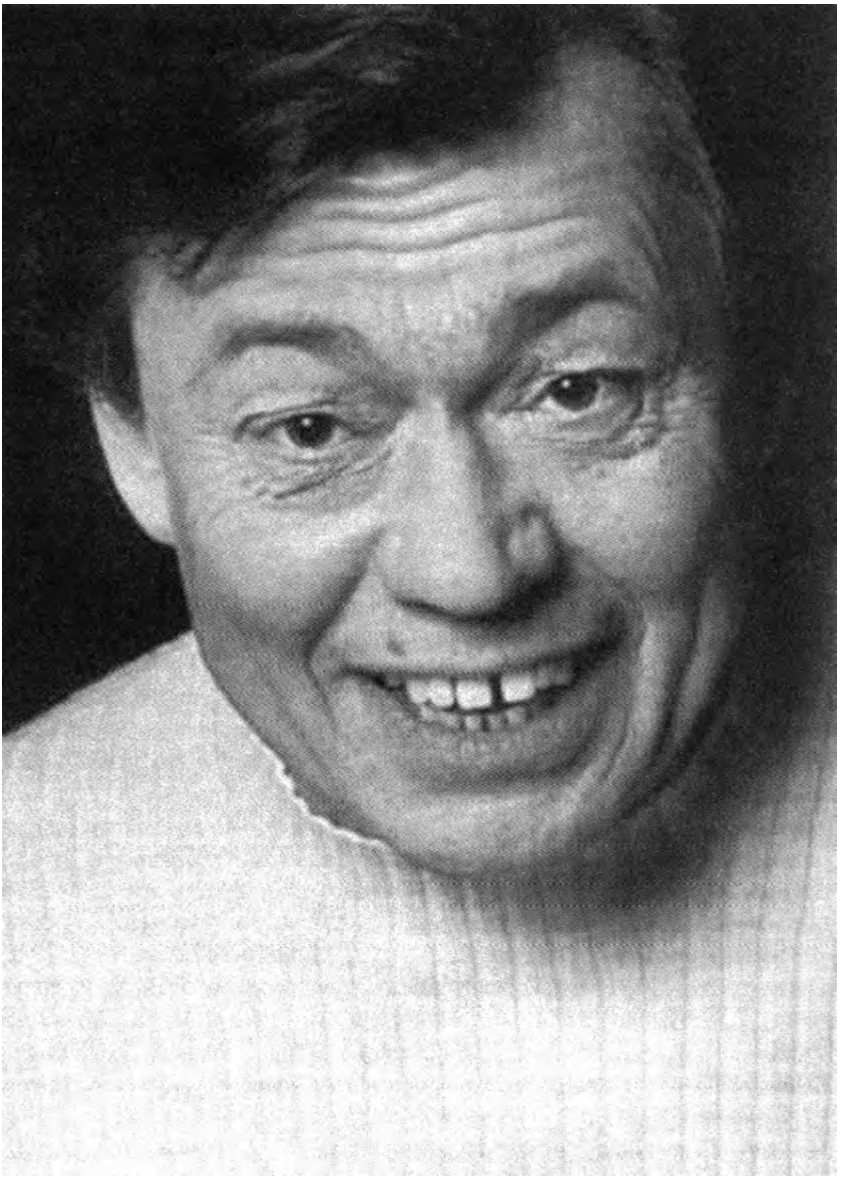
Лучше взять аналогию с оперой. Если человек научился петь Верди, это не значит, что он сможет петь Вагнера. Потому что совершенно другая интонационная система, другой оркестр. Наверное, Верди сделал все для того, чтобы певцу было легко, а Вагнер все делает для того, чтобы певцу было трудно. А Рихард Штраус, например, написал такое произведение, что, когда начали им заниматься, я понял: он вкладывал только одно – будьте вы прокляты; чтоб вы сорвали свои проклятые глотки на моей музыке! Потому что это петь невозможно. В драматическом театре, конечно, вроде бы по-другому, но на самом деле аналогия работает. Потому что гоголевское слово и чеховское слово – разные, и требуют разной постановки голоса.

Вы никогда не пробовали на спектакле закрыть глаза и только слушать?

– Нет, никогда.

Говорят, Островский очень любил слушать актеров из-за кулис. Очень полезно. Услышите много неожиданного.

Беседовала Ольга Егошина 1 октября 2001 года



НИКОЛАЙ КАРАЧЕНЦОВ

Николай Караченцов (р. 1944) – актер. В 1967 г. окончил Школу-студию МХАТ (курс В.К.Монюкова) и поступил в труппу Театра им.Ленинского комсомола (с 1990 г. – «Ленком»). Среди ролей: Шурка Басаргин («Дым отечества» по К.Симонову), Женя («В день свадьбы» В.Розова), Шарлатан с клавесином, брат Сила («Мольер» М.Булгакова), Коля («Суджанские мадонны» Ц.Солодаря по повести Ю.Нагибина, 1967), Солдат («Прощай, оружие!» по Э.Хемингуэю, 1970), кот Базилио («Золотой ключик» по А.Н.Толстому, 1970), Костя («Музыка на одиннадцатом этаже» И.Ольшанского, 1972), Карабанов («Колонисты» по А.Макаренко, 1973), Тиль Уленшпигель («Тиль» Г.Горина по Ш. де Костеру, 1974), Смерть и Глава рейнджеров («Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» П.Неруды – А.Рыбникова, 1976), Лаэрт («Гамлет» У.Шекспира, 1976), граф Резанов («Юнона» и «Авось» А.Вознесенского – А.Рыбникова, 1981), Миша Земцов («Жестокие игры» А.Арбузова, 1979), Алексей («Оптимистическая трагедия» В.Вишневского, 1983), Карбышев («Диктатура совести» М.Шатрова, 1986), Серж («Школа для эмигрантов» Д.Липскерова, 1991), Звонарев в «...sorry» (1992) и Зудин в «Чешском фото» (1995) А.Галина, Меншиков («Шут Балакирев» Г.Горина, 2001).

НИКОЛАЙ КАРАЧЕНЦОВ

Меняют дом, когда в нем плохо

– Ответы на вопрос «почему вы решили стать артистом» обычно делятся на два разряда. Одни актеры уверяют, что стремились к этой профессии с детства, хотели быть только и исключительно актерами. Другие уверяют, что все произошло случайно: пошли с приятелем за компанию или просто решили проверить себя, шли по улице и зашли в открытую дверь... Когда и почему вы выбрали эту профессию?

Моя мама была балетмейстером, поэтому в самом раннем детстве я мечтал о театре, о сцене, но не о драматической сцене, а – о балете. Я безумно хотел стать балетным танцовщиком, не представлял другого жизненного пути. Однако когда мне исполнилось 9 лет и наступило время поступать в хореографическое училище, мама начала решительно возражать. Она сказала, что если бы я был девочкой, то тогда она наверняка бы разрешила. Но, зная мир балета изнутри, видя массу сломанных мужских судеб (ранняя пенсия, короткий век и так далее), она была категорически против такой судьбы для любимого сына. И я послушался матери. И «забыл» мечты о сцене. Потом в 10 классе я попал в замечательную компанию – актив Центрального детского театра. Мы дежурили на спектаклях: следили, чтобы не курили в туалетах, прилично вели себя в зале. Естественно, мы пересмотрели весь репертуар этого театра. Там еще был Клуб искусств, который помню до сих пор, потому что в нем школьникам читали лекции Филиппов, Марков, Эфрос. Далеко не все из слушавших их тогда связали свою жизнь с театром, но какие-то зернышки мыслей и образов, какие-то театральные бациллы запали в наши души и, мне кажется, сделали их чище.

Там же, в Детском театре, была организована самодеятельная театральная студия, которую вели Геннадий Печников и Валерия Меньковская. Все

мы выучили по стихотворению и отправились в нее поступать. Я и еще один мальчик из нашей компании поступили. А еще один, которого не взяли, сказал нам: «Зря вы пошли в Детский театр, надо было идти в Дом кино, там по пропуску можно все фильмы смотреть». Через день я поступил и в студию при Доме кино. И в той студии, и в этой мне стали советовать попробовать пройти конкурс в театральный институт. А я так устроен, что если я чего-то очень хочу, то никогда никому об этом не говорю. Тогда я даже сам себя обманывал: ну не поступлю, ничего страшного – набор в театральный институт происходит весной, а где-то в августе буду поступать в нормальный, серьезный вуз. Больше всего я хотел учиться в Школе-студии МХАТ. Когда вошел туда, меня прямо как током ударило. Я решил, что, даже если меня будут выгонять и все студенты соберутся и будут выталкивать ногами, я отсюда не уйду никогда, буду цепляться за эти стены. Курс тогда набирал Виктор Карлович Монюков, наверное, один из лучших педагогов Школы-студии. Поступал я довольно трудно, были повторные туры, но тем не менее прошел, и даже получал впоследствии Качаловскую стипендию. А закончил вуз с отличием. Потом попал в Ленком, где и работаю по настоящее время народным артистом. Вот и вся моя биография.

– После Школы-студии вам не хотелось попасть в «свой» Художественный театр? Как у вас и всего вашего курса с ним складывались отношения?

Художественный театр тогда переживал не лучшие времена. Станиславский и Немирович довольно давно покинули эту жизнь. МХАТом руководила коллегия, художественный совет, состоявший, если так можно сказать, из мощных заслуженных стариков. Мы их чтили, но воспринимали как что-то довольно далекое от нашей жизни. МХАТ для нас, молодых нахалов-студентов, казался рутинным театром. Это потом туда пришел О.Н.Ефремов. И все как-то оживилось, закрутилось. А когда мы учились, шум был вокруг спектаклей А.В.Эфроса в Ленкоме, вокруг «Таганки» и, конечно, «Современника». Эти театры были в «моде». И сейчас понятно, что это действительно были крупнейшие театральные явления XX века. Но, так получилось, что когда мы заканчивали обучение в Школе-студии, Эфроса сняли с руководства Ленкомом, назначили новым главным режиссером Монахова (который тоже в свое время заканчивал Школу-студию МХАТ).

Поскольку с Эфросом из Ленкома ушли 10 ведущих актеров, театр оголился, и в Министерстве культуры встал вопрос, как укрепить труппу. Решили укреплять за счет молодежи. Предложения были: или собирать из разных театров, или взять 10 человек с одного курса. Решили, что второе целесообразнее. Так и было сделано. Нам не хотелось расходиться по разным театрам, мы думали о том, что будем создавать свое дело, потому что это тогда было принято. Так возник «Современник». Любимов с курсом создал мощный театр. Мы мечтали создать свой, молодой, талантливый. Мы очень верили в себя.

Этот период считается не самым звонким в истории Ленкома, но мне он все равно дорог, потому что я очень много играл, каждый день выходил на сцену в маленьких и больших ролях. Это был период такого энтузиазма, горения, пробы сил. Мы проработали так три года, потом было полгода безвременья, потом пришел Марк Анатольевич Захаров и началась новая эпоха Ленкома и новая эпоха моей актерской судьбы.

– Всю жизнь в одном театре – это звучит гордо. Но неужели никогда не было желания что-то изменить в своей актерской судьбе? Уйти из театра? Попробовать себя с другими режиссерами, в другом коллективе?

Человек меняет свой дом, когда ему в нем плохо. Если у человека все хорошо, он не станет эмигрантом. Мне нравится мой театр, на сей день я лучше его не знаю. Марк Захаров – один из лучших режиссеров страны, и мне интересно с ним работать. Что касается других режиссеров, то, если вспоминать мою жизнь в этом театре, их было достаточно много. И каких! Мне довелось работать с Глебом Панфиловым. Андрей Тарковский ставил «Гамлета», в котором я играл Лаэрта. Таким образом, не выходя из родных стен, я соприкасался с самыми разными выдающимися мастерами режиссуры. Сегодняшняя жизнь позволяет актеру репетировать в разных местах, не уходя из собственного театра.

– Вы часто заняты в антрепризных проектах?

Не очень. Антреприза – понятие широкое и достаточно себя дискредитировавшее. Я много езжу по стране, вижу следы неудачных антреприз. Люди говорят: вот два знаменитых артиста поставили скамейку и что-то там халтурят левой ногой, зарабатывая деньги только на собственном имени. В такие проекты влезать не хочется.

Для меня сложный вопрос: как, с одной стороны, не стать всеядным? А с другой: если от всего отказываться, как в ожидании ролей не потерять квалификацию? Мне кажется, что настоящая антреприза – это театр, который дает возможность сделать что-то такое, что я еще не успел сделать. Потом всегда есть вопрос потенциального коллеги, друга, профессионала, который скажет: а зачем тебе это было надо? То есть я должен сделать что-то неожиданное и не хуже того, что уже сделал. В этом интерес. Мне чуть ли не каждую неделю предлагают самые разные варианты. Был один, на который я согласился. Наташа Гундарева принесла мне пьесу, мы с ней долго разговаривали. Мне понравилась эта пьеса, а Гундарева – актриса, быть партнером которой большая честь. Мы с ней друзья, мне хотелось вместе поработать. Ставить должен был Сергей Арцыбашев, художником должен был быть Олег Шейнцис, – то есть все солидно. Но я так устроен: могу сниматься в трех, четырех, а иногда даже в пяти картинах, с театром же сложнее. Если я что-то репетирую, то целиком растворяюсь в процессе. В тот момент мы начали репетировать «Шута Балакирева». Захаров работал долго, потому что пьеса была несовершенна, скончался Гриша Горин. Наташа обещала меня ждать, но в тот момент, когда мы выпустили «Шута», она заболела.

– Что вас увлекает в предстоящей работе прежде всего: пьеса, партнер, режиссер?

В первую очередь пьеса, а дальше я, естественно, буду спрашивать, кто будет ставить, как.

– А когда новую пьесу приносит Захаров? Вы можете пойти к нему и сказать, что хотели бы играть эту роль, а не другую?

В любом театре распределение ролей – один из самых важных моментов в жизни артиста. Все кидаются к доске объявлений, ищут свое имя. Поскольку я в Ленкоме не первый год, и мы с Марком Анатольевичем в дружеских отношениях, то бывает, что еще до того, как повесить листок, он мне позвонит и скажет: есть такая идея, как вы смотрите? Хотя я сам никогда не просил ролей.

– А отказываться приходилось?

Бывало.

– Почему?

Это было в спектакле, который ставил не Захаров, а приглашенный режиссер. Я прочитал пьесу, и мне не захотелось в ней играть. Я пришел к Марку Анатольевичу и рассказал свои соображения по повод у пьесы и почему я считаю, что мне не нужно это делать. Он ответил: да, Коля, вы доросли до такого положения, что можете отказываться от ролей.

– Расскажите, пожалуйста, о репетициях Захарова.

Во-первых, мне нравится, что Захаров сегодня – это не тот режиссер, что был 20 лет назад. Я – мхатовский выкормыш, поэтому я иногда не понимаю Захарова на репетициях. Он предлагает определенный рисунок роли, я прихожу с ним домой. У меня все тетради ролей исчерканы карандашом, потому что я делил их на куски, действия, задачи, как меня учили. И как это соединить с тем рисунком, что предлагает Марк Анатольевич? А ведь соединить это необходимо. Иначе рисунок останется пустым. Здесь я буду формально брякаться на колени, там перейду на шепот.

С годами Захаров все больше доверяет актерам. Сейчас у нас больше сотворчества, мы вместе находим какие-то краски для роли. Общее решение, конечно, в захаровских голове и сердце – он сразу видит весь спектакль. Сегодня Захаров работает в доброй атмосфере. У него есть выражение для начала репетиции: «раскачать атмосферу». То есть он не может так: 11 часов, приготовились, начали. Он предпочитает какое-то время дать для настройки, пока разогревается воздух. Я иногда вижу, что у него самого не самое доброе настроение в начале репетиции и как он себя преодолевает.

– Часто актеры ненавидят репетиции и мечтают скорее выйти к зрительному залу. Иногда, наоборот, актеры считают, что репетиции – это творчество, а играть спектакли – профессия. Что вам нравится больше?

И то и другое, все интересно. Репетиции, спектакли – это разные этапы актерской жизни, разные состояния. Процесс работы над ролью не останавливается с премьерой, наоборот. Когда я только пришел в театр, здесь работал Вовси, яркий, интересный актер. Он говорил: «Я глаза партнера вижу только на 12-м спектакле, а до этого все плавает». Поэтому все театры всегда боятся, когда на премьеру или на генералку идет пресса. Это рано, спектакль еще не встал на ноги. Тем более что сегодняшние критики разного качества и уровня. Иногда бывают разнузданные, их задача – себя показать и с радостью кого-то укусить, особенно из знаменитостей. В старину на Руси артистам было запрещено читать о себе рецензии, потому что повредит в любом случае: если хвалебная, то зазнается, если ругательная – расстроится. И в том и в другом случае будет плохо играть. Трудно себя настраивать, что ты равнодушен, все равно все о себе читаешь, но я считаю так: их дело писать, мое – играть.

– Чье мнение тогда для вас ценно, кроме режиссерского?

Есть закон: верить можно двум людям: режиссеру и себе, а слушать – всех. У меня есть друзья и в актерской и не в актерской среде, вкусам которых я доверяю.

– Спектакль «Юнона» и «Авось» прошел более 800 раз, какое-то нереальное число. Некоторые актеры говорят, что и сотый спектакль играть сложно, получается автоматически. Как вы смогли не устать от Резанова, сохранить спектакль?

Это и входит в понятие актерской профессии. Актер должен играть каждый спектакль, как будто он последний в его жизни. В то же время ни в коем случае не должно быть слепка, повтора со вчерашнего, позавчерашнего. Сложные, тонкие, глубокие человеческие взаимоотношения должны рождаться сию секунду, на ваших глазах. Это довольно сложное соединение, далеко не всегда получается. Когда Евгений Павлович Леонов играл какой-то спектакль больше 200 раз, он всегда перед началом просматривал текст. Слова он, конечно, знал наизусть, он искал внутренний поворот своей роли. Или Татьяна Ивановна Пельтцер, которая приезжала в театр не за положенные полчаса до начала спектакля, а за полтора часа, и страшно волновалась перед каждым спектаклем, хотя ей начинали аплодировать, как только она появлялась на сцене...

Роль графа Резанова, его характер, образ, личность настолько масштабны, глубоки, мощны, что не могут надоесть, потому что ты все время можешь черпать в этом герое что-то новое и неожиданное. Я уже не говорю о том, что жанр спектакля своеобразный – музыкальный. Музыка – гениальная, стихи тоже. Я выхожу на сцену не сразу, чуть позже. Сижу в гримерке, начинает звучать музыка, я иду на сцену, и меня начинает трясти просто оттого, что я это слышу. Хотя бывают спектакли, которые, по сути, уже умерли, и лучше тогда не выходить на публику.

– Когда вы думаете о Резанове, вы говорите про него: «он» или «я»?

Все вместе. С одной стороны – это «он», другой человек, характер, индивидуальность, но я пропускаю его через свое сердце, через свое «я».

– Может ли актер однажды закрепить все детали на репетиции и выходить с этим каждый вечер на сцену, воспроизводить рисунок без душевных затрат?

Не получится. Всегда будут видны пустые глаза, фальшь. Наша работа в том и заключается, чтобы тратить свои нервы. Многие актеры заживо сжигали себя для нас: Шукшин, Миронов, Высоцкий, Даль, Дворжецкий... Я уже не говорю о том, что актерская природа, как и у любого человека, ленива. Предположим такой вариант. Сегодня необязательный зритель, на село поехали, играем «Юнону» и «Авось». Что же я буду выкладываться перед ними? Я себя поберегу. Завтра – тоже. А послезавтра приезжает Пьер Карден или приходит Владимир Путин – надо стараться. Не получится. Организм уже запомнил «то», пустое, состояние. Зритель бывает всякий, один спектакль трудно идет, зрители не воспринимают этого языка. Так вы должны себе представить, что в зале сидит один зритель, который все понимает, – играйте для него.

– Надо представить этого идеального зрителя или увидеть его в зале? Вы смотрите на лица зрителей?

Я не вижу лиц, я чувствую зал целиком. Меня учили, что это дурной тон: «О, здрасьте, Мариванна!», «О, и Вы сегодня пришли!». Ни в коем случае. Я научился управлять залом, я всегда почувствую, что зрители зевают, что-то не получается, надо перестроится.

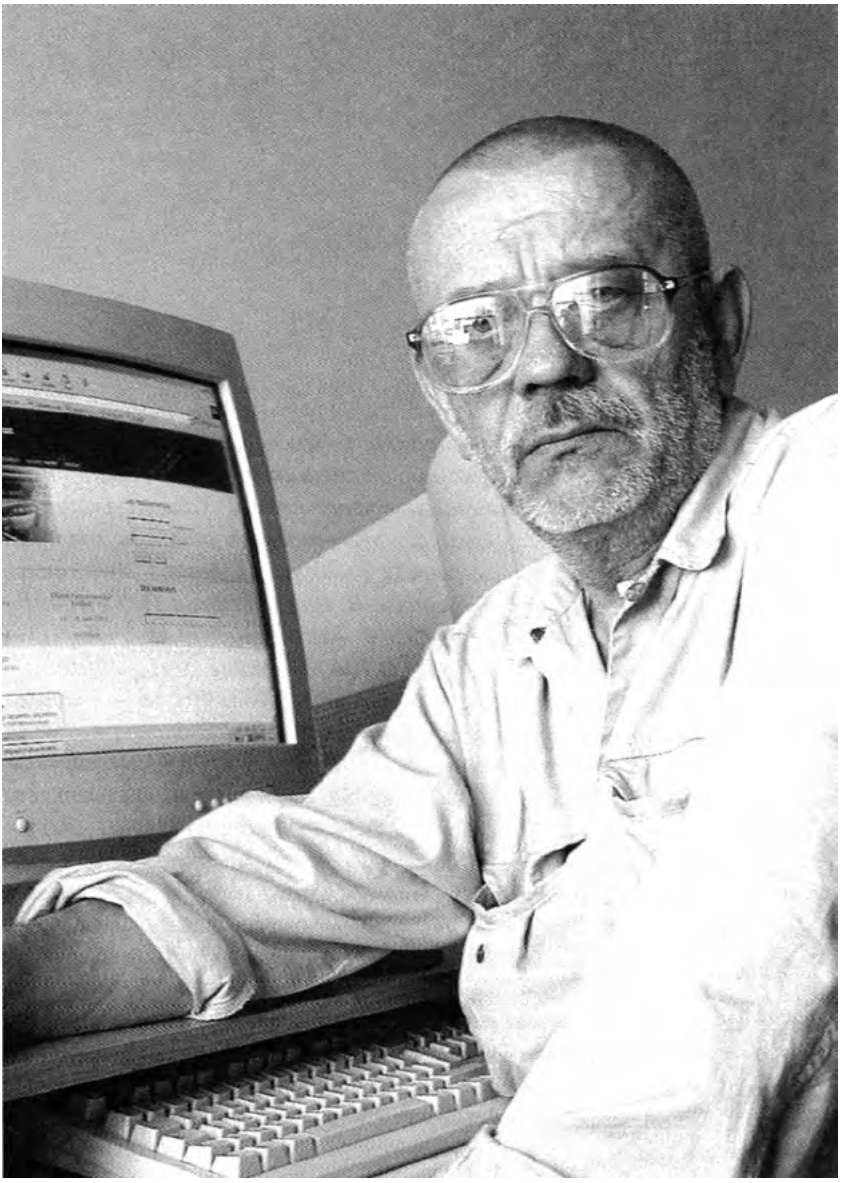
– Существует много актерских рассказов, в том числе и в двух первых томах «Режиссерского театра», как от вдруг найденной интонации, удачного грима, неожиданной встречи рождался в муках искомый образ. А как это происходит у вас?

На эти вопросы лучше не отвечать, потому что любой ответ будет неточным. Спросите у актера: «Как вы Гамлета играли?» Он ответит: «Ну, сначала ничего не получалось. Я перелопатил все, что касается Дании XV века, многое выучил про это королевство, Шекспира читал в разных переводах, и никакого результата. А потом иду по улице, а мне навстречу – человек, у него были выпученные глаза и растрепанные волосы, и вот в эту секунду озарило...» Чепуха. Не так. То есть и так тоже, но... Для того чтобы меня понял читатель этой книги, ему надо вместе со мной прожить эту жизнь, именно в этой профессии. То есть ему надо поступить в Школу-студию МХАТ, и тогда мы будем говорить на одном языке. Потому что есть масса профессиональных терминов, актерская кухня. Я уже не говорю, что все это индивидуально. Потому что, если вы спросите у Эйнштейна, как он создал теорию относительности, он скажет: «Я шел по улице, бабах!» Да не так, он до этого долго себя помучил и многое изучил, прежде чем прийти к какому-то открытию. Поэтому лучше, чтобы это читатель не знал. А если говорить о профессиональной книге, то тогда актер, который решит, что своим мастерством уже пора с кем-то делиться, должен сам писать, но это будет книга для определенного круга читателей, которые будут заниматься этой профессией, и им я уже буду раскрывать свои секреты.

– Вы очень много работаете, кажется, что у вас нет ни минуты свободной...

Актер всегда работает, потому что понимает, что в любой момент он может лишиться этой возможности. Сегодня популярен, завтра могут забыть, не приглашать, перестать узнавать на улице. Это страшно. Я устаю не от работы, а от безделья. Мужчина вообще не имеет право говорить: «Я устал». Бывает, что тяжело даются репетиции или съемки, но ты знаешь, что почти все актеры мечтают о таких мучениях.

Беседовал Алексей Гончаренко 23 сентября 2003 года



КАЛЬЮ КОМИССАРОВ

Калью Комиссаров (р. 1946) – актер, режиссер, педагог. В 1968 г. окончил Таллинскую консерваторию по специальности «актер» (курс В.Пансо). В 1968–1974 гг. работал на киностудии «Таллин-фильм». С 1974 по 1986 г. – главный режиссер Молодежного театра Таллина, где создал спектакли по произведениям Э.Манна, М.Унта, Г.Джагарова, А.Чехова, М.Шатрова, Дж. Боккаччо, В.Вишневского, П.Куусберга, С.Маршака и др. Первым в СССР поставил пьесу «Дорогая учительница» Л.Разумовской (1981). В 1987–1989 и 1991–2000 гг. – режиссер Вильяндиского театра «Угала», в 1989–1991 гг. – главный режиссер. Спектакли: «Братья Лаутензак» по Л.Фейхтвангеру (1985), «...И дольше века длится день» по Ч.Айтматову (1985; сыграл роль Едигея), «НЕА» В.Коржеца (1988; совместно с Я.Алликом), «Беккет, или Честь Божья» Ж.Ануя (1989), «Король Лир» У.Шекспира (1990), «Эквус» (1992) и «Амадей» (1995) П.Шеффера, «Звуки музыки» Р.Роджерса (1993), «Трехгрошевая опера» Б.Брехта– В.Коржеца (1994), «Строитель Сольнес» Г.Ибсена (1994), «Смерть коммивояжера» А.Миллера (1996), «Кот в сапогах» К.Комиссарова (1997), «Живой труп» Л.Толстого (1998), «Женские шутки, мужские игры» Я.Финне (1999), «Приключения Тома Сойера» М.Твена (2001) и др. В разные годы сотрудничал также с Русским драматическим театром Таллина и Ракверским театром. В 2003 г. поставил «Сон в летнюю ночь» У.Шекспира в театре «Балтийский дом» (Санкт-Петербург). С 1984 по 1996 г. преподавал в Таллинской консерватории (с 1993 г. Эстонская академия музыки), с 1986 по 1995 г. – заведующий кафедрой сценических искусств. С 1996 г. преподает в Вильяндиском колледже культуры, с 1999 по 2002 г. – заведующий кафедрой театра, с 2002 г. – отделения сценических искусств.

КАЛЬЮ КОМИССАРОВ

Куда ушла моя жизнь

– Вас называют «учителем всего эстонского театра». Ваши ученики работают в театрах Эстонии, ставят за рубежом. Сейчас много говорят об особенностях прибалтийской театральной школы: литовской, эстонской... Как бы вы определили ее отличие от других театральных школ, в частности от русской?

Моим учителем был Вольдемар Пансо, который учился у А.Д.Попова. У нас преподавали люди, которые хорошо знали русский театр. В 30-е годы наблюдался довольно большой интерес наших театральных деятелей к Москве, к Станиславскому, так что они даже уезжали туда знакомиться с этим театральным направлением. Тем более что они все владели русским языком, потому что, как правило, учились еще в царское время, когда само собой разумелось, что образованные люди владели не только эстонским, русским, но и немецким... Преподавали люди, учившиеся в национальных студиях русских театральных институтов, в частности в ГИТИСе. Так что в театре, в котором я начинал, было сильно влияние русского театра. С другой стороны, в эстонском театре наблюдается довольно сильное влияние немецкого театра. Так что вот такая комбинация: с одной стороны, такая русская душевность, перелив

эмоций, а с другой – такой немецкий рациональный подход и упрощение этих эмоций.

Я в театре с десятилетнего возраста, и с самого начала моими учителями были известные артисты Эстонии. Так что у меня сложилась такая судьба, что мне не надо было переучиваться за свою жизнь, в смысле: все то, что нам преподавалось, это было на правильных основах.

Теперь еще одна странность и своеобразие послевоенного театра Эстонии – то, что все наши выдающиеся режиссеры вышли из актеров. Вот так. И есть такой странный парадокс, который я не умею объяснить: из людей, которые получили режиссерское образование в России (их можно считать десятками), как режиссеры состоялись только четверо. Как ни странно, но остальные не смогли войти в реальный эстонский театр. А с чем это связано, – не знаю.

Официально у нас режиссеров в Эстонии впервые начали готовить несколько лет назад. До этого выпускники получали только актерские дипломы. К примеру, у Эльмо Нюганена нет режиссерского диплома, а есть актерский. С одной стороны, это недоразумение, а с другой, это показывает, что актерское образование, которое давалось, предполагало также какие-то режиссерские навыки и умения. Посмотрим, что будет дальше в новых условиях.

Еще один важный момент: в Эстонии никогда всерьез не занимались теорией театрального дела. И если Пансо в свое время защитил диссертацию под заглавием «Труд и талант в работе актера», то это были его воспоминания, калейдоскоп портретов людей, с которыми он работал по жизни.

В последние годы я очень серьезно занимаюсь именно этой проблемой, и единственное, что я хотел бы успеть на своем веку, через своих уже учеников заполнить эту пустоту, создать теоретические основы актерской и режиссерской профессии.

– Каким образом вы это делаете? Переводите труды зарубежных авторов? Пишете сами такие труды? Призываете к этому своих учеников?

И то, и другое, и третье. Заставляю писать исследовательские работы своих преподавателей и учеников. Сейчас изменилась ситуация в высшей школе, и от педагогов требуют исследовательских трудов как бы «по закону о высшей школе». Ты должен пятьдесят страниц в год дать текста. И я считаю это нормальным. У меня самого в работе одновременно четыре книги. Но я понял: прежде чем выйти со своими вещами, надо подготовить почву. Поэтому я много занимаюсь переводами. Я должен перевести хотя бы основной «набор» литературы. И мне хочется, чтобы это поскорее было на руках у студентов. В какой-то мере переводами я готовлю почву, куда уже может лечь то, что я написал.

– Странно слышать, что практик театра так настойчиво говорит о необходимости теории...

Жизнь заставляет. Если иметь в виду педагогику, то без теории нельзя. Я этим занялся, потому что я хотел для себя осмыслить и сформулировать, чем я занимаюсь, куда ушла моя жизнь.

– А как быть с распространенным убеждением, что иногда вредно все облекать в слова, что излишние рационализации могут помешать творчеству?

А как мы думаем, если не в словах? И я мучаю своих студентов диким образом, приучая их к точности формулировок. Я не пропущу у них: «Вы пони-

маете, это такое невыразимое...» Я говорю: «Ты должен сформулировать это невыразимое». Потому что только найдя слово, мы осмыслим происходящее, а иначе останется такое «бла-бла-бла».

– И получается приучить?

Помаленьку привыкают к этому. Конечно, вначале сложно, даже очень сложно. Но я не понимаю ситуацию, когда режиссер на репетиции говорит: «Знаешь, мне нужно такое-этакое». А актер, как проститутка, кивает. А что «такое-этакое» – скажи. По-моему, самая большая беда нашей режиссуры не в том, что нет фантазии, а в том, что они не умеют сформулировать, что они хотят.

Я иногда на занятиях крайне серьезно предлагаю студенту: «Сделай мне тут такое розовое и воздушное». Он кивает. «Стоп!!! На что ты киваешь? Что я тут тебе сказал?» Мы же занимаемся рациональным трудом. Для меня это исходная посылка. Остальное – это шаманство и выдумка. Я очень не верю в такие сказки, что можем лечь все рядом и ждать, пока из пупка шампиньон вырастет. Может, и вырастет, но это чудо. А я не верю в чудеса, я такой проклятый материалист. Я не верю во все теории, по которым актеру надо дойти до состояния транса, чтобы творить. Мне кажется, если транс исключает присутствие разума, то о каком творчестве тогда идет разговор... Постоянный контроль разума необходим, и формулировки: «что ты делаешь» и «чего ты хочешь добиться», – очень помогают контролировать процесс. Мы же работаем в сложно организованном пространстве. Мы же должны постоянно учитывать, куда направлен прожектор, где находится партнер, и т.д.

Это на самом примитивном уровне. А скажем, в настоящем театре, где пластически мизансцены организованы очень сложно, где много движения, даже акробатических трюков, – если ты «вышел» из-под контроля разума, чем это кончится?

Актер должен контролировать себя на каждом шагу. Я требую, чтобы мои студенты вели дневники как бы для самоанализа. Чтобы для себя рационализировать: чем я занимаюсь, чему я учусь, что у меня получается, что не получается и с чем это связано. Конечно, бывает, что я и на уроке скажу: запишите. Когда им я говорю какие-то, на мой взгляд, нужные, важные, основополагающие вещи. Но дальше – они пишут то, что считают нужным. В общем, к концу семестра они делают такой «самоанализ». А мы, преподаватели, можем тогда сформулировать специфические, персональные задачи для каждого студента: где он отстал, где надо помочь, на что надо обратить особое внимание...

– А если ваш студент относится, что называется, к «невербальному типу» личностей? То есть все понимает, очень способный, но с вербализацией происходящих процессов – сложности? Пусть сразу выходит и убеждает показом...

А как мы будем играть Достоевского или Чехова с таким «невербальным» актером, скажите, пожалуйста? Как? Из чего? Откуда черпать суть своей роли? Из чего он слепит это, если не сможет сам сформулировать себе суть и смысл? Еще говорят: «Интуиция выведет»... Интуиция работает тоже не на пустом месте.

– Но рисунок роли актеру может выстроить режиссер...

Безусловно, может. Но на своем веку я понял одну вещь, и говорю всем своим ученикам: я готовлю вас не к встрече с Фоменко, а к встрече с нор-

мальным идиотом, который считает себя режиссером и не знает, как и почему этим занимается. Как правило, он не сумеет вам сформулировать задание. Он ничем не сможет вам помочь. И ты должен быть готов предлагать ему свое в*и*дение. Должен быть готов сформулировать ему свою трактовку. Может быть, повезет тебе пять-шесть раз в жизни, во-первых, сыграть то, о чем ты мечтаешь, во-вторых, встретиться с режиссером – профессионалом высокого класса. Скорее всего, ты будешь работать с очередным режиссером, который зарабатывает деньги, чтобы прожить, прокормить свою жену, любовницу или купить новую машину. Все. К сожалению, это так. Он может худо-бедно «сляпать» спектакль. Но он не будет выходить на сцену каждый вечер. А выходить будешь ты. И ты не имеешь права выйти перед спектаклем и объявить публике: «Извините, дамы и господа, наш режиссер был идиотом, он не сумел объяснить нам это, он не сумел сформулировать то»... Так что актер должен уметь работать самостоятельно.

Другой вариант: ты встречаешь режиссера, который владеет профессией. Вы начинаете репетиции, и он подсказывает тебе то или иное решение. Должен ли ты на все согласно кивать головой? По-моему, нет ничего более грустного на репетиции, чем актер-дурак, который со всем и на все согласен. С ним работать неинтересно. Я говорю своим студентам: почему вы должны быть умными? Потому что в таком случае вы соавтор режиссера, иначе вы превращаетесь в марионетку. Режиссер же видит, когда актер работает сам, а когда он только «потребляет» предложенное. Он один раз ему что-то предложит, второй, третий, четвертый. А потом махнет рукой, придумает как «закрыть» актерское неумение контрсветом, музыкой, всякими чисто режиссерскими штучками... Так один раз случилось, второй, а на третий раз тебя уже никто не хочет брать. Потому что есть какой-то обмен, коллегиальность между режиссерами, и все. Ты уже никому не нужен.

Мне интересно воспитывать актеров-профессионалов, которые умеют работать в разных режимах, с разными режиссерами, в разных ситуациях. Актеров, которые могут самостоятельно работать, «выстроить» роль, но умеют работать и в соавторстве с режиссером. Умеют устанавливать и принимать правила игры.

Можно сказать, что есть режиссерская концепция, есть авторская концепция, есть актерская концепция в*и*дения роли, но это все на каком-то уровне согласовывается по тем правилам игры, которые в ходе репетиций устанавливаются. Когда у актера есть своя точка зрения, пусть это будет поперек, «контра» тому, что режиссер задумал, но это заставляет режиссера еще и еще раз проверять и перепроверять свое решение. Я, режиссер, могу сказать, что есть какие-то вещи, которые должны быть только так, и не иначе. А есть вещи, где я даю свободу и жду: что он предложит. И от этих встречных ходов могут всплыть самые интересные актерские решения. Вот я говорю об идеальных актерах, умных актерах, которые вместе с тобой ломают свои головы над тем, как это создать, а не как это исполнить. Что огромная разница.

Так же я учу своих студентов работать с партнером: получать и предлагать партнеру. Это самое сложное в нашем ремесле, почему и ценятся среди актерского братства актеры, которые работают «на партнера» и через это становятся великими актерами... Этому можно и нужно учить. Процесс общения предполагает определенную технику, и ей можно учиться, если даже общение и не дано от природы, или от господа Бога, или от отца и матери. Но ему можно научиться.

– Вы учите актеров самостоятельности, а режиссеры, которые у вас учатся, готовы принять актерскую самостоятельность?

Сложнее всего научить не «использовать» актера, а сотрудничать с ним. Чтобы актер успешно работал в твоем спектакле, ему все время надо что-то подкидывать. Надо постоянно «кормить» воображение актера. И потом в какой-то момент дать ему свободу. До этого идет такой интенсивный период, когда я как бы «напихиваю» все, что есть во мне самом. А в какой-то момент надо отойти в сторону и ждать. Труднее всего научиться ждать. Не мешать актерам по мелочам. Останавливать только в крайних случаях. Только когда можешь сказать: знаешь, по-моему, сейчас ты идешь не в ту сторону. А так дать ему самому «освоиться» в роли, чтобы потом в последние репетиции только уточнять какие-то нюансы: в темпах, ритмах...

– Режиссеры часто воспитывают из своих студентов актеров как бы «своего театра». Райкин набирает курс, имея в виду часть выпускников взять в «Сатирикон». Фоменко берет выпускников в свою «Мастерскую...» Вы же воспитываете актеров, которые могут играть в разных театральных системах...

У меня сейчас нет своего театра, я ушел из театра, когда начал преподавать. Поэтому мне некуда «брать» выпускников. И они должны быть готовы принять тот театр, где они окажутся. Я говорю на занятиях: до тех пор, пока вы должны изображать человека на сцене, вас не должно смущать, в какой эстетике вы его изображаете, механизмы одни и те же. Эстетика – это форма, во что это выльется. У одного режиссера такое в*и*дение, у другого другое, а суть-то не меняется. Суть актерского подхода не меняется. В идеале мне бы хотелось, чтобы они могли существовать в разных театрах: и в репертуарном, и в антрепризе. И есть такие выпускники, которые могут все. А есть, которые могут не все. Есть и такие, которые просто исчезают, потому что они или сопьются, или еще что-нибудь случится другое, или вообще передумают: а зачем мне этот театр?

– Этот отсев идет во время обучения? Или уже в ходе работы в театре?

И там и там. Это нормально, что в процессе учебы кому-то скажешь: уйди. Сейчас, с переходом на платное образование, боюсь, «выгонять» станет сложнее. Чтобы сохранить деньги, многих будут просто искусственно держать. И это ужасно. Зачем готовить инвалидов загодя?

Они же приходят в театральную школу из гимназии. По сути дела, они еще несовершеннолетние. У нас в Эстонии запрещено до двадцати одного года жениться и водку покупать... Их же надо воспитывать. И кому-то это воспитание подходит, а кому-то нет. На последнем моем курсе из пятнадцати человек закончили учебу девять. Но зато я отвечаю за этих девятерых.

Как ни странно, внутри самого курса сразу видно, когда кого-то будут избегать в общих работах. Тут надо себя проверить и перепроверить. И дать специальные задания. И попробовать поработать под другим углом. И тут важно, что рядом другие педагоги, не один я. Бывает, что у одного мастера откроется, а у другого нет, не получилось... Но важно вовремя сказать студенту: это не твоя профессия. Ты молодой, ты еще сумеешь сориентироваться, а вот проработав десять лет в театре, уйти из него уже сложнее, страшнее.

– А разрешаете ли вы своим ученикам возражать вам, спорить с вами?

Я их на это провоцирую: почему вы все время поддакиваете?! Сам я ой-ей-ей как спорил с Пансо! Если ты художник, у тебя должно быть свое понимание, свое мировоззрение. И если то, что тебя вынуждает делать твой мастер, не соответствует твоим принципам, то честнее высказать это.

– А удавалось переубедить Пансо?

Нет. Потому что его аргументация была в конечном итоге умнее, а это опять-таки провоцирует тебя все сформулировать, осмыслить, а не просто на эмоциях: ай, мне это не нравится! Надо внятно объяснить, что тебе мешает, что не нравится, с чем ты не согласен.

– Но не разрушается ли этими спорами определенный пиетет перед мастером?

Когда я приступил к преподавательской работе, то первое, что я сделал, сказал себе, что я никогда не должен делать то, то и это. В частности, я сказал себе, что мои студенты не будут меня бояться. А Пансо мы боялись. Я убежден, что это ненормально, когда дети в буквальном смысле слова «писаются от страха». Такое было. Ну что за учеба и что за творчество, если на самом деле описались от страха детки... Это непродуктивно, и все.

Это, конечно, не означает, что я против дисциплины и т.д. Наоборот, у себя в школе я сразу установил довольно жесткие правила. А как же иначе? Театр – коллективная работа, а коллективная работа без жесткой дисциплины невозможна. У нас исключены опоздания на лекции.

Потому что каждый студент знает: если он дважды опоздает на лекцию – третьего раза не будет. Он больше не будет здесь учиться. После третьего раза, все, до свидания. Исключено, чтобы он пропустил сценречь или сцендвижение. Исключено, чтобы он пропустил общие лекции. Сразу выгоняю. Пока государство оплачивает их учебу, то есть это значит, что я оплачиваю их учебу, – дорогие мои, вы должны быть на лекциях. Отсутствовать можно только по договоренности с педагогом. Я сам не ходил на лекции в свое время, потому что мне дали разрешение, чтобы я готовился самостоятельно. Я встречался с педагогами на экзаменах. Мне было проще самому взять в библиотеке книги по специальности и готовиться самому. Мне казалось, что так быстрее и продуктивнее. Такое самостоятельное обучение я разрешаю. А разболтанность – хочу пойду, хочу не пойду, – отвратительная и разрушающая привычка.

Мы собрались на репетицию, а одного участника нет. Он гуляет с девушкой, или пьет пиво, или занят чем-нибудь столь же приятным. И десять человек ждут и теряют время из-за одного разгильдяя! Один раз погулял, второй, третий, гуляй дальше, но мы уже не будем тратить на тебя время. Мы можем работать в это время, вместо того чтобы ждать.

Я думаю, что самое главное с самого начала ввести эти правила. И не допускать исключений. И тогда не будет ничего сложного.

– Такой дисциплине можно только позавидовать А не могли бы вы рассказать об организации учебного процесса в вашей школе. Традиционно в русской школе и во многих других принята система мастеров, при которой один мастер набирает курс и ведет его все годы обучения. Почему вы отказались от этой формы актерского образования?

Знаете, это сложный вопрос. Я насмотрелся на мастеров, которые играют в одном месте, ставят в другом. На своем курсе появляются, дай Бог, несколько раз в семестр. А то и реже. Иногда своих студентов не знают по именам. У них идет напряженная творческая жизнь, а преподавание для них – нечто как бы факультативное. А так нельзя. Преподаванию надо отдавать себя целиком. Особенно если ты мастер. А отказаться от собственного творчества на 4-5 лет, пока выпускается курс – на это очень мало кто способен. Поэтому я и отменил у себя систему мастеров. Я зову настоящих мастеров и профессионалов, но не на весь срок, а на конкретное задание. Каждый преподает то, что он лучше всего умеет. Потому что даже самый универсальный мастер не все умеет делать одинаково хорошо. И таким образом студенты проходят через разные руки, встречаются с разными индивидуальностями. Даже могу сказать, что я приглашал к себе преподавать людей, которых я ненавижу в жизни по их человеческим качествам, но я знаю, что они владеют каким-то конкретным составляющим профессии и моим студентам будет крайне полезно, чтобы они получили это именно в таком виде.

– Сейчас часто говорят о кризисе актерской профессии. В чем вы видите причины создавшегося положения? Какие пути решения сложившейся ситуации предлагаете?

По-моему тоже, определенный кризис профессии налицо. И вот я мечтаю теперь и думаю, что сумею, – собрать своих учеников-режиссеров и вытянуть их на такой довольно жестокий, неприятный разговор: что мы сегодня делаем с актером?

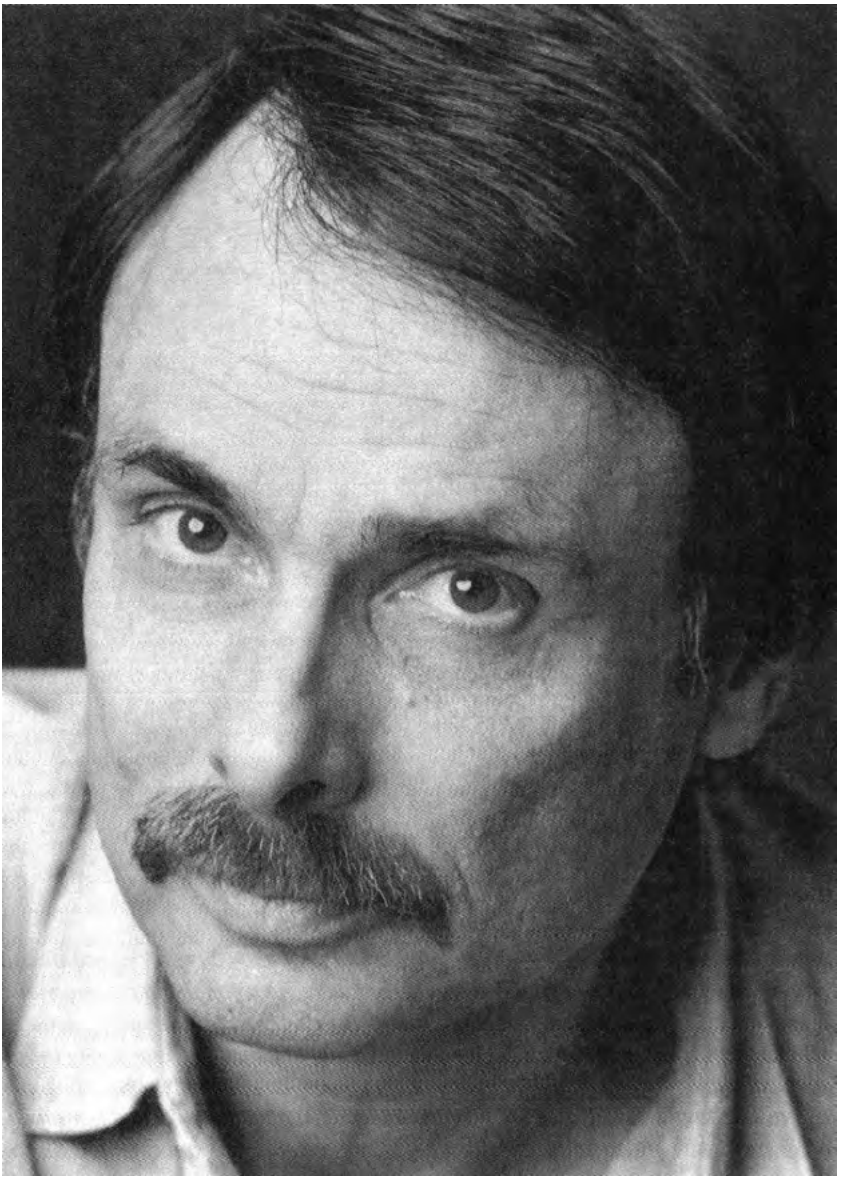
В советское время, для того чтобы контролировать театральный процесс, от театров требовали репертуарные планы на пятилетку, на семилетку или на три года, где как. Как ни странно, но это имело один очень важный позитивный момент – это заставляло руководство театра думать вперед, планировать: сейчас если мы это сделаем, потом можем приняться уже вот за то. Понимаете? И выстраивался какой-то ряд развития. Считалось абсолютно нормальным, что в конце сезона главный режиссер делал персональный анализ по каждому актеру: как он развивался, в чем виноват руководитель театра, что актер будет играть в следующем сезоне. И в этом было преимущество репертуарного театра. В том, что актер там как бы имел перспективу профессионального роста, сюжетное существование. Теперь, конечно, ничего подобного нет. Нет перспективы существования. И нет как бы стратегии развития актера. Вот об этом и мне хотелось бы поговорить со своими ученикам – руководителями театров...

– Начав преподавание в театральной школе, вы ушли с поста главного режиссера. Перестали ставить спектакли, играть... Не тянет ли вернуться обратно в профессию?

Я ушел, когда понял: либо там, либо там придется халтурить. Если преподаванием заниматься серьезно, оно забирает всего человека. А вернуться? Во-первых, нет времени. Мой день начинается с шести утра: я сажусь за компьютер и первое, что я делаю, – всю документацию по школе. После этого я занимаюсь своими переводами. А потом к 9-ти иду в школу. Приходят студенты, и это до вечера. Во-вторых. Мне – пятьдесят пять лет, и я отдаю себе отчет, что в идеальном случае, дай Бог, если будет еще десять лет продуктивной жизни. А за это время мне надо многое сделать: поставить эту школу на какие-то более твердые основания, подготовить, воспитать молодых моих учеников,

которым передать эту школу, чтобы она работала дальше. И это важнее для меня, чем самовыражаться в каких-то спектаклях. С годами куда-то ушел вот этот эгоизм самовыражения, самоутверждения: актерский, режиссерский. А вот преподавательские амбиции еще остались. Мне важно, чтобы мои ученики смогли остаться живыми и стали бы творцами. Вот это важно.

Беседовала Ольга Егошина 28 октября 2002 года



АРТУР КОПИТ

Артур Копит (р. 1937) – драматург. В 1959 г. окончил Гарвардский университет, за время учебы в студенческом театре было поставлено 7 его пьес. Первая пьеса, поставленная на профессиональной сцене – «Папа, папа, бедный папа, Ты не вылезешь из шкапа, Ты повешен нашей мамой Между платьем и пижамой» (1960). В 1965 г. издан сборник «День, когда шлюхи вышли играть в теннис, и другие пьесы», в который вошли драмы «Комнатная музыка», «Спой мне через открытое окно». Автор пьес: «Индейцы» (1969), «Крылья» (1978), «Конец света» (1984), «Путь в Нирвану» (1991) и др., а также либретто мюзиклов: «Девять» (1982) и «Призрак» (1992). Работает в Университете Уэсли, адъюнкт-профессор Йельского университета.

АРТУР КОПИТ

Я был сразу всеми персонажами

– Об одной из самых знаменитых ваших пьес «Папа, папа, бедный папа, Ты не вылезешь из шкапа, Ты повешен нашей мамой, Между платьем и пижамой» наши соотечественники узнали из советского сатирического журнала «Крокодил». Там была опубликована статья, в очередной раз клеймившая падение американских нравов, в качестве примера приводилась ваша пьеса. Прошли годы, и она стала хитом. Вы – почетный гость Москвы. Хотелось бы узнать поподробнее историю создания этой вещи, обстоятельства ее выхода на сцену...

У Борхеса есть рассказ, где римский всадник находит город бессмертных. Жалкое существо рядом с ним шепчет перевранные строки «Илиады». На вопрос всадника, много ли он знает строф бессмертной поэмы, этот несчастный убогий человечек отвечает: «Очень мало, меньше самого захудалого рапсода. Тысяча лет, должно быть, прошло с тех пор, как я ее сложил»... У меня ощущение, что «Папа, папа, бедный папа...» написан где-то еще до ледникового периода. Я тогда закончил колледж. Написал пьесу только потому, что хотел участвовать в конкурсе драматургов. Если бы я выиграл этот конкурс, я бы выиграл двести пятьдесят долларов. Я решил для себя, что если я выиграю эту сумму, я могу считать себя профессиональным драматургом. А когда у меня будет триста долларов, тогда я смогу свою пьесу поставить. Естественно, мне даже в голову не приходило, что эта вещь вообще может когда-нибудь где-нибудь иметь какой-то коммерческий успех. Я написал ее очень быстро, отправил на конкурс и уехал в Европу. У меня был грант от моего колледжа, который позволял мне путешествовать по Европе (тогда это стоило сравнительно недорого). Единственное, что от меня требовалось, не оставаться в одной и той же стране дольше двух месяцев. Так что я ездил по городам, навещал друзей. В Европе я узнал, что моя пьеса выиграла конкурс, а меня разыскивает продюсер, который никак не может понять, куда я делся и почему я не прислал эту пьесу ему в агентство. Я связался с этим продюсером и объяснил, что никому не предлагал свою пьесу, потому что не думаю, что она может быть поставлена. «Почему нет? – спросил он. – Правда, название у нее странноватое. Но это даже забавно!» (вскоре в одном нью-йоркском журнале вышла статья, целиком посвященная названию моей пьесы. Там было сказа-

но, что это самое длинное название, которое кто-либо когда-либо придумывал для пьесы). А скоро этот продюсер перезвонил и сообщил, что мою пьесу ставят в Бостоне, в Кембридже, и репетирует ее Майкл Риччи. Этого имени я не знал. Потом выяснилось, что он никогда раньше ничего не ставил. Но тут поступил так, как очень многие известные режиссеры и актеры: он соврал. Он сказал, что очень много пьес до этого поставил. Хвалил мой текст и просил указаний. Когда он репетировал, я находился на Майорке, достал там магнитофон и отправил Майклу всего одну строчку: как надо произносить первую реплику моей пьесы. Если вы не помните, она начинается с того, что женщина входит в номер гостиницы где-то на Карибских островах, и два мальчика-носильщика несут за ней гробик. Потом выясняется, что в этом гробу находится тело ее мертвого мужа. И первая строчка, которой начинается эта пьеса, – ее фраза, обращенная к мальчикам-носильщикам: «Поставьте это в шкаф!» Я хотел, чтобы актриса произнесла первую реплику так, чтобы в зале был смех. Чтобы публика поняла, что это смешно, и начала смеяться. Меня вдохновлял фильм по Оскару Уайльду «Как важно быть серьезным», где тетушка героя объясняет про сэндвичи с огурцом. Майкл очень серьезно отнесся к моему единственному замечанию.

В общем, репетиции шли, приближалось время премьеры, а я застрял в маленьком испанском городишке, чье название не могу правильно выговорить. У меня кончились деньги, я ждал очередного перевода, который запаздывал. Там была большая колония британцев, состоявшая сплошь из писателей. Причем все эти ребята-англичане писали только короткие рассказы. Встречая друг друга, они говорили: привет, ну как твой рассказ, продвигается?... Им нужны были годы, чтобы написать один короткий рассказ. Это место было адом на земле. Там решительно нечего было делать и кругом ходили люди, которые писали короткие рассказы.

Единственное, что делало этот город переносимым, был центральный парк. Он принадлежал человеку, известному тем, что у него когда-то был романчик со светской дамой, одной из тех женщин, у которых миллионы долларов. Она постоянно тратила эти деньги, у нее были все время какие-то любовные романы, она бесконечно выходила замуж и тратила свои деньги. Этому владельцу парка понравилось, что вот я написал пьесу и имею отношение к театру. Ради такого знакомства он достал из своего личного бара бутылки настоящего абсента. К тому моменту, когда должна была состояться премьера моей пьесы, мы уже дней десять употребляли этот абсент, ну, и покуривали марихуану время от времени. Это было очень страшно. Целыми днями мы слонялись по городу и спорили обо всем на свете. Преимущественно о всяких пустяках. Например, мы видели на улице двух собак и ожесточенно спорили: коричневая собака перейдет улицу быстрее или рыжая? Или садились в ресторане и спорили, худая женщина встанет со стула раньше или ее соседка? Вот так мы проводили время.

Все мои друзья знали, что скоро должна состояться премьера, они хотели прочитать мою пьесу. Но я сказал: нет, ребята, не нужно, эта пьеса совсем нехороша, и здорово, что я на премьере отсутствую. Когда наконец наступил долгожданный день, мы были пьяные в дым, и все поднимали за меня бокалы. А я все время смотрел на часы и считал: вот сейчас пьеса началась. Думал: а вот сейчас, наверное, первые зрители начинают уходить из зала. А вот сейчас зрители уже бегут из зала толпами. А к этому часу уже, наверное, в зале вообще никого не осталось. Под утро мы с друзьями вернулись в нашу квартиру

(мы ее снимали где-то за пять долларов в неделю; на втором этаже было три спальни, а на первом, чтобы было не скучно, мы собирали бродячих собак и они там блаженствовали)... Мой бывший педагог собирался посетить бостонскую премьеру, и я попросил его сообщить мне, насколько плохо это было. Мы договорились, что он будет честен и совершенно ничего от меня не будет скрывать. При этом я просил, чтобы он никому не раскрывал, где я нахожусь. Где-то в десять утра начали барабанить в дверь, я встал, открыл ее, там стоит человек с телеграммой, а в телеграмме: «Твоя жизнь изменилась, ничего с продюсерами не делай, тебе нужен агент, твоя пьеса имеет большой успех, она очень нравится всем бостонским критикам, они говорят, что это пьеса года в США». В этой телеграмме не было абсолютно никакого смысла, поэтому я решил, что никому о ней не скажу, потому что это шутка.

Потом я узнал, что Майкл Риччи не был гениальным режиссером, но гением пиара был точно. Одну из главных ролей играла дочь греческого миллионера. В пьесе был эпизод, где она раздевается. На сцене она оставалась в такой полупрозрачной комбинации. И вот Майкл ее фотографии в этом полураздетом виде наклеил на окно кембриджского банка. Поэтому все билеты были раскуплены в момент. На спектакль собирался Эдмонд Уилсон, один из наиболее знаменитых американских критиков того времени, и Майкл сделал так, чтобы этого Уилсона сняли в очереди за билетами на наш спектакль. В день премьеры бостонские газеты опубликовали фотографию с подписями: «Эдмонд Уилсон стоит в очереди за билетом на спектакль »Папа, папа, бедный папа...». В то время была практика: большинство пьес, которые должны были идти на Бродвее, вначале, как бы на пробу, шли в Бостоне. И вот Майкл написал всем бостонским критикам и убедил их прийти на спектакль. Сейчас я понимаю, как мне повезло, что Майкл был человеком амбициозным, озабоченным собственной карьерой, и что именно мою пьесу он выбрал как плацдарм для дальнейшего движения. (В скобках отмечу, что у него все так и получилось. Сразу после окончания университета он получил совершенно замечательную работу: его пригласили работать ассистентом режиссера на одно из самых стильных ТВ-шоу.) Мне очень повезло, что мою пьесу взял такой энергичный режиссер с задатками гения рекламы. Бостонские критики пришли посмотреть спектакль, заголовки их критических статей были типа: студенческая пьеса, поставленная в Гарварде, гораздо лучше, чем все, что мы видели в течение этого сезона, где бы то ни было. На следующие представления Майкл уже сделал в зале приставные места. Поскольку выяснилось, что какие-то нью-йоркские продюсеры или актеры просто прыгали в самолет и летели в Бостон, чтобы посмотреть эту пьесу.

А тем утром телеграммы продолжали прибывать. К моменту, когда мои друзья с похмелья проснулись, у меня были предложения от четырех продюсеров поставить пьесу на Бродвее. Они мою пьесу даже не видели, они не знали, что это было такое. Но они узнали про успех. Когда мои друзья встали, я им сказал, что произошло. Они так же обалдели, как и я. И сразу возмутились: но ты же нам говорил, что это плохая пьеса! И я ответил: наверное, я был не прав! Вот так это все началось.

– Вы рассказали практически целую повесть о том, как была написана и поставлена ваша пьеса. Но какие уроки вы извлекли из своего первого драматургического опыта? Из опыта первой постановки?

Совершенно неоценимый урок заключался в том, что я на своем опыте обнаружил – писатели никогда толком не знают, что именно они написали.

Я вдруг понял: если вы что-то пишете быстро, то это совсем не значит, что вы пишете плохо. С другой стороны, это не значит, что вы пишете хорошо. Просто это означает, что вы быстро все написали. Когда моя пьеса прошла с успехом и множество разных продюсеров прислали мне свои приглашения, я поверил, что это хорошая пьеса. Потом все продюсеры стали давать мне ценные советы, что вот это надо поменять, вот это надо поменять. Здесь я сделал паузу. Я видел, что в моей пьесе есть недостатки. Но я понимал, что если бы я начал ее сейчас улучшать и менять, она стала бы только хуже. Теоретически очень многое из того, что мне предлагали сделать с пьесой продюсеры, было правильно, но если бы я это сделал, это было бы в ущерб какой-то жизненной энергии пьесы. Поэтому я решил, что кроме каких-то мельчайших несущественных изменений, я оставлю ее так, как она есть.

А потом я получил еще один важный урок – мою пьесу ставили в Лондоне, и я приехал на премьеру. И спектакль был настолько плохой, что если бы я до этого не видел ее в Кембридже, мне даже бы в голову не пришло, что эта пьеса могла кому-нибудь понравиться. Я сидел на балконе, потому что актриса, игравшая главную роль, запретила мне появляться в театре. Если бы она узнала, что я в зрительном зале, она бы ушла со сцены немедленно. Я сидел в проходе, смотрел по сторонам за реакцией публики – ни один человек ни разу не улыбнулся! – и вдруг заметил, что на ряд впереди меня, тоже в проходе, сидит маленькая мышь. Эта мышь сидела и смотрела спектакль. Я пробрался к капельдинеру и сказал: слушайте, там сидит мышь, вот прямо в проходе, и она смотрит пьесу. Капельдинер объяснил, что в этом театре очень много мышей, и если он будет гоняться за мышью во время действия, тогда из зрительного зала убежит публика, и поэтому черт с ней, с мышью, она никого не беспокоит. Я вернулся обратно, сел на свое место. Мышь досмотрела первый акт до конца, – я не вру, – мышь не двигалась, она просто сидела и смотрела весь первый акт. В антракте она убежала, и я представил себе целую колонию мышей, которая жила в театре. Работа этой мыши заключалась в том, чтобы прийти и посмотреть спектакль, после первого акта она вернулась к своим и сказала: это плохая пьеса, даже не думайте пойти туда.

После этого я всерьез задумался о соотношении успеха постановки и качества пьесы. И понял, что это вопрос сложный. Качество вроде бы связано с успехом, но как-то не напрямую. Иногда успех – это вопрос удачи, грамотного пиара. Вы можете написать хорошую пьесу, но она получит совершенно ужасные отзывы критики. Ее могут отказываться поставить театры. Или поставят, но она провалится. Когда я писал «Папа, папа, бедный папа...», мне и в голову не приходило, что эта пьеса будет иметь коммерческий успех, что ее будут ставить. Если бы я вдруг подумал, что эта пьесу может идти на Бродвее, я бы никогда ее не написал так, как я ее написал. Драматург не может контролировать свою судьбу. Писатель может рассчитывать, что читатель воспримет его произведение так, как оно написано. Драматург обречен приходить к зрителю в сильно измененном театром виде.

Кстати, этот лондонский спектакль посетил Кеннет Тайнен, один из самых известных английских критиков. И он в антракте сделал нечто, что меня потрясло. Я никогда не видел и не слышал, чтобы критики так поступали. К этому времени он уже прочитал мою пьесу. Во время антракта он подошел ко всем остальным критикам, которые были на спектакле, и сказал, что прочитал пьесу, и хотя постановка неудачная, но они должны поверить ему на слово, – пьеса хорошая.

– А какой стимул вас вообще подвигает писать?

Хороший вопрос. Но ответ на него я начну издалека. Я поступил учиться в колледж на инженера, у нас была первая контрольная по высшей математике. В школе я хорошо писал контрольные. И я сидел и думал, что вот сейчас я покажу этим экзаменаторам, на что я способен. Оглянувшись вокруг себя, я увидел, что большинство собравшихся думают точно так же. Они все были сосредоточенные, погруженные в себя, как будто готовились к бою. И им явно тоже казалось, что контрольную они хорошо напишут. Все сидели на взводе, как бегуны перед стартом, и ждали сигнала. И тут я заметил одну странную вещь. Часть наших студентов были азиатами, и они вели себя совершенно по-другому. Они сидели откинувшись, очень спокойные. И тут на меня снизошло просветление какое-то, я вдруг понял, что для меня контрольная была врагом, которого я должен победить. А они рассматривали контрольную как своего друга, которого надо понять. И я осознал, что их способ гораздо действеннее. Это был шок. Тогда я впервые понял, что математикой мне не надо заниматься. Хотя еще годы пытался с этим открытием бороться. Когда я начал заниматься драматургией, то я писал свои пьесы таким же способом, каким эти азиатские ребята писали свою контрольную. Я не набрасывался на пьесу, не старался ее победить, если не получалась какая-то сцена или реплика. Я просто старался отключиться и сосредоточиться. Я искал в себе состояние сосредоточенного покоя. Это очень продуктивное состояние духа. Хотя по виду вы полностью расслаблены, может быть, у вас даже пульс замедляется, и вы просто следуете своему инстинкту. Если у меня есть какая-то проблема со сценой, я просто смотрю на персонажей, пока они не подскажут мне ответа, решения.

Я начинал с писания коротких рассказов (еще поэтому я так болезненно воспринимал колонию британцев-писателей в Испании). В нашем колледже была масса каких-то писательских курсов: поэзии, короткого рассказа, драматургии. И оценки на этих курсах ставились по сумме баллов за обучение. И у меня было ощущение, что это ошибка, потому что по программе нашего университета я мог получить столько же очков за написание короткого рассказа, сколько за зачеты по высшей математике. И в этом не было вообще никакого смысла, потому что в математике я должен получить правильный ответ. А когда я пишу что-то, я могу просто придумать. Так что я начал с рассказов. Потом узнал о существовании множества театральных проектов, в которых участвовали студенты. Хочешь поставить свою пьесу, – давай, собирай своих друзей, вот тебе репетиционное пространство, – и вперед. Я подумал: а чего бы не попробовать?

И скоро обнаружил, что мне гораздо удобнее писать пьесы, чем рассказы. Когда я писал рассказ, у меня было ощущение, что я как бы все время смотрю на самого себя со стороны. Я все время как бы слушал свой собственный голос. А когда я писал пьесу, я был сразу всеми персонажами. То есть я не был кем-то одним, а был всеми вместе. И это каким-то образом освобождало меня, отвлекало. И вместо того, чтобы думать, как я это пишу, я просто начинал пьесу, писал первую ремарку, а потом персонажи брали действие в свои руки. Они говорили, действовали, а я просто записывал за ними.

– Михаил Булгаков в «Театральном романе» писал о коробочке, в которой мерещатся появляющиеся персонажи и ему надо только записывать то, что видишь в ней и слышишь...

Что-то похожее, видимо, переживает каждый драматург. Ты даже не

очень осознаешь: хорошо то, что ты пишешь, или плохо. Ты знаешь, что записываешь в точности то, что они говорят. Ты как бы наблюдаешь за историей, которая разворачивается рядом с тобой и во многом независимо от тебя. В любой хорошей пьесе всегда есть какая-то очень простая история. Потому что все ее персонажи чего-то хотят, добиваются. Если они не получают желаемого, они могут умереть. И мы чувствуем, что нам их желания, их действия на самом деле близки и понятны. Иногда мне как писателю нужно знать, чем все закончится, а иногда мне нужно просто знать общую идею пьесы. А некоторым хорошим писателям вообще не хочется знать, чем все закончится, и они могут писать очень хорошие пьесы, узнавая, что происходит дальше просто по ходу написания сцен. Это приводит к большей естественности действия, диалога. Но пьесу, которую пишешь, не зная следующего поворота, потом гораздо сложнее исправить, если она пойдет куда-нибудь не туда. Если мы с моими персонажами слишком долго идем неправильной дорогой, нам трудно вернуться. Скажем, я понимаю, что вот этот персонаж на самом деле должен был быть не мужчиной, а женщиной... Это можно переписать, но это очень тяжело. Потому что персонаж начинает сопротивляться, он уже произнес какие-то хорошие мысли, совершил какие-то поступки, влюбился уже. Или убил кого-то... Это немного похоже на импровизацию актера: чем правдивее получилось, тем сложнее ее забыть и сделать кардинально другое. Пьеса – это путешествие, если вы досконально знаете маршрут, то это путешествие вряд ли будет особенно романтичным и волнующим. Если вы вообще не представляете маршрута, то рискуете заблудиться. Надо найти такое соотношение знания и незнания, чтобы события развивались неожиданно, но в заданном направлении.

Так было, когда я писал «Папа, папа, бедный папа...» И когда она выиграла конкурс, а потом ее стали ставить в разных странах в разных театрах. И оказалось, что она имеет большой успех. И тогда я подумал, что, может быть, могу потратить жизнь на написание пьес, заниматься только этим. У меня тогда была девушка, папа которой владел большой нефтяной компанией. С ней я был совершенно счастлив, безумно счастлив. Но вдруг понял, что она имеет на меня определенные виды. Она считала, что я на ней женюсь, буду заниматься семейным нефтяным бизнесом, буду миллионером, как ее папа... Но я понял, что я не хочу быть персонажем придуманной ею пьесы. Я не хочу быть бизнесменом. Я хочу писать свои пьесы и жить этой жизнью. Когда я сказал ей о своих планах и увидел ее лицо... Она сразу поняла, что это конец всем ее мечтам...

Тогда я не знал, что самое сложное – это написать вторую пьесу. Первую пьесу ты пишешь случайно. Кто-то спросит: «А чего бы тебе пьесу не написать?» – «Ладно, напишу». Ты пишешь, не зная никаких правил, создавая их в тот момент, когда водишь ручкой по бумаге. Ты доверяешь себе и своему в*и*дению. А когда твоя пьеса была поставлена и ты становишься «опытным» автором, когда ты знаешь, какие вещи в театре работают, а какие не работают, то теряется непосредственность. И все твои знания «мешают» видеть эту картинку, слышать персонажей.

Вначале я думал, что я один такой, но потом, пообщавшись с коллегами, понял, что и они переживают нечто похожее. Драматург, идя в театр, мучается одной мыслью: зачем ты пишешь пьесы? Кажется, это Андре Жид однажды сказал, что писатель на самом деле не должен думать, что у его работы есть какие-то достоинства. Предугадать успех невозможно. Когда драматург изо

всех сил пытается отыскать связь со зрителем, то он превращается в проповедника, а пьеса становится поучением. Гораздо лучше, когда и постановщик, и актеры, и зрители считают, что драматург не очень понимал, что делает, и поэтому он что-то сделал правильно.

– Вам кажется, что театр неизбежно искажает ваши пьесы?

Когда подходишь к зеркалу и видишь свое лицо, тебе тоже кажется, что зеркало тебя искажает, а на самом деле ты гораздо лучше. А театр редко – зеркало. У режиссера свое видение и свои задачи. У актеров – свои. Им несколько мешает дяденька, который путается под ногами и канючит, что он все придумал не так. Может быть, во времена Шекспира или Мольера к драматургам относились иначе. Но XX век очень ослабил позицию драматурга как авторитетного лица в театре.

Я начал работать для театра в то время, когда в США возникло целое движение, которое назвали «театром абсурда». Как раз тогда на сцене впервые появились пьесы Олби, Сэма Шеппарда, Гарольда Пинтера. Но при этом театр Нью-Йорка 60-х годов двигался в обратную от Бродвея сторону, в маленькие театры. Один из наиболее важных моментов этого перехода – пьеса «Балкон» Жана Жене. Тогда впервые появилась потрясающая пьеса, которую невозможно было представить в рамках коммерческого театра. Для нее был нужен некий особый театр, театр протеста. И для многих драматургов, в том числе и для меня, появление пьесы Жене открыло возможность для написания каких-то новых произведений, выбивающихся из каких-то рамок традиционных форм. Некоторые пьесы начали ставить в маленьких кафе, в которых порой собиралось не более 50 зрителей. Но в то же время эти спектакли были частью огромного взрыва театральной энергии.

Сейчас мне бы хотелось продолжить ответ на вопрос: почему я пишу пьесы?

Я бы сказал, что пишу пьесы, потому что это очень опасно. Пьесы – куда более опасная вещь, чем сценарии к фильмам (а я их тоже временами пишу). Потому что человек в театре знает, что вокруг другие люди. Кино я могу смотреть, будучи единственным зрителем в кинотеатре. А у телевизора я всегда сижу в одиночестве. Но в театре так не бывает. Когда ты сидишь в зрительном зале, то ты становишься частью публики. Возникает ощущение, что ты находишься внутри какого-то ритуала. Мне бывает скучно в театре, потому что большей частью спектакли, которые я смотрю, недостойны идти на сцене, занимать собой публику. Они не стоят того, чтобы ради них объединяться в какое-то целое, участвовать в каком-то ритуале. Я говорю не о том, что комедии для меня легковесны или фарсы примитивны. Бывают глупые спектакли по прекрасным трагедиям. И чудесные постановки по легким комедиям положений. На хороших спектаклях возникает ощущение какого-то заговора между публикой и актерами на сцене. И актеры как бы берут на себя обязательство относиться ко всему, что они делают, очень серьезно. И тогда публика тоже относится к увиденному серьезно. Театр рассказывает людям что-то о них самих. И публика откликается на этот рассказ. Поэтому спектакль невозможен без зрителя. Спектакль невозможен без обмена энергией между сценой и зрительным залом. И вот это освобождение энергии, сильное, мощное – очень опасная вещь. Парадоксально, но театр влияет на нас сильнее, чем кино и телевидение, он более опасен. Телевидение обращено к миллионам людей, но телевизор вы смотрите в таком слегка замороженном состоянии. Кино вы

воспринимаете как нечто, на что не можете повлиять. В театре вы становитесь участником процесса, участником ритуала, от вашего поведения, от идущих от вас вибраций будет зависеть, как пройдет сегодняшний спектакль. Ведь частично разыгрываемая на сцене пьеса происходит у нас в голове, в нашем воображении. Поэтому театр затрагивает в нас какие-то более глубинные слои, чем любое другое искусство.

Смешно начинать бунтарем, а заканчивать проповедью прописей. Но меня часто пугает сегодняшний театр как раз тем, что делающие его люди как будто не задумываются, насколько серьезно, опасно и ответственно дело, за которое они взялись. Я не знаю, может ли музыка устать от музыки, а мрамор от мрамора. Но театр – искусство, которое легко может напророчить свой собственный конец, возненавидеть собственные достоинства, возлюбить пороки, торжественно проводить себя на кладбище и сказать надгробную речь над своими останками.

Беседа со студентами Школы-студии МХАТ 28 сентября 2003 года

СВЕТЛАНА КРЮЧКОВА

Фото О.Черноуса

Светлана Крючкова (р. 1950) – актриса. В 1973 г. окончила Школу-студию МХАТ (курс В.П.Маркова) и поступила в труппу МХАТ. С 1975 г. – в БДТ. Среди ролей: Люба («Фантазии Фарятьева» А.Соколовой, 1976), Ловийса («Молодая хозяйка Нискавуори» Х.Вуолийоки, 1976), Аксинья («Тихий Дон» по М.Шолохову, 1977), Купавина («Волки и овцы» А.Островского, 1980), Василиса Карповна («На дне» М.Горького, 1987), Раневская («Вишневый сад» А.Чехова, 1993), Анна Фирлинг («Мамаша Кураж и ее дети» Б.Брехта, 1997). Кроме того, сотрудничает с Театром им. Гоголя (Лени Рифеншталь в «Марлени» Т.Дорн, 2002), играет в антрепризных спектаклях («Квартет» Р.Харвуда, продюсерский центр «Белая полоса», 2003).

СВЕТЛАНА КРЮЧКОВА

Будем менять характер

– Очень часто говорят, что в жизни артиста везение значит не меньше, чем талант или трудолюбие... Вы считаете себя везучей?

Наверное, действительно везучая. Поступила в Школу-студию МХАТ. Закончила ее. У меня были предложения от пяти московских театров... Выбрала МХАТ. Играла тут хорошие роли. Потом влюбилась, ушла из театра, уехала в Ленинград. Три месяца посидела дома. И меня пригласил Товстоногов... Конечно, везучая. Только поступила я с третьего раза. Первый год я пробовала поступить в Щепкинское училище, прошла первый тур, второй, срезалась на последнем. Потом приехала поступать в Щукинское училище, и тоже срезалась на последнем туре. И дома папа кричал: «Я тебя прокляну, если пойдешь в артистки». Я удирала из дома с 11 рублями 50 копейками в кармане, ровно столько стоил студенческий билет на самолет. Приезжала в Москву, сдавала вещи в ломбард, жила у девчонок-москвичек, которые со мной поступали, ночевала на вокзалах. Искала работу. В результате устроилась на завод Лихачева слесарем-сборщиком карданных валов. Потеряла веру в справедливость, поняла, что «нет правды на земле». И вот в этом взвинченном состоянии пришла в Школу-студию МХАТ. Оказалась в аудитории, вызывают по очереди. Долго читать не дают, две строчки – спасибо. А надо продемонстрировать все сразу: темперамент, обаяние, заразительность. Я выскочила и как закричу: «Бани! Бани! Двери – хлоп!» Экзаменатор спрашивает: «Что ты так кричишь? Ты неправильно читаешь». И тут у меня градом хлынули слезы от обиды и несправедливости, и дальше последовал обличительный монолог: «Я знаю, как вам надо читать и кого вы принимаете в московские театральные училища! Вы думаете, я не понимаю!» – «Дайте ей воды!» – «Не надо мне вашей воды! Мне от вас ничего не надо!» Все-таки в конце концов я прочла им отрывок из «Олеси» Куприна. Последние слова отрывка звучали так «Хорошо же!.. Вы еще у меня вспомните это! Вы еще все наплачетесь досыта!» И это я произнесла очень конкретно, глядя в глаза Олегу Георгиевичу Герасимову. Между прочим, слова эти мне потом не раз напоминали в студенческие годы. Студентка я была очень непростая. Со всеми провинциальными комплексами. Чуть что становилась пунцовая, легко обижалась, рыдала, хлопала дверью. Наконец меня вызвал Вениамин Захарович Радомысленский и тихо так, ласково спросил: «Ну что, девочка моя, будем лечиться или характер менять?» Я, конечно, сказала: «Будем менять характер».

Мы приходили в Школу-студию к девяти, и до двенадцати десяти у нас было мастерство актера. Потом перерыв, где мы, полуголодные, со своей стипендией в двадцать восемь рублей, шли в закусочную за углом, где бесплатно можно было есть хлеб с горчицей и солью. Есть хотелось все время, все четыре года. С часу у нас были предметы общеобразовательные, а потом вокал, сценречь, фехтование, сцендвижение. У нас было много запретов: девочкам не разрешали ходить в брюках, нельзя было сильно краситься, категорически запрещено было сниматься в кино, а за курение девочек отстраняли от всех движенческих дисциплин, а также от вокала и сценической речи. С семи вечера – опять мастерство, до одиннадцати. А уже с двенадцати мы репетировали самостоятельно. Ночью. Репетировали, где попало. На Пушкинской улице, в каком-то подвале, ученик Олега Ефремова Володя Салюк ставил «С любимыми не расставайтесь» нелюбимого тогда властями Александра Володина. Помню, Марлен Хуциев к нам приходил на премьеру, какие-то еще известные люди были. Помню, как Миша Швыдкой, будучи студентом ГИТИСа, ночью читал нам лекцию о системе Ежи Гротовского...

– Как вы выживали в таком ритме?

Вы меня спросите, как я сейчас выживаю в пятьдесят три года. Скажем, сейчас я играла спектакль 17 и 18-го в Петербурге, потом ночь в поезде, 19, 20, 21-го у меня репетиции, и в восемь телевидение, 22, 23, 24, 25, 26-го я играла спектакли здесь, в Москве. Притом что еще у меня были съемки на «Мосфильме», съемки в «Ералаше», еще одно телевидение, а потом ночью я исправляла на компьютере ошибки недобросовестных журналистов. А тогда мы не выживали, а жили профессией.

В жизни каждого есть или, по крайней мере, должно быть время, которое надо отдать только профессии. Потом появятся дети, у вас будут семьи. Нужно будет зарабатывать, этому нужно куртку, тому нужны ботинки, вам уже надо на лекарства. А в студенчестве вам только кажется, что у вас нет свободного времени. Это ерунда, у вас его навалом. Вот и отдайте его профессии. У Мариса Лиепы была замечательная фраза: «Чтобы танцевать, надо танцевать». Сидя на скамейке, актерской профессии не получишь. Надо ошибаться, не бояться быть глупым, не бояться быть нелепым, не бояться того, что над тобой смеются сокурсники. Надо мной смеялись. И я на всю жизнь запомнила, как мой второй состав сидел в актовом зале Школы-студии, и смеялся надо мной (я в это время была на сцене), а Владимир Николаевич Богомолов повернулся к ним и сказал: «Не смеяться надо, а завидовать». Мне пришлось все это пережить: хихиканья в голос, усмешки за спиной. В дипломном спектакле «Шесть персонажей в поисках автора», где я играла мадам Паче и меня должны были бить, меня били по-настоящему, каблуками по ногам: за то, что меня пригласили пять московских театров. Все было. Актер должен быть бойцом. Василий Петрович Марков специально мне говорил гадости при всем курсе. Я вспыхивала и убегала. А на третьем курсе засмеялась. И он сказал: «Молодец! Теперь я за тебя спокоен, ты в театре выживешь». И я благодарна ему за то, что он выработал во мне иммунитет. Теперь при мне можно шептать что угодно. Я не собьюсь. Другое дело, что меня потом трясет, я пью успокоительные. Но это потом, дома.

Я помню случай на репетиции «Мамаши Кураж». Текст роли – девяносто страниц. Я с утра до вечера учила этот текст, вся моя семья уже, по-моему, знала «Мамашу Кураж» наизусть. И вдруг на репетиции режиссер, который к

тому моменту был чем-то или кем-то взвинчен, сорвался на меня, причем абсолютно несправедливо: «Текст надо учить, Светлана Николаевна!» Угадайте с трех раз: что я сделала?!

– Улыбнулись...

Улыбнуться сил не было, у меня градом потекли слезы. Я отвернулась так, чтобы меня не особенно видели, прошла через всю сцену к заднику (на сцене было много народу, он пока в это время отвлекся на кого-то), вытерла слезы, повернулась и спросила: «С какого места дальше?» А к нему подошла завтруппы и сказала: «У нас с ведущими артистами так не разговаривают» (хотя она меня не любила). В общем, я переломила свою обиду и стала работать дальше. Чем это закончилось? Мы с ним друзья. Я играю спектакль в его театре в Москве.

В нашей профессии очень силен синдром «кордебалета»: сидеть в гримерных, пить водку, обсуждать тех, кто играет главные роли, вздыхать, что я был бы лучше, вот мне не дали, я гениальная, меня не видят... Это самый проторенный путь к скатыванию вниз. Я никогда не сидела и не ждала: придут, дадут, – никто, ребята, к вам не придет, и никто вам ничего не даст. Работать надо самим, чтобы вас увидели. Вы должны быть готовы, что судьба может позвать в любую минуту. Вот посреди ночи вас могут разбудить, сказать: «Иди». И ты должен в полной готовности. Я это называю: всегда стоять на старте. И тогда, если повезет – все получится.

Вообще, возвращаясь к везению, я хотела вас поздравить с тем, что вы учитесь в Школе-студии МХАТ. На мой взгляд (может быть, это мое заблуждение, но я в нем упорствую), это лучшая школа России и, следовательно, лучшая школа мира. Эта школа дала мне систему координат, благодаря которой я существую благополучно в этой профессии уже больше тридцати лет. Хотя были переходы из театра в театр и сейчас жизнь непростая, но все-таки именно здесь заложен крепкий фундамент.

– А как бы вы определили те самые основополагающие вещи, которые вы узнали в Школе?

Они довольно простые. Но без них никуда не двинешься. Первое, чему научила меня Школа-студия МХАТ, – это с уважением относиться к автору пьесы. Я смею полагать, что автор немножко умнее меня и что он все-таки что-то имел в виду, когда писал пьесу. И давайте не будем в «Отелло» вместо Дездемоны душить Отелло только для того, чтобы сделать не так, как в соседнем театре. Или делать трех сестер наркоманками, лесбиянками, грубиянками. Надо попытаться понять, что имел в виду драматург, когда он писал. И это правильный путь. Каждый из нас имеет свой потолок. Когда мы играем «как», мы, конечно, можем проявляться по-разному, но все равно есть у нас некий конечный объем. Когда мы играем «про что», мы бесконечны. Мы сами не знаем, что в нас таится и что может выстрелить.

У меня так сложилась жизнь, что я играла всегда большие роли. Первая роль во МХАТе – Александрина Гончарова в «Последних днях» Булгакова. Я вообще избалована хорошей драматургией и большими ролями. Вот, кстати, второе, чему меня научили в Школе-студии. Закон построения длинной роли – это закон построения музыкального произведения. Это надо помнить всегда. Очень хочется по молодости показать темперамент. А вот распределиться в роли, дозировать эту свою эмоцию, свой темперамент, акцентировать свою мысль, – это уже профессия. Любовь Казарновская как-то сказала о своем пе-

нии: «Я всю партию пою меццо и одно место у меня меццо-форте». Одно – во всей роли, ради одной болевой точки – играется вся роль. И опять-таки, как в музыкальном произведении: есть увертюра, есть завязка, есть развитие, есть кульминация, есть кода – вот то, чему вы должны научиться за время существования в этих стенах. Это как автомобиль: нельзя сказать, давайте сядем, сейчас откроем окно, подует ветер, мы улыбнемся и поедем. Все-таки надо понимать, что здесь передача, с которой трогаешься с места, дальше вторая, третья и т.д., вот педаль газа, тормоза и сцепление. Это основы. И их надо твердо знать. Как говорил наш мастер Василий Петрович Марков: «В театре должно быть: видно, слышно и понятно». Это три условия. Если одно из них не соблюдено, зал теряет внимание. Моментально. Зритель как ребенок, его надо ударить по щеке, потом рассмешить, потом заставить плакать, потом успокоить, спеть колыбельную, потом испугать. Нельзя существовать на одной ноте: нажал, например, «до» и держишь до одурения.

Это азы профессии. Потом приходишь в театр и тут уже начинаешь учиться у партнеров, у режиссеров. Тут, действительно, как повезет. С кем встретишься, куда придешь. Оканчивая школу, мы стоим на перекрестке: «налево пойдешь – коня потеряешь» и так далее. Мы делаем выбор, и этот наш собственный выбор становится нашей судьбой. А потом мы говорим: не повезло! Хотя сами сделали шаг не в ту сторону. Вот Стасика Садальского и меня брали в «Современник» после Школы-студии. Он пошел, я не пошла. И судьба театрального актера у него по-настоящему не сложилась. А выпускался он блистательно.

Я пошла во МХАТ, и не жалею об этом ни одной минуты. Я встретилась там в работе с прекрасными актерами, режиссерами. Успела поработать с Анатолием Васильевичем Эфросом. Он ставил пьесу «Эшелон», где заняты практически одни женщины. В этой пьесе был один мужчина, и репетировал его Слава Невинный... Я навсегда запомнила момент, когда Анатолий Васильевич вышел из себя на репетиции. Шла эмоциональная сцена, она так накатывалась, накатывалась, накатывалась. И вдруг внезапно Слава Невинный останавливает репетицию и холодным голосом: «Так, одну минуточку, я хотел вас спросить...» Анатолий Васильевич закричал так, что мы испугались: «Я вас сейчас убью...» Это было так страшно и так справедливо, потому что актер прервал живой процесс... Я и с Виктюком поработала. Тогда его еще мало кто знал в Москве. Просто был такой режиссер из г. Калинина, имевший, кстати, единственный пиджак (это сейчас у него их очень много). И Олег Николаевич Ефремов позвал его ставить «Муж и жена снимут комнату» Михаила Рощина. Я репетировала там роль подруги главной героини, очень легкомысленной женщины. Толя Васильев был приглашен ставить во МХАТе «Медную бабушку» Л.Зорина, внутри которой мы играли целиком пушкинский «Пир во время чумы». Самые интересные режиссеры, самые модные драматурги – все это пришлось на первые мои театральные годы.

Когда я ушла из МХАТа, меня посчитали сумасшедшей. А я просто влюбилась и уехала к мужу – в Ленинград. Три месяца сидела без работы. А потом меня вызвал к себе на разговор Товстоногов: «Мне сказали, что вы хотите у меня работать». – «Конечно, кто же у вас не хочет работать!» – «Давайте мы с вами так договоримся: вы репетируете роль. Если вы справитесь с ней, мы вас берем в труппу. Если нет – расстаемся друзьями. Согласны?» Я спрашиваю: «А что за роль?» – «Школьница, 16-летняя». Я так и встала. Никогда не была худенькой, и голос всю жизнь низкий. «Георгий Александрович, я похожа на

школьницу?» – «Вообще-то не похожа, но там такая нужна». Потом это была моя самая любимая роль – Люба в «Фантазиях Фарятьева». Я играла с совершенно белыми ресницами. Грим у меня был: горячая вода и мыло. Ни пудры, ничего. И от этого, кстати, выглядела значительно моложе, чем была, то есть действительно на 16 лет. Спектакль ставил Сергей Юрьевич Юрский, и сам играл главную роль. Маму играла любимая всем Петербургом Нина Алексеевна Ольхина. Удивительная актриса! Она была красавица, с длинной шеей, всю жизнь играла героинь, и вдруг – характерная роль. Она заплела жидкую косичку, встала на платформы. Когда она выходила в халате, с папиросой, и говорила первую фразу: «Что это за человек, Шура?» – зал умирал от хохота. А героиню играла Наташа Тенякова, замечательная артистка, когда она ушла из БДТ, вдруг всем стало ясно, что ее невозможно заменить. Какая-то в ней была тайна. Что-то она делала такое, что повторить оказалось невозможно. Только один пример. В «Трех мешках сорной пшеницы» она играла возлюбленную главного героя. Молодого героя играл Юра Демич. История была простая и короткая: он приезжает в деревню, встречает девушку, и между ними возникает любовь. То, что Бунин называл – «солнечный удар». И я помню, на всю жизнь запомнила, как играла Наталья Максимовна Тенякова. Он приходил к ней в дом, и она просто должна была накрывать на стол. Как она это делала! Для него! Каждое движение ее было исполнено любви и готовности отдать этому человеку все. И как он ее раздевал, ребята! Сейчас все раздеваются быстро, привычно, с готовностью. У нее были такие чулочки на круглых резиночках, и он руками скатывал их. А композитор Гаврилин написал специально для этого места в спектакле замечательную песню «Дорогой, куда ты едешь...». Потом они ложились в постель. Было ощущение, что этой любовью заполнен весь спектакль. А потом Наталья Максимовна ушла из театра и переехала в Москву, и на эту роль ввелась другая актриса. Я пришла посмотреть и обнаружила, что это не роль, а эпизод. Актриса очень быстро раздевалась, ложилась, она все делала, но не было любви, не было наполнения, и роль оказалась маленькой, эпизодической. Вот вам пример, что такое личность в спектакле. И что такое – маленькая роль и большая роль.

Я училась у актеров БДТ. В тех же «Трех мешках сорной пшеницы» играл Олег Борисов. Он играл однорукого фронтовика. И когда Вадим Медведев бросал ему: «Что, не можешь? Руки коротки?», Борисов резко вставал, и у него повисал пустой рукав... Мне, сидящей в зале и знающей своих коллег-артистов, хотелось вырвать кресло и убить им Медведева. Такая была достоверная игра!!! А как Борисов работал! В спектакле играли две собаки – Малыш и Ванька, их взяли с живодерни, и они жили в театре. Олег Иванович каждое утро приходил в театр в восемь часов утра, кормил этих собак и выводил гулять. И так каждый день. Потом Ванька переехал к Борисову. Нахально поселился там, лежал только на кровати... На сцене производило потрясающее впечатление, как эти собаки не отходили от него ни на шаг. Они его обожали. Между прочим, это тоже часть работы над ролью.

Вообще, актерская профессия это колоссальный труд, «на шармачка» никогда не будете большими артистами. Ну, сыграете одну роль, две, не больше...

– Кто был самым лучшим режиссером в вашей жизни?

Это провокационный вопрос. Я работала с разными режиссерами, и от каждого из них старалась взять то хорошее, что он мог мне дать, и была благодарна за это. Даже если хорошего было не очень много. И думаю – это

правильный способ. А лучшим моим режиссером, и режиссером, оказавшим на меня наибольшее влияние – был Георгий Александрович Товстоногов. Я пришла к нему со своим мхатовским опытом, когда репетировали спектакли полтора года, два года. А в БДТ – три месяца, и выходит спектакль. Никогда Товстоногов на репетициях не болтал, баек не рассказывал. И у него была одна замечательная фраза в ответ на эти привычные актерские: «Георгий Александрович, вы знаете, а мне кажется, что вот в этом месте...» – «Что вы мне рассказываете? Вы мне покажите». И это правильно. Невозможно отрепетировать «Ромео и Джульетту» сидя на стуле: я тебя люблю или я тебя задушу. Нужно находиться в определенном биологическом состоянии, для того чтобы совершать определенные поступки.

Товстоногов умел «раскачать» актера. Не только для какой-то конкретной роли. Выстроить ему линию жизни, линию профессионального развития. Я играла шестнадцатилетнюю девочку в «Фантазиях Фарятьева», и сразу же он дал мне тридцатишестилетнюю старую деву в «Доме на песке». Когда я ее сыграла, он меня взял в труппу и тут же доверил главную роль в «Молодой хозяйке Нискавуори». Мне тогда было двадцать шесть лет, я стояла рядом с народным артистом Кириллом Лавровым, и роль у меня была больше по величине, чем у него. Товстоногов умел подбодрить артиста. В «Хозяйке Нискавуори» был момент, который ну никак не получался. И Георгий Александрович в очередной раз что-то мне сказал, а помреж вдруг говорит: «Георгий Александрович, зачем вы это ей говорите, она все равно это не сделает!» И Гога громко на весь зал: «Она прекрасная артистка и сделает все, о чем я ее попрошу». У меня выросло не два крыла, а шесть! Я сделала все. И это было здорово. А потом была Аксинья в «Тихом Доне» (в спектакле – маленькая, функциональная роль). В основном, я ходила абрисом: осветите здесь, поверните грудь, перегнитесь, возьмите коромысло, запойте. И вот мы все это проходили, проходили в репетиционной комнате. Я все лебедушкой плыву туда-сюда. И вот доходим до финальной сцены, единственной, где Аксинья – не воспоминание, единственной моей реальной сцены. И вдруг Георгий Александрович говорит: «Завтра переходим на большую сцену». – «Как, Георгий Александрович, мы же не репетировали финал!» – «Ну что, вы у меня не заплачете и не сыграете любовь?!» Вот такая степень доверия. Никогда не репетировал со мной любовных сцен. В «На дне», когда я играла Василису, он сидел в зрительном зале, курил всегда, «Боржом» стоял, маленькая лампочка горела. Как начинается любовная сцена с Васькой Пеплом, он так откашливался, но ни одного словечка, никогда. Любовные сцены отдавал на откуп актерам – играйте.

А в «Волках и овцах» он дал мне совершенно неожиданно роль Купавиной – голубой героини. Ну какая из меня голубая героиня? Вообще с Георгием Александровичем спорить было бессмысленно, потому что он, в общем, был такой человек жесткий. Например, он приходил на прогон и говорил: «Что-то я вас, Наташа, не понял сегодня, что вы там играли?» И все, завтра можно уже не приходить. Уже висит «дополнительное распределение ролей» и на твою роль уже назначен другой человек. Поэтому я комплексовала с Купавиной жутко. Я искренне не понимала, что я там могу сделать в этой роли. У меня нейродермит начался, я неделю не ходила на репетиции. Встречаемся в гардеробе: «Светланочка! В чем дело? Что с вами происходит?» – «Георгий Александрович, я не понимаю, какая у нее логика...» – «Какая, к чертовой матери, логика! У нее такая логика, что у нее нет никакой логики». И добавил: «Вы будете играть эту роль с удовольствием». И угадал. Нет, знал. Я действительно

ее играла с наслаждением. Потом. Что-то сдвинулось, когда на меня одели костюм с турнюром, шляпку, завязали под подбородком пышный бантик, мушку поставили, дали в руки зонтик. И Товстоногов попросил: «Когда вы скажете первую фразу «Здравствуйте, Меропа Давыдовна», то засмейтесь». Я говорю: «А почему?» – «Не спрашивайте почему, делайте, как я говорю». И я не стала задумываться. Он говорит, я делаю. Клянусь, что вдруг пошла вся роль. Я задышала легко. И нужная пластика нашлась как бы сама собой.

Кстати, перед каждым спектаклем по «классике» Товстоногов непременно приглашал Владимира Яковлевича Лакшина. И тот нам рассказывал об эпохе, рассказывал историю написания пьесы, рассказывал о прототипах, если таковые существовали, и мы ему задавали те вопросы, которые хотели задать. Перед спектаклем «На всякого мудреца довольно простоты», где я играла Мамаеву, я, помню, его спросила: «Скажите, пожалуйста, а что она может держать в руках?» Потому что это очень важно, куда девать в классической пьесе руки и ноги, чтобы не проглядывало это наше сегодняшнее ПТУ. Скажем, теребить четки или сигареты? И Лакшин ответил: «Самое тяжелое, что она может держать – это носовой платок». Вот так. Сыграть женщину (с моей привычкой все таскать на себе), которая ничего тяжелее носового платка в руках не держала... Роль, которую надо играть, предельно далеко отойдя от себя, от своего жизненного опыта. Для меня это всегда было самым интересным в профессии. Не себя сыграть в предлагаемых обстоятельствах, а создать другого человека, понять *его*, прожить его историю, проникнуться его настроениями, чувствами, мыслями.

Банально, наверное, говорить, что сцена – особый мир. Но там действительно открываются неисследованные возможности человека. Я прекрасно помню, как в 4 утра я сидела в больнице в отделении реанимации, куда попал ночью с острым инфарктом мой муж, оператор Юрий Векслер. А в 11.30 я играла в БДТ «Волки и овцы». Я рыдала за сценой и не могла остановиться. А на сцене я пела, смеялась, кокетничала... Вряд ли я бы справилась с собой, если бы, скажем, я была кондуктором в троллейбусе и проверяла билеты. А в требования актерской профессии входит это умение собраться, выйти и играть, что бы ни случилось.

Иногда я думаю, что если бы все так работали в нашей стране, как работают артисты, – мы были бы самой счастливой державой мира. Правда, думая о таких артистах, я вспоминаю именно труппу БДТ периода Товстоногова.

– Как сейчас складывается ваша жизнь в БДТ?

Никак не складывается. У меня давно нет новых ролей. Режиссеры, которые сюда приходят, мной не интересуются. Можно уйти, но мне страшно жаль наш театр, я связана с ним 29 лет... Самое страшное – это полураспад, стынущие стены, какая-то потерянность. Нужен новый, сильный молодой режиссер, пусть даже диктатор...

– Диктатор уволит половину труппы, как это сделал пришедший в БДТ Товстоногов...

Пусть уволит, если это необходимо. Я к этому готова. Безликое существование БДТ разрушает его же традиции, разрушает его легенду. Один из самых черных дней моей жизни – 23 мая 1989 года, когда Георгия Александровича не стало. Я сказала: все, конец мне и нашему театру. И, к сожалению, оказалась права...

Беседа со студентами Школы-студии МХАТ 2 ноября 2003 года

КИЁСИМО НИЙХОРИ, НАОКО КУБОНИВА

Фото М.Гутермана

Киёсимо Нийхори (р. 1964) – актер. В 1990 г. поступил в труппу «Театра Сузуки в Тоге». Роли: 3-й жрец в «Дионисе» по Еврипиду, король Лир в «Лире» и Макбет в «Макбете» по У.Шекспиру, Эдип в «Царе Эдипе» Софокла, Санитар в опере «Видение Лира» Т.Хосокавы, Сирано де Бержерак в «Сирано де Бержераке» Э.Ростана и др.

Наоко Кубонива (р. 1961) – актриса. В 1990 г. поступила в труппу «Театра Сузуки в Тоге». Роли: Вакханка в «Дионисе» по Еврипиду, Иокаста в «Царе Эдипе» Софокла, мать Сирано де Бержерака в «Сирано де Бержераке» Э.Ростана и др.

КИЁСИМО НИЙХОРИ, НАОКО КУБОНИВА

Окончательное решение принимает Сузуки

– Как вы попали в труппу Тадаши Сузуки?

Наоко Кубонива: Я поступила, когда Сузуки объявил набор в Мито. Прежде я занималась любительским театром. Однако о теории театра, искусства у меня не было представления. Когда я услышала об этом наборе, то решила поступить, и прошла.

Киёсимо Нийхори: В 1990 году, когда мне было 26 лет, в Мито, недалеко от Токио, мне попалось объявление о наборе артистов для труппы Сузуки. Я не собирался стать артистом, но случайно забрел туда и прошел первый тур. И как раз в это время Сузуки ставил «Диониса». Это был первый спектакль, который я увидел в своей жизни – между первым и вторым туром. Я был настолько поражен игрой артистов, что после этого твердо решил стать актером.

– То есть это было первое соприкосновение с театром?

К.Н. Да, первое.

– А вообще интерес к искусству был раньше?

К.Н. Ну, особенного соприкосновения с миром культуры не было. Правда, я считал себя симпатичным и думал, что хорошо было бы появиться где-нибудь по телевизору, сняться в кино, то есть показаться, выставиться. Заниматься чем-то не тем, чем занимаются обычные люди. Такие идеи были.

– Что для вас изменилось с поступлением в труппу?

К.Н. (*смеется*) Доход изменился. Он в два раза меньше стал. До этого я занимался строительными работами, постройкой дорог, был бригадиром, – это дело моего отца. Конечно, после поступления мир перевернулся с ног на голову. Все было для меня впервые, совершенно незнакомо. Первые два года Сузуки меня ни разу не назвал по имени. Поначалу я был как бы в самом низу этой лестницы.

– Тадаши Сузуки часто говорит о тренинге артистов. Что это из себя представляет, можно увидеть на показательных мастер-классах, в том числе тех, которые труппа Сузуки давала в рамках Театральной олимпиады в Москве. А как вообще идет работа над спектаклем? Условно говоря, с чего она начинается? С читки пьесы?

Н.К. Общего чтения пьесы, читки, у нас нет. Когда режиссер готовит пьесу к постановке, он вносит в нее определенные исправления, что-то переиначивает, а потом перед репетициями раздает этот текст артистам. Чтобы мы все это прочли и знали, чем будем заниматься.

– Читая этот «исправленный» текст, вы как-то пытаетесь объяснить себе поступки героев, которых должны играть, сочинить им биографию?

Н.К. Естественно, мы знаем, кто такой Эдип и кто такая Иокаста, изучаем литературу, греческие мифы, книги по истории и культуре Древней Греции. Прочитано много. Всегда лучше знать, чем не знать. Это помогает в работе, но это не то, что нужно показывать на сцене. В театре Сузуки рассматриваются определенные ситуации, в которых люди должны выражать те или иные чувства. Нам нужно показать, скажем, человека, который страдает, или человека, который слаб, но это не имеет непосредственной связи с судьбой Эдипа или с судьбой Иокасты.

– Вы обсуждаете с режиссером свою роль, рассказываете ему, как ее видите?

Н.К. Сузуки всегда ставит пьесы в своей редакции и у нас не бывает предварительных обсуждений. Мы выходим на сцену, режиссер объясняет нам структуру пьесы, а наша задача не рассказать ему, как мы видим роли, но показать их. Основная работа идет на сцене.

– Показывая, вы просто выполняете указания режиссера или все-таки предлагаете что-то свое?

Н.К. Сначала режиссер не объясняет, какой должна быть Иокаста, я просто выхожу на сцену и показываю ее такой, какой, по моему мнению, она должна быть. Сузуки, глядя на мою работу, делает свои замечания: «Нет, вот здесь она должна быть сильнее, а здесь мягче». То есть это происходит уже после того, как он посмотрит, что я сделала, после того, как я поработала над образом.

– Вам важно увидеть своего персонажа целиком – внешность, голос, свойства характера...

К.Н. Нет, у нас такого не бывает. На репетициях Сузуки обычно ставит очень конкретные задачи, например: взять меч и в этом положении сделать те или иные движения. Что бы я ни предлагал от себя, он это, как правило, отрицает, придумывает новые задачи, объясняет снова. В общем-то, вся работа над ролью проходит под руководством режиссера, который видит весь спектакль, общую картину и помогает артисту нащупать это видение и найти себя.

– После того как «картина» оформилась, стала спектаклем, ваша задача сводится к тому, чтобы строго следовать найденному рисунку?

Н.К. Конечно, я продолжаю работать над ролью. В Москве я решила в каких-то местах говорить текст, скажем, немного быстрее. Это не очень большие изменения, потому что над этой ролью я работаю давно. Если они понравились Сузуки, он так и оставляет, а если не понравились, говорит, что нет – вот это плохо. Окончательное решение всегда принимает сам Сузуки. Но у нас тоже нет такого, чтобы мы всегда повторялись. Мы всегда со своей стороны стараемся как-то улучшить свою роль, хотя не всегда это получается. В этот раз Сузуки сказал мне, что Иокаста совершенно не изменилась, не улучшилась.

– Тадаши Сузуки говорит, что есть три типа общения: человека с богами, людей между собой и человека наедине с самим собой. Режиссер сразу указывает вам – какой тип общения необходим в той или иной ситуации?

Н.К. Да, часто. Правда, я пока не играла в спектаклях по Беккету и не успела освоить тип общения «человек наедине с самим собой».

– Вы произносите длинный монолог. Затем на сцене появляется другой персонаж. Что меняется для вас?

Н.К. Представьте себе, что вы один сидите в комнате и вдруг кто-то стучит в дверь и входит – у вас же тоже что-то меняется. Например, если у вас какие-то мучительные мысли, вы иногда можете даже не заметить, кто вошел. Когда мы работаем над пьесой, у нас то же самое, все зависит от того, какие чувства в данный момент испытывает человек, произносящий длинный монолог. Внутреннее состояние при этом одинаковое – что в современном мире, когда кто-то входит к вам в комнату, что на сцене. Отличие только в том, что я – Иокаста, царица Фив, и в этом смысле у меня иной подход к своим проблемам.

– Можно ли сказать, что вы «вживаетесь» в роль?

Н.К. Нет, всегда сохраняется дистанция.

– Есть ли в театре Сузуки вводы и как меняется спектакль в зависимости от ввода?

К.Н. Если спектакль исполнялся на протяжении многих лет и артист стал уже неспособен к роли, потому что она требует очень больших физических нагрузок, Сузуки вводит нового. При этом сам спектакль не меняется, но может несколько измениться тот или иной образ, потому что Сузуки пытается максимально использовать все возможности исполнителя. У меня был такой случай: артист, который раньше исполнял роль короля Лира, состарился и ввели меня. Конечно, я играл ее иначе. Это был уже другой король Лир.

Н.К. Я хочу добавить, что в случае с греческими трагедиями крупные изменения вряд ли возможны. Потому что ситуации, которые в них рассматриваются, существуют на протяжении многих веков. Зная Сузуки, зная, как он работает, я могу сказать, что когда он увидит нового, интересного артиста, то может в момент все поменять, всю ситуацию, но это скорее относится к спектаклям по пьесам более близких к нам по времени авторов, Чехова или даже Шекспира. Например, он поставил комедийный спектакль по японской легенде – «Катияме», и здесь тоже все меняется в зависимости от того, какой артист исполняет роль. Но в случае древнегреческих трагедий считайте, что ничего не изменится.

– Что дает выход на зрителя после репетиций?

К.Н. Я больше всего люблю то чувство напряжения, волнения, которое испытываю перед выходом на сцену

Н.К. Я не люблю.

– Но, скажем, на пятом спектакле уже проще?

Н.К. (качает головой). Нет.

– Вы чувствуете настроение зрительного зала?

Н.К. Да, конечно. Его воздух.

– А случается играть на преодоление зрительного зала?

Н.К. Не то чтобы на преодоление... Какую-то плохую энергию зрительного зала нам чувствовать не приходилось. Но мы чувствуем, когда зал смотрит очень внимательно и напряженно, а бывает невнимательный зал, шумы начинаются, покашливания, шелест какой-то... В этом случае мы стараемся играть более выразительно, захватывать зрителя своей энергией, а не напряжением голоса.

– Вы стараетесь не смотреть на зрителей, когда играете, или, быть может, играете специально для кого-то из них?

КН. Есть спектакли, в которых я по роли должен обращать внимание в сторону какого-либо зрителя, но в «Эдипе» я на зрителя не смотрю.

Н.К. Нет, я на зрителей не смотрю, просто чувствую атмосферу.

– Сузуки говорит о барьерах, которые приходится всякий раз преодолевать актерам, чтобы продвинуться к совершенству. Какие барьеры пришлось преодолевать в «Эдипе»?

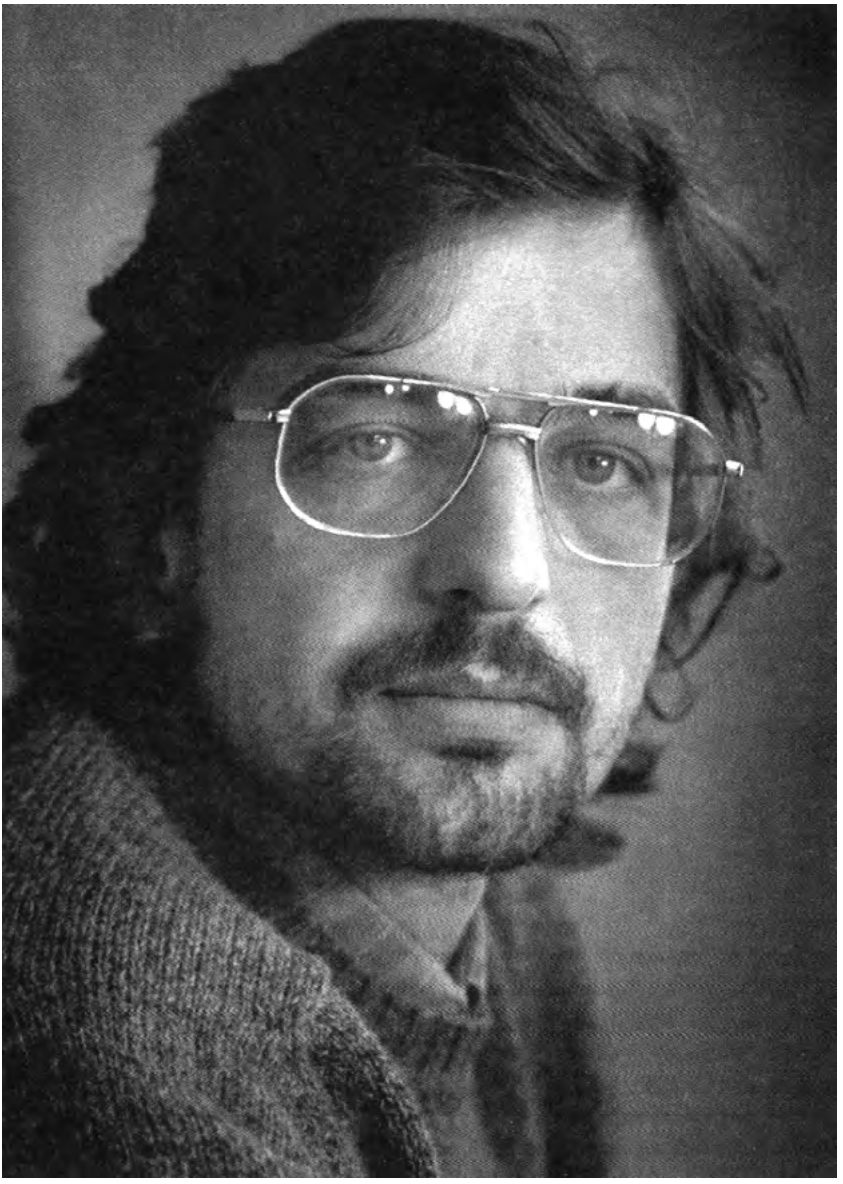
К.Н. Трудный вопрос. Конечно, я стараюсь работать над ролью по мере своих сил и возможностей, но, видно, у меня еще не хватает опыта, чтобы увидеть те возможности, которые во мне скрыты. Режиссер видит, наверное, больше, чем я, поэтому во время работы Сузуки удается найти во мне то, о чем я даже не подозревал, и выпустить это наружу. Наверное, мне не хватает еще знаний, не хватает умений, нужно еще очень много приобрести.

– Вы могли бы играть в другом театре?

Н.К. Я думаю, я могла бы играть в любом другом театре, но не собираюсь. Не потому, что я не могу играть где-нибудь еще, а потому, что мне здесь нравится.

К.Н. Если бы я хотел быть в другом месте, то я и был бы в другом месте.

Беседовал Сергей Конаев 3 марта 2001 года



СЕРГЕЙ КУРЫШЕВ

Фото В.Васильева

Сергей Курышев (р. 1963) – актер. В 1984 г. окончил факультет журналистики Ленинградского университета, в 1989 г. – актерский факультет ЛГИТМиКа (курс Л.А.Додина) и поступил в труппу МДТ. Роли: Калина («Дом» по Ф.Абрамову), Старый («Gaudeamus» С.Каледина, 1990), Кириллов («Бесы» Ф.Достоевского, 1991), Рупрехт («Разбитый кувшин» Г. фон Клейста, 1991), Художник, Дирижер, Пациент («Клаустрофобия», 1994), Копенкин («Чевенгур» А.Платонова, 1999), Фрэнк Суини («Молли Суини» Б.Фрила, 2000), Петя Трофимов в «Вишневом саде» (1994), Платонов в «Пьесе без названия» (1997), Тригорин в «Чайке» (2001), Войницкий в «Дяде Ване» (2003) А.Чехова и др.

СЕРГЕЙ КУРЫШЕВ

Тетрадка роли

– Твой путь на театральный курс Льва Додина кажется неправдоподобно долгим. Окончив ленинградский журфак, уехав работать по профессии, ты все бросаешь и идешь снова учиться. Зачем?

На собеседовании Додин мне тоже задал этот вопрос: «Почему так поздно?» – «Думал». – «Вы слишком долго думаете!» Но на курс взял.

Лет до шестнадцати я театра практически не видел. Отец был военным, мы переезжали по разным городкам Советского Союза: от Каттакургана до Советска. Учась в школе в Советске, я начал ездить раз в неделю на курсы при газете «Калининградский комсомолец». После окончания поехал в Ленинградский университет, на журфак, поступил, закончил. О чем не жалею. В конце концов многие актеры конца XIX века начинали именно с учебы в Петербургском университете. На факультете журналистики был очень хороший, скажем, театральный кружок – МХЭТ (остряки расшифровывали: «Малохудожественный эстрадный театр»). Я к нему как-то прилип. Закончил факультет, отправился по распределению в Калининград, мне там дали комнату в общежитии ПТУ. Потом я встретился со своими ребятами, со своим педагогом из театральной студии. Он сказал: «Слушай, в этом году набирает курс Лев Абрамович Додин. Мне кажется, замечательный человек и очень хороший педагог и режиссер. В БДТ «Кроткую» ставил. Попробуй, потому что на следующий год тебе поздно будет по возрасту...»

– О додинских курсах рассказывают легенды, что там занимаются с утра до вечера...

И с вечера до утра тоже. Часто получалось, что репетировали допоздна, когда метро уже закрывалось. У студентов денег не густо. Да еще мосты часто разведены: ну, так и оставались в институте до утра. И сразу на первую лекцию. Но ведь без усилий вряд ли чему-нибудь научишься. До сих пор заходишь в аудиторию – горло перехватывает: сколько тут всего пережито, передумано, перепробовано. На третьем курсе мы уже выпустили «Старика» по роману Юрия Трифонова... И вышли с ним на сцену МДТ. Это было событие.

– «Старика» Додин хотел ставить во МХАТе со Смоктуновским, и сделал в результате со своими студентами и тобой в роли Павла Евграфовича...

У Додина замыслы всегда долголетние. Если ему была интересна проза Трифонова, естественно, что он ее в результате поставил. А что я играл вместо Смоктуновского... Слава Богу, что задумываться над этим было некогда. Да и по молодости нахальства было больше. Я только сейчас понимаю, как замечательно был придуман тот спектакль. Какие уникальные декорации создал Кочергин. Круг деревьев, и когда кого-то убивали – дерево падало, и в финале оставалось кострище... Этот спектакль жил недолго: закончив курс, многие разъехались, но вспоминается часто.

– Когда ты пришел в МДТ, легко было входить в труппу театра, как встретили «старожилы»?

Благодаря «Старику», когда мы пришли, мы знали костюмеров, помощников режиссера, и они нас знали. То есть мы были не «люди с улицы», а свои ребята. Все это очень важно для нормального самочувствия. У меня не было такого шока или жизненного перелома. Я вошел как-то незаметно и естественно. Многих актеров я знал. Скажем, Петя Семак был куратором моего отрывка на поступлении. Я должен был показывать сценку из «Дон Жуана». Он посоветовал: одень лосины (я не знал тогда, что это такое), ботфорты (обещал из театра принести). Но главное, подбодрил: я же вижу, у тебя все получится.

Когда мы пришли, в театре репетировали «Бесов». И мы как-то влились в этот процесс. Лев Абрамович подошел ко мне: «Попробуйте с Володей Осипчуком сделать главу Ставрогина с отцом Тихоном» («Бесы» репетировались не сценами, а главами). Володя играл Ставрогина, а я – отца Тихона. Мы репетировали неделю, показали сцену на полтора часа. Это было на том, ставшем легендарным, многочасовом просмотре, когда Додин просто упал в зале от усталости. На дворе была глубокая ночь. А утром театр уехал на гастроли. Я долго репетировал Тихона, потом Володя ушел из театра, потом я репетировал Ставрогина, потом перепробовал еще кучу ролей и в конце концов играю Кириллова уже больше десяти лет.

– Репетируя «Бесов», вы читали свои роли по тетрадкам? Или роман целиком?

Конечно, целиком. Читали поодиночке, читали по двое, знали текст практически наизусть. В одну из первых репетиций, на которые я пришел, я услышал: «Значит, сегодня мы проходим шестую часть из третьего акта». Мне стало страшно. Что сейчас будут репетировать? Занят я там или нет? А на сцене уже готовые декорации. Страшно. Ты не знаешь, что и как, а они уже года три репетируют.

– А вообще, ты ведешь тетрадки с ролями? Есть ли у тебя, скажем, тетрадка Кириллова?

С ролью Кириллова у меня две тетради, потому что в одной не уместилось. Как правило, я записываю свои роли, тексты и все, что мне хочется записать.

– Что значит «записываю роли»? Вам не дают распечатку текста ролей?

Если хочешь, дают. Пожалуйста. Но я делаю так, как меня на первом курсе учили: я переписываю свою роль простым карандашом. Обычный карандашик. Пишу. Может быть, я это себе надумываю, мне кажется, что, когда переписываю, я больше понимаю. Кириллова у меня две тетради по восемнадцать листов.

На одной стороне я переписываю текст, а на другой стороне всегда остается место для заметок. И это, действительно, устойчивая традиция. Например, когда вышла «Пьеса без названия» (уже и премьера состоялась), у меня не было тетрадки. В течение репетиций было некогда, все время казалось, что ничего не получается. В общем, сесть за тетрадки было некогда. Мы сыграли премьеру, потом у нас был отпуск. Я поехал на дачу... И первое, что я сделал, я поставил на участок такой небольшой столик, положил тетрадку и начал переписывать. Как раз за месяц успел.

– В «Пьесе без названия» ты тоже пробовал всех, или все-таки изначально был Платонов?

Платонов был изначально. Но кого-то все равно попробовал. Собственно, «Пьеса без названия» началась еще в институте. Лев Абрамович на своем режиссерско-актерском курсе попросил сделать этюды по «Пьесе без названия», и когда режиссеры заканчивали второй курс, а актеры первый, то режиссеры показывали впервые «Пьесу без названия». Это было очень интересно. Я ходил к ним на экзамен, смотрел, никак я не думал, что я войду. А потом начали пробовать эту «не пьесу», этот роман, этот диалог уже с нами. Мы опять же пробовали полный чеховский вариант, целиком. Работали над ним, наверное, года три.

– Актеры сами говорят: «Лев Абрамович, я хочу попробовать такую-то роль», или обычно он говорит: «Попробуй...»?

Бывает по-разному. В «Платонове» мне нравился совсем другой персонаж. Платонова репетировал Игорь Николаев, замечательный артист, но както он заболел, еще что-то произошло, и Лев Абрамович предложил: ну, давай попробуем тебя. Так и пошло... Только раз он спросил меня: кого бы ты хотел? Это было, когда намечалась к постановке «Молли Суини» Брайана Фрила. Он вызвал меня и просил прочесть пьесу, я ответил, что уже читал года два назад. «И кого бы вы хотели сыграть?» – «Фрэнка!» – «А не Райса?» По-моему, он был удивлен моим выбором, но репетировал я Фрэнка.

– О репетициях Додина говорят, что они очень тяжелые, могут длиться сутками и годами. Что актеры иногда падают от усталости... Тебе случалось переживать на репетициях это состояние «больше не могу»?

У нас много спектаклей тяжелых по физическим затратам. Очень тяжело дается «Гаудеамус». На нем больше всего травм. Там люки, все расписано по минутам и секундам. Надо танцевать, петь, играть на инструментах, таскать тяжести (скажем, танцевать с железной кроватью) или совершать акробатические трюки (плясать, сунув ноги в рукава ватника). Но мы репетировали этот спектакль, когда были студентами, сами часто предлагали: а давайте мы еще вот тут такой трюк сделаем. Тяжело физически играть «Пьесу без названия»: чуть не угадают с температурой воды – и простуда обеспечена. И мне, и Ире Тычининой – моей партнерше и сокурснице, и Олегу Дмитриеву. На одной из репетиций я проторчал в воде часа полтора (что-то не ладилось в предыдущем куске) – воспаление легких. Но эта усталость физическая. Бывают тяжелые репетиции, на которых ты вроде никаких особых нагрузок не имеешь. Когда я репетировал Ставрогина, мне Додин за два месяца не сделал ни одного замечания, вот тут я чуть с ума не сошел. Репетируешь как в вате. Дело же не в том, легко или трудно работать, а в том, ради чего это делается. Когда спектакль получается, то все усилия – ненапрасны, оправданы. На наших репетициях у

актеров бывают минуты такого взлета, что смотришь и радуешься просто потому, что присутствуешь при этом.

– Когда ты начал играть Кириллова, ты был практически его сверстником. Платонов был тоже близок по возрасту, сейчас ты играешь Тригорина, тоже практически ровесника... Иван Войницкий старше тебя лет на восемь, но в спектакле он моложе, чем в пьесе. Для тебя важно это ощущение «возрастной близости» со своими персонажами?

Платонову двадцать семь лет, я начал играть его, уже перевалив за тридцать. Сейчас мне еще больше. И уже чего-то для роли не хватает... Мне так кажется. Совпадение было с «Бесами»... Мне как раз исполнялось двадцать семь лет к премьере... Но дело не только в возрасте. Сейчас, например, «Вишневый сад» мне играть тяжелее, чем «Бесов», хотя Петя Трофимов и Кириллов сверстники. Им по 27 лет. Но в «Вишневом саде» я себя чувствую гораздо взрослее, чем, например, в «Бесах». Как это объяснить, я не знаю.

– Может быть, просто устаешь от роли? Возникает ощущение, что роль стала тесновата?

Как может быть тесноват Чехов? Петя Трофимов – замечательная роль. Мне кажется, что до сих пор непонятая и, в общем-то, несыгранная. Но я постарел, и в роли что-то потерялось. Наверное, это бессознательные вещи. И скорее всего, я сам в этом виноват. Но так получается. Хотя я люблю наш «Вишневый сад».

– Раньше Ромео играли в пятьдесят, Чацкого в шестьдесят. И никого это не шокировало...

Значит, был такой настрой у актера. Речь же не о реальном возрасте, о психологическом. С «Бесами» конфликта не возникает. В «Старике» у меня роль была двойная: там 70-летний старик вспоминает свою молодость. Так что надо было играть 17-летнего и 70-летнего... Сейчас играю Тригорина, примерно мой возраст, и вроде одни и те же проблемы (я не имею в виду талант), но проблемы те же самые, я их вроде бы понимаю не со стороны. Тригорина я играю в своих очках, это правда... Это мои очки «из жизни», но и видим мы многие вещи в чем-то одинаково.

– Влияют ли на тебя другие актеры, игравшие твою роль, их интерпретация, решение тех или иных сцен?

Когда меня попросили сыграть этюд с Кирилловым, то до меня его играли четыре человека, и играли очень неплохо. И все по-разному. И я сыграл по-своему. Не потому, что была задача: сыграю ни на кого не похоже. Это вышло как бы само собой. Конечно, до этого я что-то репетировал, смотрел очень много. Придя в театр, я не пропустил ни одной репетиции, занят я там был или нет... Но я не могу сказать, что вот роль сложилась потому-то и потому-то. Это какой-то другой процесс. Когда складывается, то кажется, что это делается само собой. Или когда не складывается (а не складывается чаще).

– В вашем театре все привыкли, что во время репетиций исполнители легко меняются местами, что можно попробовать практически все роли. Когда же наступает момент определенности: ты играешь именно этого героя, а не кого-то другого?

Очень по-разному. Скажем, в «Дяде Ване» о том, что я играю Войницкого, я узнал, когда пошел снимать мерку для костюма. Там у костюмеров было

написано: Курышев – Войницкий, Семак – Астров. А до этого я пробовал и того и другого. И Серебрякова. И мне все эти роли нравились.

– Смоктуновский писал, что нашел своего Мышкина, когда увидел в толпе человека, читающего книжку... У тебя бывают такие встречи-подсказки?

Хочется увидеть кого-то в толпе, встретить на улице, с кем-то познакомиться, во сне, наконец, увидеть. Хочется что-то вытащить из режиссера. Но по шпаргалке роль не выстроишь. В конце концов приходишь все равно к тому, что если в тебе самом нет соприкосновения с ролью, – все впустую... Если же тебя самого мучат похожие проблемы, то это можно развивать. Это не значит, что роль получилась, но это можно развивать.

Актер все равно идет от себя самого. Так у Михаила Чехова. Я очень люблю книги этого актера, и мне кажется, что это непрочитанный автор. Не то что непонятый, но непрочитанный. Когда вышел его двухтомник, серый такой, его невозможно было достать. Мне Валерий Николаевич Галендеев подарил эти книжки, я был так счастлив.

Бывают книжки, которые нужно прочесть вовремя. Мне кажется, что я Чехова прочел вовремя. Я радовался от каждой страницы, не только от «Техники актера», но и от его статей, потому что они очень современные и очень хорошо написаны. До сих пор я открываю эту книжку, и у меня поднимается настроение просто от абзаца, от какой-то строчки, оттого, что вообще эта книжка со мной. Не говоря уже о каких-то профессиональных вещах. Я пользуюсь далеко не всем, что он предлагает, но какими-то вещами постоянно.

– Процесс вхождения актера в роль очень индивидуальный, каждый идет по-своему. Миллионы разных сцеплений. В тетрадках Смоктуновского видно, что в каких-то ролях у него возникало по отношению к образу «я»: «я думаю», «мне плохо». А какие-то образы для него всегда оставались «он»: «он встал», «он пошел». У тебя возникает это «я» по отношению к роли? Или все-таки остается дистанция: третье лицо.

Мне рассказывали, что Луспекаев, когда смотрел «Белое солнце пустыни», толкал сидящего рядом человека: «Хорошо он играет, а?» Это он про себя говорил. Только он, Луспекаев, сидел у телевизора, а там на экране «он играл». Так что отношения «я» и «он» у актеров – вещь очень сложная. Если серьезно, все равно, я выхожу на сцену. Тригорин, Кириллов, Платонов – это я выхожу. Это мне общаться со своими партнерами и со зрителями. Поэтому образ – это всегда «я».

И зрители видят на сцене меня. Зрители умные, мне кажется, они смотрят и видят, что и как я делаю. И смотрят, надо сказать, внимательно, обмануть трудно. А чтобы не обмануть, надо быть... Надо, чтобы был «я».

– Существует выражение публика – дура, ничего не понимает».

Это глупая фраза и неоправданное высокомерие. Почему я должен считать себя умнее, чем люди в зале? У нас маленький зал в Питере почти всегда плотно набит зрителями. Люди сидят в проходах, часами, на жестких ступеньках... И если они не замечают неудобства, если они смотрят, мне от этого приятно, хорошо и удивительно... Я в этом смысле, может быть, не очень опытен. У нас, к счастью, хорошие администраторы и не бывает этой публики, которая пришла по билетам «от профсоюза» или в нагрузку. Ну, был случай, когда на «Бесов» пришли школьники, классом. Пришли неграмотные люди. Они болтали, выясняли какие-то свои отношения. Но после первой части что-то сделали администраторы, как-то они договорились с ними, ну, наверное, кто хотел – ушел, кто хотел – остался. И дальше все было нормально. Но это был исключительный случай.

– Ты видишь конкретные лица в зале? Или просто ощущаешь зал как общее целое?

Я придерживаюсь совета Олега Ивановича Борисова, который говорил: выбери себе одного конкретного зрителя и обращайся к нему. Я человек близорукий, вижу лица людей в первом ряду, а дальше не вижу. Я даже рад, что близорукий. Близорукость небольшая, не мешает мне общаться с партнером, а видеть какое-то знакомое лицо, допустим, свою маму, – в этом есть некоторое неудобство. По-моему, Станиславский описывал это состояние, когда узнал, что родители пришли на спектакль...

Но главное не то, что ты видишь или не видишь в зале, главное, что ты чувствуешь. Дыхание зала передается несомненно.

– Иногда актеры рассказывают, как они любят репетировать, пробовать. А вот когда уже выходишь на зрительный зал – это работа. Что для тебя «работа», а что «удовольствие»? Репетиция или спектакль?

Наверное, тяжело и то и другое. И в то же время, удовольствие получаешь и от того и от другого. Когда получаешь. Для меня это не частый случай, но бывает. Вообще хороший спектакль – это хорошая репетиция. Когда ты в процессе спектакля что-то проверяешь, когда тебе нравится следить за своим героем. Ты видишь, как он делает то или другое. И в то же время понимаешь, что это бред – твое раздвоение. Ты здесь на сцене, и ты откуда-то наблюдаешь за собой... И если при этом присутствует хороший зритель и тебе помогает, то это замечательно.

– В вашем театре спектакли живут долго. Каково это – десятилетиями играть одну и ту же роль? Помогает набранный опыт? Или надо как-то по-особому настраивать себя, чтобы «оживить» премьерное волнение?

Например, «Бесы» у нас начинаются в двенадцать. В десять двадцать у нас речевая разминка, я прихожу к разминке... И после нее – я уже готов к выходу на сцену. Это какой-то рефлекс. Мне не нужно делать никаких дополнительных упражнений, еще чего-то, переодеваться. С другими спектаклями у меня по-другому.

– Лев Абрамович Додин рассказывает о практике вашего театра постоянно возвращаться к уже идущим спектаклям, что-то в них менять, перестраивать, чтобы спектакль не заштамповывался, не умирал... Как относятся артисты к этим репетициям идущих спектаклей, переменам в них?

Эти репетиции для артистов и делаются... Например, я видел «Братья и сестры» в восемьдесят пятом году на премьере, потом я часто приходил на спектакль, но как-то театр уехал на долгие гастроли, это был восемьдесят девятый год, и когда они вернулись, я пошел посмотреть спектакль еще раз. Пришел, сел на пол, начался спектакль, и я вдруг увидел, что Семак играет по-другому, и – мне показалось – гораздо лучше. Четыре года спектаклю, я его много раз видел, и вдруг я вижу – другой спектакль. И сейчас он идет по-другому. Артисты стали старше, конечно. Но через пять минут возраст актеров уже не важен. Я часто прихожу, в «Братьях...» я занят на выходе две минуты, поэтому я спектакль смотрю почти весь. Я прихожу в зал, мне нравится наблюдать за зрителем. Через несколько минут им плевать, какого возраста Петя Семак, какого возраста Сережа Власов, какого возраста Наташа Акимова, которая играет девчонку, играет замечательно, она всегда играла хорошо, но с годами играет еще лучше. Я думаю, что я не ошибаюсь.

– А ты часто приходишь смотреть спектакли твоего театра?

Я не всегда смотрю весь спектакль, но если я в театре. А в театре я почти всегда, я живу в нескольких минутах ходьбы от него. Даже минуты не займет, чтобы перейти дорогу. Так что я в театре практически постоянно. И даже если я в гримерке и что-то делаю, то захожу на свою любимую сцену или просто послушать. Если не занят, то иду в зрительный зал, иногда смотрю, иногда поднимаюсь к помощнику режиссера...

Был смешной случай. Мне очень нравится спектакль на Малой сцене «Долгий рождественский обед». Я там не участвую. Несколько месяцев назад я сижу дома, звонит помощник режиссера: «Сережа, срочно в театр, если можешь». – «А в чем дело?» – «Не приехал наш один артист». – «Как, спектакль-то уже идет?» – «Он позвонил с дороги, сломалась машина, никак». Я прибегаю, у меня минут десять времени. Роль очень небольшая, один красивый эпизод. И этот спектакль я много раз видел, хорошо знал. Поэтому для меня не было проблемы зайти и сыграть.

– А на спектакли других театров тоже ходишь регулярно?

Гораздо меньше. Не потому, что мне не нравится, не потому, что я думаю, что наш театр – такой, а все остальное – нет... Просто нет времени. Хотя очень хочется. Получается, только когда у театра выходные. Ну а в другие дни – не могу.

– Никогда не хотелось попробовать поработать с другим режиссером? Я понимаю, что когда человек нашел свой дом, своего режиссера, его странно спрашивать о работе на стороне, все равно как человека семейного спрашивать о романах…

Дело не в романе, думаю, что Лев Абрамович не сильно бы ревновал. Хотя мне кажется, что он ко мне относится очень хорошо. Я чувствую это, и очень дорожу его отношением. А поработать с другим режиссером хотелось бы. С Юрием Германом например. Я у него был на пробах. И встречался с ним, и он к нам приходит в театр. Очень внимательно он смотрел, потом беседовал. Но пока не получается.

– Ты можешь прийти к Додину с пьесой и сказать: вот бы нам поставить?

Я не пробовал, но думаю, что можно. Но должна быть пьеса. И она должна понравиться еще Льву Абрамовичу. Она должна как-то сойтись с планами театра. Сейчас в планах «Король Лир» и «Три сестры». Я еще не знаю, кто там будет занят. И как все это будет. Но попробовать разобраться в Шекспире, пожить в его мире – это уже радость.

– По-моему, не бывает актера, который считал бы, что сыграл все, что хотел. Даже Мочалов с его двумястами ролями страдал оттого, что многое не сыграл...

Можно, конечно, пожаловаться, что ты не сыграл то или это. Но, мне кажется, не надо искушать судьбу. Я занят сейчас практически во всех работах Льва Абрамовича последних лет. И говорить: а вот бы мне еще Гамлета у Брука сыграть, как-то нескромно...

Беседовала Ольга Егошина 29 марта 2004 года

КСЕНИЯ КУТЕПОВА

Фото Л.Герасимчук

Ксения Кутепова (р. 1971) – актриса. В 1993 г. окончила режиссерский факультет ГИТИСа (курс П.Н.Фоменко) и стала артисткой театра «Мастерская П.Фоменко». Роли: Себастиан и Виола («Двенадцатая ночь» У.Шекспира), Жеребцова («Владимир III степени» Н.Гоголя, 1991), 1-я мастерица модной лавки («Приключение» М.Цветаевой, 1991), Мурзавецкая и Анфуса Тихоновна («Волки и овцы» А.Островского, 1992), Кэндейси Компсон («Шум и ярость» У.Фолкнера, 1993), Гвендолен («Как важно быть серьезным» О.Уайльда, 1994), Коломбина («Балаганчик» А.Блока, 1994), Таня («Таня-Таня» О.Мухиной, 1995), Лизавета Богдановна («Месяц в деревне» И.Тургенева, 1996), Улинька, Лиза и Матрена Панкратьевна («Чичиков...» по Н.Гоголю, 1998), Лидия Павловна («Варвары» по М.Горькому, 1999), Маша («Семейное счастие» по Л.Толстому, 2000), княгиня Елизавета Болконская, Соня, Жюли Карагина («Война и мир» Л.Толстого, 2001), Агнес («Танцы на праздник урожая» Б.Фрила, 2001).

КСЕНИЯ КУТЕПОВА

Безответственность – это здорово

– Поступая в ГИТИС, на курс Петра Наумовича Фоменко, вы думали о театре как своем призвании или шли по воле обстоятельств?

Только к пятому курсу[1] института я поняла, что театром стоит заниматься. Весь институт прошел под знаком полнейшего непонимания профессии. Я ничего не думала по поводу того, что я делала. Это никак не оценивалось мной. Так, что-то делала. На последнем курсе Сергей Васильевич Женовач поставил с нами «Шум и ярость» Фолкнера. Сейчас я думаю: Боже мой, теперь бы сыграть этот спектакль, как бы я все сделала... хорошо. Хорошо, потому что понимала бы, что надо делать, а что – нет. Задачи не соответствовали тому уровню, на котором мы находились. Это естественно, с другой стороны. Трудно представить, что в институте человек заиграет как зрелый мастер.

– Режиссеры «Мастерской» нередко подчеркивают: замечательно, что у всех одна артистическая «кровь», одна школа, что вы понимаете их с полуслова. Но вас не тяготило, скажем, что рядом нет актеров иного поколения, опыта, школы?

Я училась у своих же сокурсников. По крайней мере, вначале. Мы с Полиной были на курсе самые младшие. Юра Степанов, Галя Тюнина пришли из профессиональных театров, они были опытными актерами. Карэн Бадалов, Рустэм Юскаев уже имели высшее образование – и перед ними я тоже чувствовала себя младшей. А потом как-то так все сложилось... Наш коллектив был очень долгое время самодостаточным. Хорошо это, плохо – старый вопрос, всеми обсуждается, но нам, в общем, было все равно – нужен ли нам кто-нибудь еще, что было бы, если бы было старшее поколение. Наверное, мы вряд ли тогда стали бы такими, какими стали. Не было бы такой свободы, увлечения тем, что мы делаем, безответственности полнейшей и какой-то даже... независимости. Мы не равнялись ни на кого, цвели буйным цветом – и гордились этим.

[1] Срок обучения актеров на режиссерском факультете РАТИ (ГИТИС), обычно составляющий 4 года, для того набора П.Н.Фоменко был в виде исключения продлен еще на один год.

– В интервью для первого выпуска «Режиссерского театра» Петр Наумович сказал, что «учеба и профессия намертво связаны», но ничего не объяснил про свой метод репетиций. Вы можете рассказать, как он с вами работает – на что обращается внимание, какие есть этапы?

Для Петра Наумовича очень важно слово. Поэтому застольный период – это основа, один из главных этапов репетиций. Разбор идет очень долгий – иногда даже муторный, но он всегда очень интересный и полезный. Петр Наумович это называет интонированием, но это не просто выстраивание интонации. Он добивается того, чтобы актеры понимали то, что они говорят, не говорили как по написанному. Любит рвать фразу... Для него очень важно, чтобы в актере или персонаже – будем так говорить, в этом единстве – происходила борьба мотивов, которая выражается через слово. То есть актер начинает говорить предложение с одним намерением, а заканчивает уже совсем с другим. Для Фомы проявление жизни в слове очень важно, он очень кропотливо этим занимается. В результате он добивается того, что актеры как по нотам повторяют свои партии... Другое дело, что потом от этого надо уходить, чтобы не потерять свою собственную интонацию – но смысл остается.

– Фоменко сразу требует знания текста?

В разных работах по-разному. Но бывает столь долгая застольная работа, что к моменту выхода на площадку ты, специально не заучивая текст, его знаешь, потому что сотни раз слышал и произносил.

– Вот застольный период окончен. Что начинается дальше?

Игра.

– А какие у нее правила? Скажем, в «Семейном счастии» Маша сначала идет к одному фортепьяно, а потом сворачивает к другому. Как возникла эта мизансцена?

Нужно было оправдать, что два музыкальных инструмента на площадке... Я не помню, как они там оказались, но – так получилось. У Фомы так постоянно получается.

– Одни режиссеры на репетициях требуют выполнения однажды заданного рисунка, другие могут сказать: «Пока делайте, что хотите, а я посмотрю». А Фоменко?

С одной стороны, он – диктатор и может долго выстраивать движение ноги, поворот головы, траекторию взгляда, длительность паузы и так далее... Может заниматься этим очень долго и утомительно – так что теряешь уже способность мыслить. Но при этом своем диктаторстве он счастлив, когда ты проявляешь инициативу, что-то придумываешь, находишь, предлагаешь. Это может понравиться... либо не понравиться. Если нравится, он начинает сразу развивать – играться. Он приветствует импровизацию при такой вот диктатуре. Это удивительное сочетание.

– Фоменко показывает на репетициях?

Шикарно. Повторить это невозможно, да и не надо пытаться. Каждый актер выбирает для себя разное из этого показа. Для меня важнее суть, для кого-то важнее внешнее проявление, которое он находит. Иногда он показывает только проявление.

– Способ репетиций Женовача и Каменьковича сильно отличается от того, что предлагает Фоменко?

Каменькович из всех троих наиболее полагается на актера, на импровизацию. У него и репетиции строятся как импровизации. С Женовачем работать всегда очень спокойно. Спокойно и... уверенно, потому что знаешь: на этом этапе мы проходим логический разбор персонажа, на следующем – эмоциональный... и вот так потихонечку движемся. Я бы не называла это громко – «система», но во всяком случае это его театр, его способ создания роли с актером. Мне очень импонирует такой способ репетиций. Режиссер разбирает сцену, ситуацию, дальше мы встаем на ноги и пробуем бесконечное количество раз. Один и тот же разбор, не меняя ничего в нем. Женовач смотрит и говорит: «Вот сейчас было хорошо, а это плохо». И мы отбираем лучшее. Из этих попыток по крупинке складывается спектакль.

Петр Наумович не отбирает, а... добивается. Мне кажется, что он часто как-то видит сцену и движется к результату, который ему нужен. Находит его не сразу. Часто он смотрит на следующий день то, что он нам показал, и говорит: какая фигня, что вы делаете, как это ужасно. Причем не вспомнит, что он сам этого добивался, всю вину возложит на актеров и покажет совсем по-другому. Но смысл не меняется. Он может заменить проявление, но суть – действие персонажа, актерское действие – останутся неизменными. Поэтому я могу повторить проявление, которого от меня добивается Петр Наумович, но внутри не закреплю, потому что знаю – научена «долгим житейским опытом» – что завтра ему это может не понравиться, либо он забудет, либо увлечется чем-то новым. Ну и шепчешь партнеру: «Вот увидишь, завтра все изменится».

– Как вы с режиссерами хитрите – понятно, но ведь и они наверняка хитрят с вами?

Ну я уверена, что хитрят. Я иногда могу этого не понимать, но такие случаи были. Допустим, в «Войне и мире» есть сцена чтения писем: сначала письмо Жюли к княжне Марье, а потом ее ответ. Изначально это было в литературной композиции. Отрепетировали все сцены, спектакль уже практически сделан, через неделю-две премьера, а письма все никак не трогаем. Все не берем и не берем, все читаем-читаем. Ну почитаем – разойдемся, опять почитаем – разойдемся. И потом я вдруг поняла, что Петр Наумович не хочет ставить эти сцены, просто их хочет выкинуть... Он ничего не говорит, он просто дотягивает до последнего, чтобы в решающий момент не успеть. Композиция так построена, что выдерживает и без них спокойно. Оттого, что выкидываются эти письма, спектакль только выигрывает. Я сейчас даже понимаю, что это наверное было бы хорошо. Мне же, напротив, было очень интересно: огромный кусок текста, трудная задача, хотелось ее решить технически. Я понимаю, что над письмами нависла опасность, и начинаю тоже хитрить: зажигать Фому, пытаться сделать это интересным для него. И он зажигается, ему становится интересно, он увлекается, и в результате сцена остается. Такие вот взаимные хитрости.

– Работая над ролью, какие задачи вы стараетесь решить в первую очередь? Есть актеры, которые говорят, что не могут играть, пока не придумали всего персонажа. А на ваши находки что больше влияет?

В профессии проходишь разные этапы. Какое-то время я больше работала головой, придумывала, а потом уже осуществляла. Существовала на сцене рационально – очень рационально. Рационально придумывала, рационально

выстраивала роли. Но в какой-то момент существовать так стало тесно... Я тогда задумалась: почему, собственно говоря, надо подвергать все математическому расчету? Ведь искусство интуитивно... наверное. Не может быть один только холодный математический расчет, – хотя он нужен... Конечно, от этого никуда не денешься. Но я знаю, что какое-то время мне эта рациональность мешала. Мешала, и я рационально от нее отошла в сторону. Это даже смешно: я сознательно решила больше доверяться подсознанию, интуиции. Для меня теперь не менее важен «сор», из которого может возникнуть нечто. Это может быть какой-то очень ассоциативный всплеск, какая-то эмоциональная реакция... Все что угодно: уличное происшествие, картина на выставке... Бывает, что отталкиваешься от каких-то тональностей, состояний, которые видишь в кино, или даже от характера, созданного киноартистом. Главное, что вдруг тебя чем-то цепанет, как-то заденет, ты взволнуешься, и от этого что-то родится. Мне трудно об этом говорить, потому что все эти изменения происходили не так давно, я о них продолжаю думать. Может быть, причина в том, что я уже стала взрослее, есть какой-то жизненный, сценический опыт, есть большее доверие к себе, и поэтому можно доверять уже и чувству, а не только технике.

– В «Семейном счастии» вы фактически весь спектакль играете на полупальцах, и отсюда ощущение непоседливости, трепета, остроты переживаний. Это сразу придумалось?

Вы знаете, это не придумалось. Так получилось. Было ощущение, и оно так выразилось... Мне самой было потом интересно размышлять об этом. Какая-то новая во мне сторона была затронута, какая-то грань. Но для меня это очень естественно. Я, например, никак не контролирую такое состояние. Мне очень удобно с ним. Мне нужна форма, которую я соблюдаю, которой придерживаюсь. Это очень органичное состояние. Так вышло...

– Наверное, отточенность техники была необходима в эпизодах, которые вы переиграли во множестве. Многие из них были сделаны просто «на ура», как Елизавета Богдановна в «Месяце в деревне», который ставил Женовач.

Конечно, в эпизодах формат маленький, поэтому каждая секунда должна быть выверена с большей точностью. Но могу сказать, что Елизавета Богдановна рождалась с Сергеем Васильевичем очень импровизационно. Очень!.. Просто когда человек вдруг рождается внутри тебя, то ты уже не можешь проследить какие-то его проявления.

– А как вы относитесь к этим «внутренним людям»? Это для вас близкие знакомые, с которыми интересно общаться?

Общаться?!! Нет, я с ними не общаюсь. Так чтобы Лиза Болконская ожила, и я с ней поговорила... это нет. Но, конечно, у меня есть свое отношение к «внутреннему человеку»: я могу его любить или недолюбливать... Он может вообще не родиться, – если роль не «прорастает» глубоко внутрь меня, остается где-то на поверхности. Это все очень связано. Поэтому нелюбимые роли я всеми силами души заставляю себя полюбить, но из этого ничего не выходит. А любимые роли холю, лелею.

– Что еще влияет на то, чтобы роль стала любимой?

Любишь то, что получается – когда вдруг что-то зажигается в тебе, и ты играешь с удовольствием. А когда не получается, то у актера это вызывает

даже ненависть к роли. Он испытывает раздражение, ему не нравится автор, ему не нравится спектакль. Разобраться, почему это происходит, очень трудно. Причина может быть в ходе репетиций: допустим, они так складывались, что многое не удалось или помешали внешние обстоятельства. Может быть, что роль тебе просто ну никак – не твоя роль. Бывает, что ты еще не готов к ней внутренне. Или просто – костюм не тот! Для меня это очень много. Если я вдруг чувствую, что костюм, во-первых, не «мой», а во-вторых, не выражает то, что мне нужно, – с этим очень сложно бороться на сцене...

...и в таких случаях вы долго ругаетесь с художником?

Вопрос для меня открытый. Этически очень сложный. Художник делает свою работу, и у него такое же право сочинять что-то по своему усмотрению. Но в конечном счете на сцене буду я, и если этот костюм не помогает... зачем он? Не знаю, как себя вести в таких ситуациях. Была у нас недавно работа, где я спорила с художником. В результате я не надела костюм, который мне предлагали, и не получила того, чего хотела, – осталась между двух стульев.

– В интервью вы повторяете, что очень художественно относитесь к гриму...

Ну, я просто люблю рисовать.

– А себя в роли рисуете?

Да, очень часто в начале репетиций я рисую, как я себе представляю персонаж. Его какое-то настроение, внешний облик. Мне зрительное ощущение – очень важно. Очень. Мне удобно, если я как-то внешне перевоплощаюсь. Это мне помогает. Да... вот поэтому с художником по костюмам порой бывает сложно, потому что я отношусь к этому очень... дотошно, а меня заставляют относиться к этому... равнодушно, и принимать то, что есть.

– Декорации менее важны?

Почему? Есть декорации, которые помогают, а есть, которые преодолеваешь.

*– Вам никогда не казалось, что режиссер навязывает вам свое в**и**дение так же, как художник костюм? Настаивает на таком прочтении, с которым нельзя согласиться?*

По-разному, но вот так глобально – я бы не сказала, что со мной происходили такие случаи. Я, может быть, такой неглобальный человек. Режиссер должен всех увлечь, сделать так, чтобы актеры восприняли то, что он хочет. Для этого на первых репетициях он рассказывает о своих замыслах. Если тебе с самого начала не нравится, то не надо тогда связываться. Нужно, чтобы были единомышленники в театре. Ведь мы собираемся для того, чтобы что-то одно выражать. Мне кажется, что режиссер – это «общий знаменатель» спектакля. Если он не будет этим «общим знаменателем», то актеры никогда не договорятся, репетируя ту или иную пьесу... У каждого свое понимание Гоголя, Толстого – от своего опыта, своего в*и*дения. Кому-то нравится Горький, кому-то не нравится, количество трактовок бесконечно. Это обязанность режиссера: навязывать всем свою версию, заинтересовывать ей. Иначе ничего не получится.

– Юлия Рутберг говорит, что на репетициях «Пиковой дамы» Фоменко так их заинтересовал, что они «сдружились с Пушкиным». Вы можете сказать, что «сдружились», скажем, с Гоголем или Толстым?

Сдружилась? Нет, я бы так не сказала. Мне кажется, это, во-первых, зависит от самих актеров, от их самостоятельной работы по сближению с автором. Нужно, мне кажется, актеру в этот «путь» отправляться: чем больше пластов ты поднимаешь, работая над ролью, тем больше понимаешь, обогащаешься. Но я не могу сказать, что Петр Наумович, допустим, этим занимается. Хотя он часто достает на репетициях книжку: «Вот что у меня есть. Пожалуйста, кто хочет, берите».

– Берут?

Берут, да... Но, к примеру, Женовач делает это предметом репетиций. Когда мы работали над «Шумом и яростью», он приносил репродукции американских художников, приобщал нас к этому явлению в литературе: «Фолкнер». Сергей Васильевич занимается этим целенаправленно. Он не оставляет это на домашнюю работу: кто хочет, а кто нет. Но этих режиссеров объединяет, мне кажется, внимание к автору. Они отталкиваются прежде всего от автора, а не от каких-то собственных идей, которые выражаются через Гоголя или Толстого. Прежде всего базируются на авторе. Но каждый по-своему.

– Вы смотрите репетиции сцен, в которых сами не заняты?

Да, конечно. Из этого можно извлекать разные уроки. Иногда смотришь, как работают коллеги, и думаешь, что бы ты сделала на их месте... или не сделала. Бывает, что смотришь в другом ракурсе. Допустим, Петр Наумович приходит усталый, больной, репетиция идет трудно, спотыкаясь. При этом актрисе не нравится то, что предлагает Фоменко, она всячески сопротивляется... Со стороны виднее, что надо ему помогать, а не сопротивляться. То есть понимаешь, как надо себя вести, чтобы работа шла успешнее. Если же репетиция «идет» и Фоменко летает по площадке, просто сидеть и смотреть на него – огромное удовольствие.

– В «Мастерской» охотно пускают посторонних на репетиции?

Зависит от режиссера. Допустим, для Сергея Васильевича репетиция – это процесс интимный, и невозможно, чтобы на нем присутствовал кто-то посторонний. Для Петра Наумовича важно, чтобы сидели люди рядом с ним. Он как вампир пользуется этим. Он любит, чтобы зрители смотрели, и на них проверяет то, что делает. Для них это делает часто. Но мне ближе работа без посторонних.

– Что вам интереснее – собственно репетиции или спектакли?

Уж больно это разные состояния. Я очень люблю репетировать: в этот момент ты имеешь право на ошибку, бесконечно пробуешь, находишься в состоянии лихорадочного поиска, даже ночью. Безответственность ... Это здорово. Ну а когда постановка выпущена, появляется зритель, еще один участник спектакля, действующее лицо, от которого очень многое зависит. От него получаешь то, чего на репетициях нет, какую-то дополнительную энергию.

– Но разве этот «участник спектакля» не бывает иногда деспотичен, заставляет отказываться от того, что дорого?

Не дай Бог менять то, что тебе дорого, надо стоять на своем. Но бывают зрители очень тяжелые, деспотичные даже, как вы сказали. Бывают. Вообще, взаимоотношения со зрителем – это тоже огромный пласт профессии. Я очень долго зрителя боялась – и боюсь до сих пор. Часто я его не люблю, мне кажется, что он воспринимает меня «враждебно». Когда я говорю о зрителе, то

употребляю глаголы, которые свойственны войне – я воюю с ним. Мне рассказывают, что зритель меня очень любит, но я этого не чувствую. То есть я знаю, что публика даже выдает мне аванс часто, любит меня еще до того, как я что-нибудь для этого сделаю. Но почему-то мы еще не союзники. Правда, в последнее время я вдруг поняла, что могу уже что-то говорить людям. Есть что сказать. Поняла, что есть нечто большее, чем игра. Иногда хочется языком театра передать не чью-то волю, а свою собственную. Что-то от себя.

– Вы настраиваетесь как-нибудь специально на спектакль?

По-разному. Могу вообще не настраиваться. Иногда нужна очень сильная сконцентрированность, как в «Семейном счастии»; иногда чем меньше задумываешься, тем лучше. Бывает, что ставишь себе определенные задачи: сегодня хочу добиться того-то или вот этого, – и конкретно этого добиваешься. Такие бывают «настройки». Впрочем, все по-разному.

– Иногда актеры говорят, что дополнительную энергию дает (или отнимает) не только зритель, но и текст. То есть от того, кто автор произведения, зависит самочувствие после спектакля: или сразу хочется играть еще, или наступает такое опустошение, что восстанавливаешься несколько дней.

Ну, я не могу сказать, что это зависит от автора. Это зависит от того, хороший это спектакль или плохой. Для меня. Если спектакль складывается, происходит, то какой бы он ни был тяжелый – он дает энергию. Для меня, допустим, спектакль «Семейное счастие» тяжелый: физически, эмоционально – на всех уровнях. Он требует большой отдачи сил... Но если он «происходит», я готова тут же еще раз сыграть, потому что от него заряжаешься, находишься на самом пике формы. А когда «не происходит», то можно выйти на крошечный эпизод и подумать: «Боже мой, какой ужас, как я устала».

– А что должно быть, чтобы «происходило» и «складывалось»? Раскрепощенность партнеров, хорошее настроение?

Я пыталась отследить эти мгновения. Отследить и вывести формулу – что для этого нужно. Это непредсказуемо. Можно выйти с чудовищным настроением на сцену, и вдруг что-то произойдет. Самое главное, я точно знаю, что в такие моменты не контролирую себя. Мой мозг, или как назвать? – рацио – отключается. Фома это называет: «Поговорить с Богом»... Правда, чаще он говорит: «Вы сегодня не поговорили с Богом». Но вот в те моменты, когда в тебе говорит либо твоя природа, либо тот самый Бог – в такие моменты ты как медиум: ты что-то проводишь, ты не осознаешь. Для меня это так. И это на самом деле наслаждение. Ты уже действуешь не по схеме, это, как правило, какое-то импровизационное состояние. И вот потом, когда пытаешься это вспомнить, закрепить – ничего не получается. Я не могу понять, что я сделала, разложить технически на гамму и потом повторить.

– Но, наверное, даже в эти счастливые моменты какая-то часть рацио отвечает за то, чтобы соблюдать мизансцену и при переходах не задевать за мебель?

Ну да, конечно. Но опять же – в разных работах по-разному, смотря какие законы. Есть спектакли, где это вообще не важно. Допустим, «Таня-Таня». Я его не очень люблю – как результат, – мне кажется, мы там многого не добились, но это было очень интересно как опыт. Таких возможностей больше нигде не выпадало. У нас с Полиной там сцена: «Таня». – «Таня». – «Ты очень

красивая». – «Ты очень красивая». Иногда мы – и это здорово, что так происходит – по ходу спектакля, по ходу этой сцены – меняем ее смысл. Мы сиюминутно ее создаем, творим – на разных уровнях: на смысловом, на эмоциональном и на формальном. Естественно, ни о каких фиксированных мизансценах речи быть не может. Полина вдруг пошла налево, и я от этого ее перехода пошла вглубь сцены. И это сейчас придумывается. А есть спектакли, где ты понимаешь, что обязательно нужно попасть на определенную световую точку, что это важно – по смыслу, по форме, это закреплено. И ты выполняешь.

– Бывает так, что спектакль идет уже несколько лет и режиссер собственноручно решает изменить то, что было закреплено раньше? Говорит: давайте соберемся, начнем репетировать как бы заново, менять мизансцены, смысл, может быть...

Спектакли от времени разрушаются – будь это самая идеальная труппа, самые идеальные актеры. Это неизбежно. Ведь я каждый день меняюсь, становлюсь другой. Поэтому их нужно периодически... перешивать. Но я не могу сказать, что их надо заново разбирать, нет. Просто нужно счищать налет, накипь. Женовач с нами этим занимается, Фома очень любит возвращаться к столу. Да... всех собирает... или по крайней мере говорит об этом. Просто иногда руки не доходят до того, чтобы собраться и прочитать. В «Семейном счастии» был момент, когда через какое-то время мы взяли текст в одной сцене: сидели, читали и заново осмысляли. Это необходимо делать. Это гигиена.

– Мне довелось однажды слышать разговор Петра Наумовича с труппой перед спектаклем. Это было сильное впечатление, причем мне показалось, что разбор, который он устраивал по каждой роли, по каждой мелочи, учит понимать не только театр, но и жизнь, принимать какие-то ее проявления...

Немножко не так. Конечно, в этом передается мироощущение. Оно незримо входит в актера. То, как Фоменко видит людей, естественно отражается на его спектакле и отражается на нас, объединяет нас. Не в жизни, а в профессии. В жизни, я надеюсь, каждый остается самим собой, потому что очень грустно бы было, если в театре все как один вдруг стали похожи на Петра Наумовича. Но в театре, выстраивая роль, я буду искать такие ракурсы, какие любит Фоменко. В том, как я буду строить роль, будет присутствовать режиссер.

– Вы записываете за вашими режиссерами?

Маша Джабраилова и Галя Тюнина ведут записи... Ну, они отличницы в театре. Маша, кажется, записывает все, что говорит Петр Наумович. Я им завидую, потому что эти знания, опыт, информация – бесценные... Ведь это Фома. Но себя не могу заставить, хотя это надо, надо. Я вот что делаю: после того, как пройден какой-то этап в профессии, я записываю, какой опыт приобрела, чего не хватает, чего бы хотелось... Не для фиксации, не для памяти, а для того, чтобы, оформив эти мысли и ощущения, разобраться в них. Во время этого процесса происходит рефлексия. Такой профессиональный дневник, анализ себя в профессии.

– В балете, чтобы быть в форме, нужно ежедневно ходить на класс. А в драме?

Надо просто играть регулярно. Это очень заметно, когда ты долго не играешь и когда играешь часто. Разный уровень восприимчивости и выразительности.

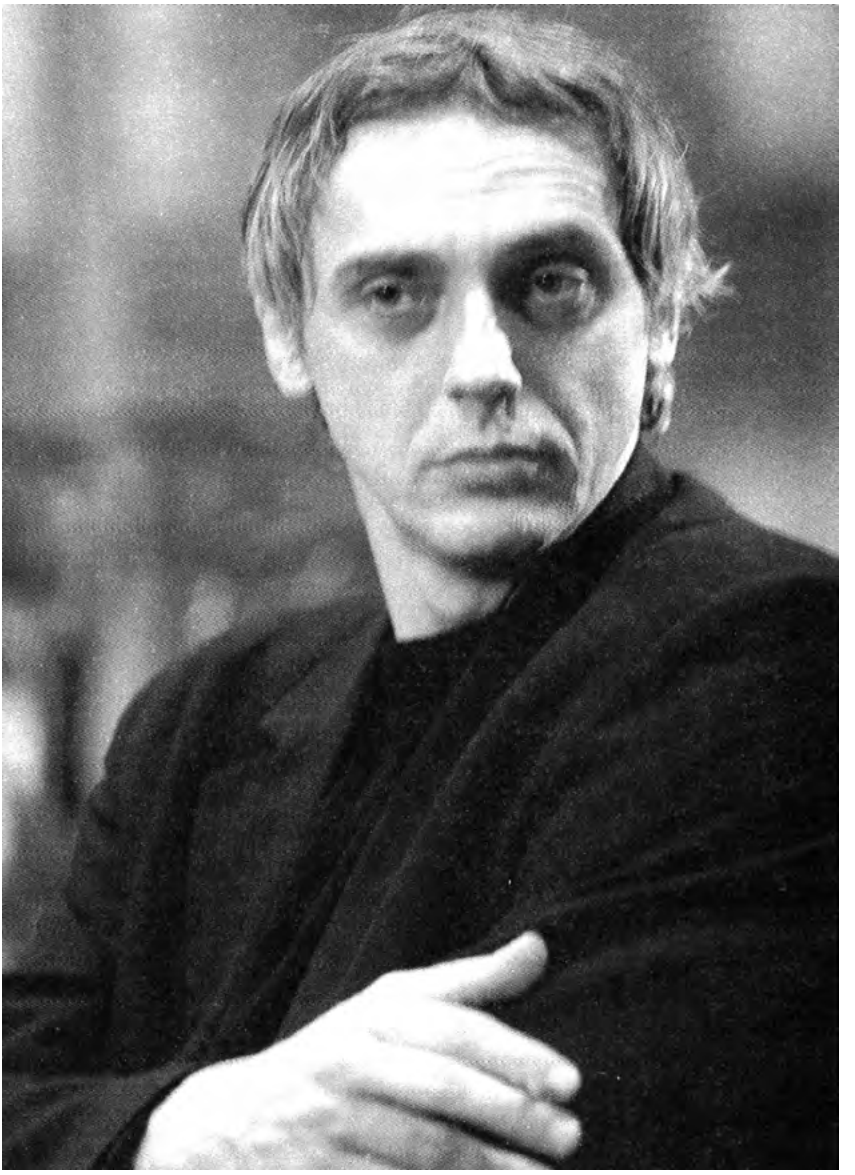
– Наивный вопрос: зачем вообще нужен режиссер? Вот в XIX веке обходились без него...

Наверное, если бы я жила в XIX веке – так и существовала. Не из чего было бы выбирать. Мне кажется, что сейчас все-таки другая эпоха, другое мышление. Нужен режиссер. И нужно быть рядом с режиссером. Когда я смотрю афишу и выбираю – куда бы сходить в театр, то выбор решает не название, не состав актеров, а фамилия режиссера. Мне недостаточно просто придти и посмотреть, как актер сделал роль. Сейчас в театре требуется большее. Нужно, чтобы спектакль сложился целиком, чтобы была не одна роль, чтобы были все роли. Режиссер делает его на всех уровнях. Он взращивает актеров, вместе с ними он делает роли, подбирает ансамбль, выстраивает партнерство, вместе с художником дает единый образ и внешнюю форму. Это более сложная организация. Может быть, когда-нибудь будет иначе и что-нибудь придет на смену режиссерскому театру. Но сейчас – в 2002 году – он режиссерский.

– Говорят, что Станиславский своей системой хотел дать «этическое оправдание лицедейства». Это для вас проблема?

Для меня нет. Я как-то не вижу в театре ничего крамольного и страшного. Если говорить об этическом оправдании, то мне такое оправдание не нужно. Актерская профессия – героическая. На самом деле: актеру приходится проживать какие-то вещи, от которых в нормальной жизни человек может отодвинуться, абстрагироваться или просто не заметить, сделать вид, как-то себя сберечь. Но актер должен во всем этом копаться, в грехах человеческих. Он как доктор. Честно говоря, мне кажется, что актерская профессия заслуживает большого уважения, а не осуждения. Мы должны знать как самые божественные проявления людей, так и самые низкие. Поэтому мне актеров жалко.

Беседовал Сергей Конаев 31 января 2002 года



ЖОЗЕФ НАДЖ

Фото В.Луповского

Жозеф Надж (р. 1957) – танцовщик, хореограф, художник, скульптор. Учился в художественной школе и Будапештском университете, где впервые соприкоснулся с театром. В 1980 г. переехал в Париж, где увлекся современным танцем. Как танцовщик работал с хореографами «новой волны» М.Томпкинсом, К.Диверр и Ф.Верре. В 1986 г. основал собственную труппу «Teatre Jel» («Знак»). Постановки: «Утка по-пекински» (1987), «7 шкур носорога» (1988), «Смерть императора» (1989), «Comedia tempio» (1990), «Лестницы Орфея» (1992), «Анатомия зверя» (1994), «Войцек» (первая версия – 1994; вторая – 1996), «Крик хамелеона» (Национальный центр циркового искусства, 1995), «Комментарии Аввакума» (1996), «Ветер в чемодане» (1997), «Маленький утренний псалом» (первая версия – 1999; вторая – 2001), «Полуночники» (1999), «Время отступления» (1999), «Философы» (2001), «Дневник неизвестного» (2002), «Больше нет небес» (2003) и др. С 1995 г. – директор Национального хореографического центра Орлеана, при поддержке которого были осуществлены многие из его спектаклей. С 1996 г. как скульптор и художник принимает участие в различных выставках.

ЖОЗЕФ НАДЖ

Жизнь как движение мысли

– В ваших спектаклях живые люди часто уподобляются реквизиту – их подвешивают, как дверные колокольчики, ими застилают столы, как скатертью, людей запихивают, как носки и рубашки, в чемоданы, сумки, коробочки... И напротив, мертвые предметы вы оживляете – как фокусник в цирке. Это отголоски какой-то детской игры?

Ну, так глубоко я себя не анализировал. Скорее это связано с моим интересом к театру кукол, марионеток. Меня интересуют и притягивают маски. Скорее в этом дело. Когда я думаю о том, каким образом актеры должны присутствовать на сцене, то думаю о марионетках, которых дергают за веревочки. А использование предметов – скорее от идей, связанных с изобразительным искусством. Я художник, поэтому люблю создавать конкретные пространства из того, что у меня есть под рукой. Из таких элементов, как веревки, дерево, бумага, зеркала, иногда – двери, стулья, столы, коробки, ящики...

У меня ведь сложная биография. Я изучал литературу и философию в университете, потом там же историю искусства, окончил художественное училище по классу графики, и только когда почувствовал себя уверенным в качестве художника, стал искать новые способы творческой реализации и занялся театром.

– В интервью вы часто говорите о своей привязанности к цирку...

В детстве я ненавидел театр, потому что театр в моем городке (я родился в местечке Каньяза в Югославии, где проживают этнические венгры) был очень плохой, а цирк обожал. Мне казалось, там все настоящее.

– До эмиграции во Францию вы изучали философию в Будапеште. Вы на чем-то специализировались?

Я изучал историю искусств, прежде всего. Что касается философии, то

она всегда меня интересовала, я всегда этим занимался для себя и продолжаю заниматься. Нет определенного направления, которому я отдавал бы предпочтение. В философии меня интересует все, прежде всего жизнь как движение мысли. В равной степени Сократ, Ницше, Фуко, французская школа – все, что было до и после...

Я пытаюсь избежать непосредственных влияний. Но, разумеется, на меня всегда влияло то, чем я увлекался – от Тадеуша Кантора, фильмов Тарковского и Параджанова до современного японского танца буто. Но все эти влияния случились до того, как я занялся театром. Особенно сильное влияние оказал на меня венгерский поэт Лайош Толнаи. Он наиболее полно отражает мое мировоззрение. Может, потому, что происходит из тех же мест, что и я. Мне всегда хотелось, что бы мои спектакли выглядели как ожившая поэзия.

– Мотивы вашего переезда во Францию политические или творческие?

Любопытство и желание научиться чему-то большему.

– Вы стали французом, или вы все еще венгр?

Я остаюсь тем, кто я есть. Франция помогла мне открыться миру, обогатить знания в очень многих областях, мы много ездим, и эти путешествия помогают увидеть свою работу в прочтениях других стран и культур. И это укрепляет меня в мысли, что возможно вывести свою работу из местного контекста в контекст универсальный.

– Во Франции вы вдруг занялись танцем...

В Париже я смотрел очень много спектаклей и понял, что танец – очень гибкая сценическая форма. Сначала я работал как танцовщик в разных труппах, у каждой был свой стиль. Это был первый этап. А на следующем я понял, что мне надо найти собственную почву, если я хочу выстраивать что-то свое, найти язык и форму, которыми я смог бы выразить себя.

– Как же вы ее нащупали?

Можно сказать, что я не искал, а просто адаптировал к уже существовавшей сценической почве, сценическому пространству все, что было во мне. Поскольку во мне уже были разные источники: литературный, превращавшийся в драматургию, изобразительный, который я как художник перерабатывал в сценографию, музыкальный – я всегда интересовался музыкой и даже хотел стать музыкантом... Наконец, само движение, которое было мне всегда безумно интересно.

– Вас относят ко второму поколению новой волны французского танца...

Хронологически это так. Несколько хореографов, в том числе и я, почти одновременно начинали свой путь. Сегодня говорят уже о третьем поколении. Но, думаю, я выхожу за поколенческие рамки. Я всегда старался уйти от влияния различных творцов, их стилей, то есть движения как школы. Когда я начинал, был риск влиться в какое-нибудь популярное движение – скажем, танец буто или танцтеатр, который воплощала Пина Бауш и ее труппа. Но я был бдительным и постарался избежать влияния именно со стороны тех искусств, которые становились моими,– то есть театра или танца.

– Хореографы, с которыми вы работали, были вам близки?

Как исполнитель я принимал предложения тех хореографов, чей поиск или чья манера меня интересовали в тот момент. Потому что уже в то время

хореографы искали танцовщиков, которые могут создавать, а не просто исполнять танец. Они предоставляли артисту возможность пользоваться творческой свободой. Именно это мне и хотелось делать. Параллельно существовали другие, которые мне не нравились тем, что навязывали исполнителю то, что задумывали: шаг влево, шаг вправо – расстрел.

– То есть «ваши» хореографы позволяли артисту делать все что угодно?

Не все. Марк Томпкинс, например, очень четко обозначал границы, за которые нельзя было выйти. Он к этому времени практиковал контактную импровизацию. Этот метод был уже знаком практически всем его исполнителям, и таким образом создавалась гомогенность труппы. У Франсуа Верре в этом отношении было больше свободы. Артисты в его труппу приходили из самых разных творческих профессий. Певцы, драматические актеры, танцовщики... Верре тоже создавал гомогенность своего рода, но за счет различия творческих ориентаций и индивидуальностей.

– То, что вы делаете сейчас, проходит по ведомству модерн-данс. Вы согласны с этим определением?

Для меня театр – это не только движение. Это гораздо более сложная и емкая категория, но в конечном итоге я принимаю клише «хореограф». Просто потому, что так мне легче получать субсидии на спектакли. Если бы я не согласился с этим определением, не было бы денег на работу.

– Это почему же?

Потому что я уже позиционировал себя во Франции как хореографа и танцовщика. В молодости я много занимался спортом, борьбой, дзюдо, поэтому и занялся танцем – был уверен в своем теле. Быстро набрал уровень, работал танцовщиком в течение пяти лет. И мое будущее тем самым было предопределено. Здесь очень консервативная система. Как хореограф я что-то значу, как режиссер – нет. Значит, надо называть себя хореографом.

– Вам не кажется, что именно модерн-данс начинает играть определяющую роль в современном театре? Даже драматические режиссеры дрейфуют в эту сторону. И вообще, все самое интересное происходит именно в этой сфере. Как вы это объясняете?

Очень просто. Это новое направление современного театра, и уже поэтому оно наиболее креативно. Нужно понять, что же я, собственно, делаю и кто я такой. То разнообразие форм, которое можно сейчас обнаружить в танце, в драматическом театре уже не найдешь. В нем ощущается естественная усталость и исчерпанность. А может, это связано еще и с тем, что современный театр устал от нарратива. В танце его нет. Это всегда свободный полет образов.

– Когда вы ставили спектакль по Кафке, вы не взяли самый соблазнительный для хореографа материал – его рассказ «Превращение». Почему?

Я умышленно не взял «Превращение» и другие очень известные вещи, чтобы как можно дальше уйти от той манеры и того способа, к которому обычно прибегают, ставя Кафку. В массовом сознании уже выработался стереотип отношения к Кафке. Я выбрал для работы короткие рассказы – «Описание одной битвы», «Экзамен», «Письмо к отцу», «Голодарь», а фоном ко всему этому – «Процесс». Но только фоном, ни в коем случае не как сюжет. Кафка – один из моих любимых авторов. Писатель, которого я полюбил еще молодым.

Его стиль меня очаровал. Среди писателей он тот, чье влияние на меня было самым сильным. До такой степени, что и в других своих спектаклях я уже многое сделал под его влиянием. Дошло до того, что критики по поводу совершенно другой вещи говорили о кафкианстве. Спектакль «Comedia tempio» по мотивам произведений одного венгерского автора был приглашен на фестиваль, посвященный творчеству Кафки. Это был единственный спектакль, созданный не по Кафке. Тем не менее критики нашли, что он самый кафкианский из всех. Наверное, это лучшее доказательство того, что мы живем в том абсурде, который и описал Кафка.

– Вы ставили спектакли по произведениям Кафки, Бюхнера, Бруно Шульца. Спектакль «Дневник неизвестного» был построен на вашем собственном дневнике...

Само название – «Дневник» – может, конечно, немножко сбить с толку. Я-то считаю, что я все свои спектакли ставлю не по литературным произведениям, а на основе собственного дневника, в котором делаю рабочие записи, наблюдения, заметки. В этом дневнике я не описываю свою повседневную жизнь изо дня в день. Это записи, которые направлены или к спектаклю, или к моей очередной выставке. Новый спектакль «дневник» в том плане, что в нем есть мои воспоминания – о друзьях, о тех, кто жил в моем родном городе. Это очень близкий круг. Среди них – два моих исчезнувших друга: художник и скульптор. Оба они ушли из жизни, и оба по собственной воле. Я хочу сказать о судьбе произведения, которое не смогло реализоваться до конца, о творчестве, которое было приостановлено и разбито. Сказать, может быть, о том, чего не хватало моим друзьям, чтобы высказаться до конца. Я хотел рассказать о людях, которые находят в себе силы уйти из жизни. Но не надо думать, что это будет очень мрачно – спектакль пропитан юмором, потому что и в моих друзьях было много иронии и много мужества.

– В «Смерти императора» вы говорите о смерти, как о событии, которого не было...

Смерть интересует меня – как тема, как загадка. Не сам факт смерти, а то, как человек встречается с этой проблемой, как готовится и как представляет себе этот переход.

– По вашим спектаклям непросто угадать их литературный первоисточник. Начиная репетиции, вы имеете какой-то сценарий, или все рождается импровизационно, этюдным методом?

Работа состоит из многих этапов, но жестко фиксированного сценария у меня все же нет. Работая с литературой, я читаю практически все, что написано интересующим меня автором и о нем. Шульц написал мало, а Антонен Арто, спектакль о котором я собираюсь скоро ставить, много, но план постановки все равно будет готов не раньше, чем я прочитаю все, что смогу найти. Я люблю блуждать в лабиринте сносок и комментариев и никогда не делаю сценическую адаптацию конкретного произведения. Мой первый «литературный» спектакль – «Войцек» по Георгу Бюхнеру – был наиболее буквальным переводом литературного первоисточника на язык пластического театра, но даже там сюжет бюхнеровской пьесы служил не каркасом, на который я наращивал театральную плоть, а лишь первотолчком для моих фантазий.

Не я выбираю авторов, скорее они – меня. Кафка, Борхес, Бюхнер, Шульц – все это увлечения юности. Трудно вычленить импульс, который рождает об-

раз. Это может быть что угодно. Скажем, путешествуя, я многое беру на заметку, внимательно изучаю, наблюдаю, а затем использую в постановках. Во время своего последнего приезда в Москву я заприметил кое-что: например, побывал в Музее современного искусства на Петровке. Увидел много любопытного – и в произведениях искусства, и в поведении людей, попавших в определенный контекст. Обстановка музея очень импозантна, посетители важно осматривают экспозицию. А в это время уборщица как ни в чем ни бывало делает свое дело – моет пол, вытирает пыль. Забавно. Когда гастролировали в Петербурге, я посетил Эрмитаж, заинтересовался древним искусством степных народов. Думаю, что это впечатление тоже послужит материалом для будущих работ.

– Ваши спектакли каждый зритель прочитывает по-своему, видит в ваших находках что-то свое. Расстраиваетесь, если не угадывают того, что вы задумывали?

Я хотел бы, чтобы мои спектакли были открыты для разных толкований. Но в каждой танцпьесе есть общее художественное видение, подсказки и «наводки». Но вот, к примеру, «Время отступления» дает повод для противоположных интерпретаций. Одни видят в спектакле пессимистическую историю, другие – счастливую. Думаю, каждый человек вкладывает в эти толкования свой личный опыт, свое восприятие отношений мужчины и женщины.

– Дуэт, о которым вы сейчас говорите, называется «Время отступления». Что означает его название?

Я отталкивался от одного из значений этого слова – отступить к самому себе, замкнуться. И снова начать путь. Память – единственное, что для меня материально. Мне интересно то, из чего я состою. Вместе с актерами мы вслушиваемся в память тела. Это единственный способ создать по-настоящему авторский спектакль.

Это время отступления и мое, и моей партнерши, с которой мы вместе делаем этот спектакль. Для того чтобы поставить спектакль малой формы, нужно обрести зрелость. Пять лет назад я дозрел, и с тех пор сделал еще один дуэт и одно соло.

– И в дуэте, и соло вы танцуете сами. Не можете никому доверить?

Мне интересно самому воплотить на сцене собственную идею – с помощью именно своего тела.

– Но тело стареет, его возможности уменьшаются.

Я рассчитываю оставаться на сцене до конца. Тело мое, конечно, изменится, но я считаю, что с возрастом вы контролируете его лучше и можете сосредоточиться на созидании. Я в состоянии выразить все, что наметил для себя.

– Ваша концепция «тела«?

Это – свобода. Я никогда не преподаю артистам технику, я не показываю движение, которое они должны воспроизвести. Они мне что-то показывают, они предлагают – и я уже смотрю, годится это или нет.

– Но ваш театр – авторский. Нет ли противоречия между диктатурой автора и индивидуальной телесной выразительностью?

Это как раз моя главная забота, моя главная задача – найти равновесие между тем и другим, поэтому я и стараюсь дать как можно больше свобо-

ды, чтобы актеры приходили со своими предложениями. Я и так считаю, что слишком много делаю того, что считаю нужным. Я монтирую, купирую, меняю направление. А моя задача не делать этого, не доводить свой диктат до того, чтобы актеры были подавлены и не смогли выразить себя до конца. Если наступает такой момент, когда от исполнителей уже не поступают предложения, значит, нарушено равновесие, которое как раз и необходимо. Меня не должно быть много!

– Бывает, что вы себе говорите – все, этот спектакль умер, не будем его играть?

Нет, такого, чтобы я в один прекрасный день вдруг проснулся и понял: спектакль надо снять – не было. Самому старому спектаклю, который мы продолжаем играть, двенадцать лет. Только с одним или двумя так случилось. «Смерть императора» мы сняли по той причине, что были связаны с Будапештским оркестром, который нам аккомпанировал. Иногда случалось, что продюсер вдруг находил, что слишком дорого играть какой-то спектакль дальше, – что для меня лично совсем не основание работу снимать. Недавно, например, я поставил супердорогой спектакль «Философы» – всего сто двадцать человек могут находиться в зале, что, конечно, просто катастрофа для тех, кто вкладывал деньги в постановку. Но тем самым я как раз хотел подчеркнуть, что культурный продукт не должен быть товаром. Чем-то, что может приносить доходы. Структуры должны это понимать и приносить такую жертву. И для того, чтобы спектакль существовал, и для зрителя тоже.

– Вы не стеснены в средствах? То есть можете делать спектакли, которые не окупаются?

Наш хореографический центр как раз та структура, которая позволяет делать нерентабельные спектакли. Мы, к счастью, не в той системе, где вопрос стоит именно так. Тем не менее всегда хочется иметь больше денег, чтобы создавать. До сегодняшнего дня я мог делать то, что хотел, – с большим количеством исполнителей, достаточно серьезной сценографией, я мог долго и много работать с композиторами, музыкантами. Иногда, конечно, мы переживаем трудные экономические моменты, но я адаптируюсь, как-то приспосабливаюсь – выбираю какую-нибудь малую форму, дуэтную, например. Декорации «Войцека», например, мы вообще делали из предметов, которые или сами находили, или покупали на рынке. Спектакль зависит от воли, а не от каких-то средств.

– В творчестве понятие компромисса для вас существует?

Нет. Это единственное, в чем – нет.

Беседовала Ольга Гердт 20 ноября 2002 года

В тексте использованы фрагменты интервью Наджа, данных Марине Давыдовой, Татьяне Кузнецовой и Елене Губайдуллиной.

НАКАМУРА ГАНДЗИРО III

Накамура Гандзиро III (наст. имя Хаяси Хиротаро; р. 1931) – актер. В 1941 г. дебютировал под именем Накамура Сэндзаку II, сыграв в «Демонице из Комоти» Тикамацу Мондзаэмона (театр Кадо-дза, Осака). В 1953 г. исполнил роль куртизанки О-Хацу в «Самоубийстве влюбленных в Сонэдзаки» Тикамацу, поставленном на сцене Кабуки (театр Симбаси эмбудзё, Токио) впервые после долгого перерыва. В 1954 г. сыграл О-Хацу в театре Кабукидза (Осака); всего выходил в ней более 1000 раз на разных сценах. В 1976 г. исполнил роли Огику и Хисаёси в пьесе «Ворота храма и вор» Намики Гохэя I, возобновленной в Национальном театре (Токио, район Тиёда). В 1981 г. организовал труппу Тикамацу-дза с целью изучения и исполнения пьес Тикамацу. Роли и постановки: Дзихэй («Самоубийство влюбленных на острове Небесных Сетей», 1982), Яэгири и Демоница («Демоница из Комоти», 1983), Ёхэй («Масляный ад», 1984), Тубэй («Гонец в преисподнюю», 1985). В 1990 г. принял имя Накамура Гандзиро III, в 1994 г. был удостоен престижного звания «Живое Национальное Достояние». В 1998 г. для 14-х гастролей Тикамацу-дза была возобновлена пьеса Тикамацу «Куртизанки и великое воспевание имени Будды в храме Мибу», не исполнявшаяся 296 лет. В 2005 г. Гандзиро будет присвоено имя Саката Тодзюро IV.

НАКАМУРА ГАНДЗИРО III

Я играю идеал

– Когда-то давно, открыв книгу о Конфуции, я прочла, что в Китае до сих пор живут его прямые потомки, живут в том же месте, где он жил, сохраняя память о нем как о великом человеке из их рода. Испытываешь что-то вроде головокружения, когда заглядываешь в бездну истории Кабуки, и понимаешь, что традиция здесь передается веками от отца – к сыну, потом к внуку, правнуку... Вы родились в актерской семье, принадлежащей к определенной традиции «камигата», с детства вы жили, окруженный театром. Был ли ваш выбор жизненного пути обусловлен этими заданными обстоятельствами. Могли ли вы заняться чем-то другим?

Дед был актером Кабуки, отец был актером Кабуки. То, что другие узнают из книг, я узнавал как часть семейной истории. Как в самом начале XVII века О-Куни, великолепная танцовщица и синтоистская жрица приехала в Киото, где ее выступления проходили с бешеным успехом. Как она набрала целую группу молодых гейш, которые пели, танцевали и показывали комические сценки (само слово Кабуки в переводе означает: мастерство пения и танца. Ка – песня; бу – танец; ки – мастерство). Зрители влюблялись в девушек во время представления, а потом проводили с ними часы и ночи любви. Так что вскоре многие публичные дома в Киото обзавелись собственными труппами. Борясь с безнравственностью, правительство запретило выступления женщин на сцене. И так возник Кабуки в его нынешнем виде... Отсюда и пошла традиция актеров оннагата, к которой я принадлежу.

– Замена женщин мужчинами, стало быть, повышает «нравственность» зрелища?

На самом деле получилось еще хуже. Молодые красавцы-юноши на сцене привели к тому, что Киото пережил просто всплеск гомосексуализма... В

середине XVII века юношам запретили выступать на сцене Кабуки, и роли женщин перешли к взрослым мужчинам. Но и это запрещение не убило интерес к театру. Долгая борьба за существование, постоянные стычки с властями, которые не могли закрыть Кабуки, потому что он был очень популярен, постепенно выкристаллизовали традицию, которая бережно передается от отца к сыну. Многие дети из актерских семей выходят на сцену с 3-4-х лет. Естественно, что мой отец очень хотел, чтобы я стал актером. Но я был упрямым, непочтительным сыном, возражал ему, отстаивая свои желания, и он отступился и никак не принуждал меня сделать выбор.

Мой путь в профессию определил разговор с другом нашей семьи, известным в Японии историком театра, который сказал, что ему кажется, я обладаю определенными способностями, чтобы стать актером Кабуки. Он посоветовал попробовать себя в этом качестве и добавил, что ручается за успех.

– Решив стать актером, куда вы пошли учиться? Существуют ли в Японии специальные театральные школы для людей, решивших стать актерами?

Специальных школ нет. Актеры учатся, находясь непосредственно в театре, наблюдая за старшими товарищами и пользуясь их уроками. Меня учил отец. Он был большим поклонником драматургии великого Мондзаэмона Тикамацу, которого у вас зовут «японским Шекспиром». О Тикамацу известно не очень много, как и о Шекспире. Сохранилось две его могилы и неизвестно, какая подлинная. Но до нас дошли почти все его пьесы, а их около ста тридцати. Это впечатляет даже на фоне обширного драматургического репертуара, которым обладает японский театр (замечу в скобках, что именно на японском языке написано большинство пьес мировой драматургии). В основном это пьесы, написанные в период XVII–XIX веков для Кабуки и Бунраку. Это была эпоха расцвета Кабуки. Актеры пользовались необыкновенной популярностью, были законодателями мод...

– Но в XVII–XVIII веках актеры считались как бы «низшей кастой в обществе»? Так было в Европе, так было и в Японии...

Актерам запрещалось селиться где-либо, кроме специального актерского квартала, носить обычную одежду. Людям благородного звания – самураям – запрещалось посещать представления Кабуки. Но самураи переодевались в одежды простолюдинов и таким образом проникали на представления. Женщины нанимали специальные паланкины, чтобы из-за занавесок разглядеть обитателей актерского квартала. Запретный плод – сладок. Все запрещения только подогревают интерес зрителей.

Великий драматург Мондзаэмон родился в самурайской семье. Он тайком посещал представления Кабуки и стал писать пьесы для любимого актера Сакаты Тодзюро. Мне кажется, что вообще лучший путь для драматурга – писать для конкретных актеров, для конкретного театра. Тогда есть шанс, что пьесы останутся в веках и подойдут для многих актеров и театров. А когда пишешь в никуда и для всех, – оказываешься никому не нужным. Чтобы не позорить свою семью, Мондзамон взял псевдоним по названию монастыря Тикамацу, где он учился. После смерти Тодзюро начал писать для театра марионеток Бунраку. Моему отцу хотелось перенести на сцену Кабуки пьесы, которые Тикамацу написал для Бунраку. И его выбор остановился не на тех пьесах, для которых Тикамацу использовал сюжеты из репертуара Но, а на его бытовых пьесах, где действуют реальные люди той эпохи. История, которая

легла в основу «Самоубийства влюбленных на острове Сонэдзаки», реально произошла в Киото. Пьеса была поставлена через месяц после реального события, и зрители были уверены, что души самоубийц присутствуют на представлении. Для моего дебюта отец выбрал пьесу Тикамуцу «Демоница из Комоти».

– Европейские актеры иногда исполняют женские роли, но, как правило, это роли комические. И мужчины-актеры рассказывают, что они, готовясь сыграть женщину, тщательно изучают женщин вокруг. У одних берут какой-нибудь жест или манеру кокетничать, держать сумочку и т.д. Они даже иногда в свободное время надевают женский наряд, чтобы попрактиковаться в ношении платья, каблуков и т.д. Вы исполняете роль идеальной женщины. Изучаете ли вы для этого женщин реальных? Практикуетесь ли дома в специальных женских манерах?

Когда-то актерам оннагата, действительно, предписывалось не снимать женскую одежду даже вне сцены, чтобы приучиться носить ее абсолютно естественно. Сейчас таких запретов давно не существует. И я практиковался в умении носить кимоно, когда готовил свою первую роль. Но я не приглядывался тогда и не стараюсь приглядываться сегодня к реальным женщинам вокруг, чтобы научиться каким-то женским манерам или уловкам. Сейчас мы с вами разговариваем, но я не пытаюсь запомнить вашу манеру жестикулировать или улыбаться, чтобы потом ее повторить на сцене. Дело в том, что я не создаю на сцене реальную женщину, как она есть. Я играю идеал, который должен показаться по-настоящему прекрасным и мужчинам и женщинам. Для этого нет нужды копировать людей вокруг. На протяжении веков складывалась традиция исполнения этих ролей. И каждый, даже самый маленький жест, мельчайшие движения отшлифовывались поколениями. Каждое изменение вводилось очень осторожно, чтобы не разрушить красоту целого. Скажем, некоторые позиции классического балета внедрились в Кабуки, потому что, например, эта поза со скрещенными стопами очень красива.

Если бы задача актера оннагата была в том, чтобы сыграть просто привлекательную женщину, то гораздо разумнее было бы просто отдать его роли молодым актрисам. Запрет на участие женщин в спектаклях Кабуки был снят сто лет назад. Но публика воспротивилась замене оннагата. Потому что только оннагата может сыграть сокровенную сущность женщины, независимую от моды сегодняшнего дня.

– Какова должна быть идеальная женщина, знает только мужчина...

Примерно можно сказать и так.

– У нас любят говорить, что в Японии самоограничение и «игра по правилам» – один из главных столпов цивилизации. Поэтому каждое новшество пробивается с невероятным трудом в самых разных областях: будь то искусство составлять икебаны, или писать каллиграфическим почерком иероглифы, или играть на сцене... Каким образом вам с отцом удалось проделать настоящую революцию: перенести на сцену Кабуки пьесы, написанные для Бунраку?

Вы правы, что новшества в областях древних искусств пробиваются с огромным трудом, но, раз пробившись, они закрепляются в каноне навсегда. Самоограничение – необыкновенно полезно для искусства и является стимулом развития стремления к совершенству. Однако, перенося пьесы Тикамацу,

написанные для театра марионеток, на сцену Кабуки мы с отцом не совершали революции, а обращались к традиции. Поскольку пьесы, написанные для Бунраку, с давних пор шли на сцене Кабуки. Драматурги предпочитали кукольный театр, потому что там больше платили и меньше принуждали автора своим авторитетом руководителей труппы писать то или другое.

Единственное новшество XX века – то, что их стали сильно сокращать, адаптируя к стремительным ритмам современной жизни. Сейчас трудно вообразить представление, которое бы шло пятнадцать часов. Тем более что многие японские пьесы написаны бригадным методом. Ведущий драматург писал только ключевые сцены, остальные набрасывали его напарники. Поэтому многие пьесы весьма неравноценны в своих частях. Зрители же настолько хорошо знают фабулу, что купюры им не мешают.

– Премьера спектакля «Самоубийство влюбленных на острове Сонэдзаки», где вы сыграли одну из самых популярных своих ролей, состоялась в середине 50-х годов. Идет ли он с тех пор, не исчезая из афиши, или это возобновление старого спектакля?

Когда этот спектакль был поставлен, мой отец играл в нем роль Токубея, а я – роль девятнадцатилетней куртизанки О-Хацу. И с тех пор более полувека это представление сохраняется в афише Кабуки. Был один раз перерыв на несколько лет, когда я снимался в кино. Но, конечно, за эти годы менялся состав актеров, занятых в спектакле. Так, роль Токубея играл мой отец, а теперь играет мой сын. Поменялись и остальные исполнители. Но публика продолжает ходить на этот спектакль, хотя он прошел уже больше тысячи раз.

– В Кабуки спектакли часто живут так долго, или это исключение?

Так долго спектакли, конечно, не живут. Это исключительный случай, который я не пытаюсь объяснить. Так произошло, что именно эта постановка оказалась долгожителем. Мне это приятно, я этим горжусь. Я не знаю, есть ли в русском театре примеры такой долгой жизни.

– Бывало, что спектакли шли десятилетиями. И сейчас так бывает. Вы никогда не уставали от роли О-Хацу? Никогда не хотелось перестать играть в этом спектакле?

Нет, я люблю эту работу. И пока я в силах быстро ходить по помосту ханамити (по цветочной дорожке), я буду продолжать играть эту роль.

– Существуют ли у вас какие-то специальные подготовительные упражнения перед спектаклем? Какие-то ритуалы, помогающие настроиться на роль?

Нет, ничего специального я не делаю, веду обычный образ жизни. А вечером иду в театр.

– Сколько времени занимает грим, превращающий вас в молодую девушку?

Я белю лицо и руки, а потом делаю яркий макияж, как это обычно делают женщины. Суммарно это занимает минут пятнадцать. Ну, еще столько же занимает одевание костюма. В этом смысле мужской грим занимает больше времени. Актеры наносят на лицо разноцветные полосы, каждая из которых имеет свое значение. Синий говорит о трусости персонажа и его злобе. Красный – о храбрости и доброте. Этот грим – кумадори – опять же идет из глубины веков, и это настоящее искусство.

– Вы играете разных молодых девушек. Похожи ли ваши героини или все-таки чем-то отличаются друг от друга?

Все молодые девушки похожи, и все отличаются. Так и мои героини. Существует канон изображения молодой девушки в Кабуки, отработанные приемы – ката (позы, формы), складывающиеся в работе многих поколений. Но, естественно, для каждой роли они отличаются. В роли есть моменты остановки – миэ. Своего рода «стоп-кадр», фиксация позы в тот или иной определенный момент действия. И по этим остановкам, как по пунктирам, прочерчивается линия роли. И каждый раз – она другая. Мои героини проживают разные истории, попадают в разные ситуации, и все это выражается через позы, жесты, интонацию. Потом, я играю не только молодых женщин, но и старых, играю мужчин. Мое амплуа вовсе не так узко, как может показаться.

– Тадаши Сузуки рассказывал в своем интервью, что в разработке собственной школы подготовки актеров он во многом опирался на традиции Но и Кабуки...

Тадаши Сузуки – очень хороший режиссер, и он, действительно, много заимствовал у нашей школы. Для Кабуки очень важны упражнения, которые связаны с голосом, с речью, с пластикой. Актер Кабуки должен уметь фехтовать, чтобы исполнять сцены с татимавари (стилизованная схватка). Должен владеть акробатикой (уметь, скажем, делать томбогаэри – сальто в прыжке). Он должен хорошо петь, потому что в исторических пьесах используется гортанная декламация, а вообще все роли имеют свой спектр голосовых модуляций. И конечно, исполнение ролей в Кабуки требует большой физической выносливости.

– В русском театре существует своеобразная театральная иерархия: заслуженные актеры, народные актеры. Существует ли что-то подобное в японском театре?

Да, пожалуй, в театре есть довольно сложная иерархия званий. Есть актеры, которых называют дзё-дзё-кити (лучший из хороших), есть ко-дзё-дзё-кити (малый лучший из хороших); дай-дзё-дзё-кити (большой лучший из хороших); сигоку-дзё-дзё-кити (действительно лучший из хороших); муруй (несравненный) и во главе труппы стоит дзагасира (глава театра). У него много обязанностей, и одна из них – передавать свой опыт, воспитывать молодых актеров.

– Звание «национальное достояние», которое вам присвоено – часто дается актерам, или это исключение?

Такого раньше не было. И я очень горжусь, что это звание дали представителю именно нашего направления «камигата». И надеюсь, что дальше таких наград будет больше среди деятелей нашего театра. Через несколько лет я должен быть удостоен имени Саката Тодзюро IV. Предыдущий же Тодзюро III умер почти двести пятьдесят лет назад, и с тех пор школа «камигата» не имеет законного главы, в то время как у конкурирующей школы династия не прерывалась. Восстановление преемственности для нас очень важно.

– Европейскому сознанию это довольно трудно принять, как если бы Олега Табакова в честь признания его заслуг пожаловали бы именем Ивана Москвина... В связи с этим как раз вопрос о разнице восприятий. Кабуки – театр, рассчитанный на подготовленного зрителя, – сейчас гастролирует по всему миру и встречается с совершенно чужой аудиторией. Трудно ли вам играть в этой непривычной среде?

Что касается имен, которые присваивают актерам, – то это давняя традиция. В Кабуки, так же как в Но и в Бунраки, существуют актерские династии, чья история уходит в глубину веков. Это не всегда прямое наследование от отца к сыну, как это было у моего отца, у меня, у моего сына. Часто имя передавалось младшему коллеге, которого старший актер «усыновлял».

Я не согласен с тем, что для восприятия Кабуки нужна какая-то специальная подготовка. Те зрители былых времен, которые приходили посмотреть на красивых гейш, возбуждались их танцами и пением, а потом проводили с ними ночь, – вряд ли обладали какой-то специальной подготовкой. Кабуки возник как театр, обращенный к массам, он говорит очень простым языком об очень простых вещах: о любви, о смерти, о тех ситуациях, с которыми мы сталкиваемся в ежедневной жизни. Там есть занимательная интрига, неожиданные сюжетные повороты, яркие характеры. Поэтому он обращен к любому зрителю, а совсем не к знатоку, который будет смаковать тот или иной жест или интонацию. Театр – грубое и простое искусство. И в этом его притягательность. Когда театр становится зрелищем для избранных, он начинает умирать.

Мы ездим по всему миру, и зрители молчат, или плачут, или смеются примерно в одних и тех же местах. Мне очень больно, когда о Кабуки говорят как о музее, где собраны предметы старины. Или упирают на его экзотичность, и подчеркивают, что пришли его смотреть как некоторую национальную японскую диковинку. Я видел грузинский спектакль по старинной японской пьесе. В этот приезд мне сказали, что в Петербурге поставлена пьеса Тикамацу «Самоубийство влюбленных на острове Небесных Сетей». Значит, эти истории волнуют зрителя разных стран. Вряд ли люди приходят смотреть Кабуки и аплодируют просто из любопытства и вежливости. Они приходят в театр за тем же, за чем ходили их деды, прадеды, прапрадеды и т.д. Они приходят плакать, смеяться, сострадать, учиться и воспринимать прекрасное.

Кабуки – это живой театр, который существует веками. Вот и все. Если он чем-то и отличается от современных театров, то своей устойчивостью. Мы знаем, что эту традицию стоит беречь, сохранять и развивать. Потому все мои звания, как я считаю, знак уважение не ко мне, но к традиции, которую я представляю. И я рад, что эта традиция пользуется почетом в нашей стране.

– XX век называют веком режиссерского театра. Книга, интервью для которой я у вас беру, так и называется – «Режиссерский театр». Режиссер подбирает репертуар, формирует труппу, его личность определяет лицо театра...

Репертуар Кабуки сейчас определяет продюсер, он влияет определенным образом и на подбор актеров в труппу. О Кабуки нельзя сказать, что чья-то личность определяет лицо театра. Японский театр долго обходился без режиссера. Сейчас под влиянием европейского театра возникли школы, которые определяются личностью режиссера-руководителя. Прежде всего, это школа Сузуки в Шизуока. Но я не думаю, что Кабуки непременно нужно двигаться в этом направлении. Режиссерский театр существует всего один век. И пока непонятно, насколько ему хватит и дальше запаса прочности. Кабуки доказал свою жизнеспособность. Хотя, может быть, пройдет время и какие-то черты режиссерского театра, так или иначе, повлияют и на Кабуки. Хотя ведь вполне возможно и обратное влияние.

Беседовала Ольга Егошина 14 июня 2003 года

МАРИНА НЕЕЛОВА

Фото Е.Сидякиной

Марина Неелова (р. 1947) – актриса. В 1969 г. окончила ЛГИТМиК (курс И.Мейерхольд и В.Меркурьева) и поступила в штат киностудии «Ленфильм». В 1972–1973 гг. – актриса Театра им. Моссовета, с 1974 г. – в «Современнике». Роли: Вероника («Вечно живые» В.Розова, 1974), Валентина («Валентин и Валентина» М.Рощина, 1974), Ника («Из записок Лопатина» К.Симонова, 1974), Виктория («Провинциальные анекдоты» А.Вампилова, 1974), Саня, Катя («Эшелон» М.Рощина), Виола («Двенадцатая ночь» У.Шекспира, 1975), Аня («Вишневый сад» А.Чехова, 1976), Люба («Фантазии Фарятьева» А.Соколовой, 1977), Ленка («НЛО» В.Малягина, 1978), Оля («Спешите делать добро» М.Рощина, 1980), маркиза Чибо («Лоренцаччо» А. де Мюссе, 1980), Маша («Три сестры» А.Чехова, 1982), Марья Антоновна («Ревизор» Н.Гоголя, 1983), Хани («Кто боится Вирджинии Вульф?» Э.Олби, 1984), Лора («Звезды на утреннем небе» А Галина, 1988), Евгения Семеновна («Крутой маршрут» Е.Гинзбург, 1989), Анфиса («Анфиса» Л.Андреева, 1991), Паулина Салас («Смерть и дева» А.Дорфмана, 1992), Вальтраут («Адский сад» Р.Майнарди, 1994), Раневская («Вишневый сад» А.Чехова, 1997), Елизавета («Играем... Шиллера!» по пьесе Ф.Шиллера «Мария Стюарт», 2000), принцесса Космонополис, Хэвенли («Сладкоголосая птица юности» Т.Уильямса, 2002) и др.

МАРИНА НЕЕЛОВА

Сны Римаса Туминаса

Одним из последних спектаклей в жизни Олега Ефремова был «Играем... Шиллера!» в театре «Современник». После окончания приходим к нему в ложу, понимая, что этот спектакль совсем не «его». Интересно, что он скажет?!

– Ах, какой же замечательный этот ваш Туминас! Какой умница, какой молодец!

Взволнован Ефремов, взволнованы его реакцией мы, сразу начинаем забрасывать его вопросами:

– Вам трудно было «въезжать» в этот спектакль?

– Нисколько. Ни минуты. Сразу. Самое важное, что при такой жесткой, конкретной форме (и, надо помнить, для него категорически другой) все совершенно психологически замотивировано изнутри, нет просто придуманных «штучек ради штучек». Я абсолютно понимаю все, что он имеет в виду. И мне не хочется спросить: «А это для чего и зачем?» Замечательно. Понимаете, шестнадцатый век. Я в этом Историю слышу.

– Как же хорошо, что именно вы, казалось бы, антагонист такого театра, это говорите, а вот критики...

– Неужели вы читаете эту чушь?! Ведь только абсолютно непрофессиональные и ничего не понимающие в театре люди могут сравнивать Някрошюса с Туминасом!

Впрочем, эти критики, может быть, скажут, что и Ефремов ничего не понимал в театре?!

Им лучше знать...

Запах, вкус, звук...

Запах детства, вкус хлеба, звук времени – ушедшего ли, наступающего...

Хрусталики люстры, переливающейся в луче света; бокалы в вытянутых руках Елизаветы, на медном подносе, – дрожащие, неустойчивые, наполненные до краев водой; капли, падающие со звоном, камень, ударяющий о медный ящик, скрип пера в руке, подписывающей приговор о казни, зерно, насыпаемое в бокалы (те же бокалы?), – как звуки земли, ударяющие о крышку гроба...

Звуки, звуки – тишина...

Разлетающийся стул в сцене казни, запахи сена, вкус слез на губах, вода, взлетающая в руках Марии, вода, обрушивающаяся на Елизавету, ветер с моря, развевающий платья, волосы – мешающий и привычный. Холодно, промозгло... остров...

Но все это было потом, а сегодня, перелистывая назад страницы наших репетиций, я не могу сказать, что он сразу ворвался с этим своим миром в нашу жизнь; напротив, дверь вначале только приоткрылась, он заглянул: рука, жесткий профиль, жесткая стрижка, жесткий взгляд; первые, ничего не значащие слова, его монолог о чем-то, не имеющем вроде бы никакого отношения к делу. Мы слушаем, недоумеваем, молчим. Что это? Начало ли репетиций или прощание? Присматривание ли к нам или желание познакомить с собой, а может, просто заполнение первых часов встречи? Ведь пока мы – разные миры, у нас разные слова и разные ощущения... Какие первые слова – «режиссерские»?

«Сыро, холодно, каменные своды, остров, две девочки-сироты, считалочка из детства, детские голоса из прошлого, всплывающие в памяти, одиночество в мужском-жестоком мире, страх, кровь... Елизавета-ребенок на вытянутых руках матери, казненной отцом... Потери, сопутствующие всей жизни...»

Что это за слова, как с ними обойтись, пригодятся ли они – если ничего подобного ты не «услышал» в пьесе? Откуда же он их взял, откуда знает, как будет летать по воздуху в огромном зале приказ о казни, подписанный в конце концов Елизаветой?

Может, это его сновидения, и он заставит и нас всех видеть этот его сон, длиною от детства королев до их общего трагического конца?..

Знаю только, что наши сны были разными, нам снилось другое, и мы не попадали к нему в сон, он удивлялся, наверное, уже ни на что не надеялся и каждое утро рассказывал что-то новое...

Когда же мы начнем репетировать? И что такое в конце концов в его понимании репетиция? Уж точно, как выяснилось потом, для слова «репетиция» у него был другой перевод. Его собственный. Впрочем, у него все собственное, только ему принадлежащее, не подслушанное и не подсмотренное. Думаю, что, читая «Марию Стюарт», он смотрел на эту историю не глазами Шиллера. Ведь у каждого свои сны...

Итак, эти репетиции, или эти игры – не что иное, как множество снов Римаса Туминаса...

Каждый день, встречаясь с ним, ждем продолжения и закрепления вчерашнего, но продолжения не следует: есть множество начал. Выкидывает сцену за сценой: «Вы уходите в слова, вы играете сюжет, а он и так известен. Думайте об Истории...»

Думать можем, а как это сыграть?! – «Не играйте, а только протяните нить оттуда, издалека, к нам, в сегодня, украдите оттуда...»

Легко сказать... А как это сыграть?

Почему мы так много смеемся на репетиции? От парадоксальности его решений? От неожиданности его внутренних монологов? Оттого, что трагедию видит в чем-то другом, нежели мы? От замечательных его показов: чуть со стороны, но и изнутри одновременно? А быть может, от его русского языка! Трагическая сцена казни, уносят голову Марии, что-то не получается, кричит из зала: «Руками возьмите ее лицо, обхватите его, нет, не там, не там, возьмите, как это... забыл... называется... ну, за то место, откуда зубы растут». Смеемся до упаду... Какая уж тут казнь?! Но это не помешало – в спектакле эта сцена стала одной из самых прекрасных. Вдохновленные его фантазиями, хотим тоже его чем-то удивить – удивляем, но удивляем абсолютным непопаданием.

И каждый наш день не похож на предыдущий, сегодня меняется все, что придумано вчера (и даже понято нами, и даже выполнено). Почему? Зачем? Было так хорошо! Нет, видимо, слово «репетировать» для него не значит повторять, видимо, репетировать обозначает: искать, открывать, пробовать, думать заново, не затверживать, не усаживаться удобно и приятно в найденной мизансцене, а удивляться новому повороту, новой глубине...

– Но как же, Римас, именно это вы просили вчера?!

– Но это же было вчера...

Все наши предложения и идеи воспринимает так весело, смеясь, радуясь и, почти всегда, хохоча, говорит: «По-моему, это ужасно. Перерыв».

Мы растеряны, не понимаем, расстроены, с постоянным вопросом в глазах, – но при всем этом – и это очевидно – почему-то все влюблены. Как все влюбленные, поддерживаемые его весельем, мы, конечно, уверены, несмотря на его «ужасно», что чувство наше взаимно: иначе почему бы ему быть в таком веселом расположении духа, приходить утром на репетицию с желанием что-то придумать еще, с такими глазами и так весело смеясь вступать с нами в новую игру? Гораздо позже мы узнаем, что это было время, когда он хотел отказаться, мечтал заболеть, чтобы иметь повод, как гоголевский Подколесин, выскочить в окно и бежать домой: к своим берегам, к своим артистам, к тем, которые его понимают с полуслова... Какое счастье, что мы не знали этого тогда! Мы продолжали смеяться и верить во взаимность...

Как мы завидовали друг другу и не стеснялись в этом признаться, когда во время репетиций, сидя в зале, смотрели, как он придумывал сцену кому-то другому! Как потом приставали к нему: «Ну, уж и нам придумайте не хуже!»

– А-а-ах, как он придумал казнь!

– Да! А с бокалами?

– Это что, а вот с люстрой....

– А в конце... когда Елизавета в королевском платье и на подпорках?!.

Прекрасно завидовали друг другу!

Репетиции шли с перерывами: он уезжал, мы его ждали, скучали, фантазировали. Он возвращался; как-то боком, стесняясь, входил, словно в первый раз, мы обнимались и... и опять все заново.

Нет ни одной сцены в спектакле, которую бы он не поменял множество раз, которая бы уже, «встав на ноги», не была бы опрокинута, перевернута на бок, не постояла бы на одной руке и не сделала бы тройное сальто с переворотом через голову. Что это за мука, что это за радость, каждый день не просто ни с того ни с сего переиначивать найденное, а убеждаться, что найденное и открытое сегодня и есть единственное решение этой сцены, а завтра абсолютно замотивировано прийти к другому и думать: «Ну, наконец-то, конечно, это должно быть только так».

...Сижу в зале, репетируется не моя сцена, смотрю на него, чтобы по его реакции на происходящее понять ход его мысли – со стороны, как будто увидеть «его взглядом». Морщится, что-то шепотом бормочет, соединяя литовский-русский-режиссерский. «Вот, черт, совсем не то делают... Надо все поменять». Ему, таким же шепотом: «Не надо, не меняйте, ведь хорошо, просто артист, даже если ему нравится и понятно, не всегда может сразу «вскочить» в то, что вы хотите. Дайте еще пройти, порепетировать». Сказав это слово, сразу понимаю свою ошибку. – «Нет, если они не делают, значит, им это скучно. Значит, поменяем».

У него множество фантазий, ему не жалко с ними расставаться, он не просто поменяет, он психологически оправдает другое решение.

Туминас никогда не давал нам всерьез почувствовать, что не доволен нами, он никогда не сказал: «Вы это не можете», он все как будто сваливал на себя: идет прогон с остановками, играем, не останавливает, счастливы, потому что это значит, что все идет хорошо, прошел почти весь первый акт – вдруг: «Перерыв!» Мы все дружно: «Ну как?» – и следует с улыбкой, уже знакомое: «По-моему, это было ужасно!» Недавно я спросила его: «Почему не остановили, а, мучаясь, продолжали смотреть?» – «Я хотел понять, до какой же степени я плохой режиссер, что не смог вам ничего объяснить, если вы все так «не туда» играете». Не сомневаюсь, в этом не было и тени кокетства.

Как мучил он меня своими «держите руки за спину», какая пытка лишиться рук, как тяжело это выдержать, но позже мне стало понятно и зачем, и для чего, и что это дает.

Репетиции подходили к неминуемому концу, начинались прогоны, а нам не хотелось расставаться, нам хотелось продолжать эту игру с его фантазиями, мы уже были заражены его снами и уже попадали в них, он уже говорил: «Да, это возможно», и все реже объявлял перерыв... Уже и нам не хотелось просыпаться...

Четыре последних прогона, опять не удержался – четыре разных финала...

Перед спектаклем сидим вместе, не говорим ни о чем особенном, нет последних наставлений и режиссерской «накачки». Он просто сидит с нами, очень волнуется, но старается это скрыть; как всегда шутит, и мы под конец, не выдерживая внутреннего напряжения, тоже вроде шутя: «Ну, что будем играть?» – «Жизнь прекрасна!.. И не забывайте про запах детства, вкус хлеба, звук времени... История...»

ЛЮДМИЛА ПЕТРУШЕВСКАЯ

Людмила Петрушевская (р. 1938) – писательница, драматург. Окончила МГУ, работала редактором на телевидении. В середине 1960-х годов начала писать рассказы, первый из которых, «История Клариссы», был опубликован в 1972 г. Автор пьес: «Уроки музыки» (1973), «Сырая нога» (1973–1978), «Чинзано» (1973), «День рождения Смирновой» (1977), «Лестничная клетка» (1974), «Любовь» (1974), «Анданте» (1975), «Два окошка» (1975), «Вставай, Анчутка» (1977), «Я болею за Швецию» (1977), «Стакан воды» (1978), «Три девушки в голубом» (1980), «Квартира Коломбины» (1981), «Скамейка-Премия» (1983), «Дом и дерево» (1986), «Золотая богиня» (1986), «Московский хор», «Казнь», «Свидание», «Проходите в кухню», «Изолированный бокс», «Песни XX века» и др., а также сценариев: «Сказка-сказок», «Шинель» по повести Н.Гоголя и др. В 1974 г. состоялась первая постановка на профессиональной сцене («Любовь», режиссер Ю.Любимов, Театр на Таганке). С конца 1970-х гг. ее пьесы были поставлены в различных театрах СССР и России, в том числе: «Чинзано» – в Молодежном театре Таллина (Noorsooteatre) (режиссер М.Карусоо, 1978) и Театре-студии «Человек» (режиссер Р.Козак, 1987), «Уроки музыки» – в Студенческом театре МГУ (режиссер Р.Виктюк, 1979), «Квартира Коломбины» – в «Современнике» (режиссер Р.Виктюк, 1985), «Три девушки в голубом» – в Театре им. Ленинского комсомола (режиссер М.Захаров, 1985), «Московский хор» – во МХАТе (режиссер О.Ефремов, 1988) и МДТ (постановка И.Коняева и Л.Додина, 2002).

ЛЮДМИЛА ПЕТРУШЕВСКАЯ

Вермут итальяно, называется Чинзано

1. ПЕРВОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ С «ЧИНЗАНО»

Я, как каждый советский человек, эстонцев очень уважала и ценила. Особенно их театр. Совсем запрещенная и безо всякой надежды, к тому же пребывая в образе кенгуру (с сыном во внутреннем кармане), я, однако, поехала именно к знаменитому эстонскому театральному режиссеру Каарелу Ирду в Тарту, повезла ему пьесу «Чинзано».

Тут надо остановиться и представить себе, что из голодной Москвы я попала туда, где свободно можно было пойти в столовую и получить из раздаточного окошка большой ромштекс в полтарелки, с жареной картошкой и зеленым горошком! И недорого, что самое главное. Денег было в обрез, на одну еду в день.

Эти большие котлеты мне даже ночью снились. Поскольку, съев такую роскошь, я вынуждена бывала с нею расстаться очень быстро. Токсикоз, дамы уже поняли, токсикоз.

А почему я отправилась в таком плачевном состоянии в это путешествие – просто потому, что незадолго до того мне напророчил один умный врач, что родами я могу умереть. Тромбофлебит. Стронется такой сгусток, и все. И под

предполагаемый, так сказать, занавес, так сказать, земного пути я поехала по театрам со своими пьесами. У меня оставался-то в Москве ребенок Кирюша одиннадцати лет, да и этот, новый, мог родиться уже сиротой.

Перед Эстонией я побывала в Питере, где жила в ленинградской квартире жены Афанасия Тришкина, первого исполнителя моих пьес «Любовь» и «Лестничная клетка» в режиссуре Игоря Васильева. Также я посетила ленинградский молодежный театр (неожиданно для администрации), и какой-то новенький режиссёр, захваченный мною врасплох, принял меня в своем огромном кабинете. Был поначалу вежлив. Человек приперся из Москвы! Однако затем он ни за что не хотел согласиться с тем, чтобы я прочла ему вслух свою пьесу-сказку «Два окошка». Стоял как стена. Отнекивался мрачно и решительно. Вообще – это было видно – он проклял тот день и час, когда согласился меня принять. Еще новости – слушать пьесу в исполнении какой-то зеленого цвета иногородней жительницы! Чтобы меня нейтрализовать, он мирно мне предлагал оставить ему текст. А у меня он был один, этот экземпляр. Кроме того, я надеялась его как-то своим чтением и песенками убедить. Не получилось.

После чего я пошла по Невскому проспекту, размышляя, как я вообще могла подумать, что мои пьесы кому-то будут нужны! (Я везла еще «Андante», «Чинзано», «Любовь» и «Лестничную клетку»). На дворе стоял 1975 годок. Кто бы знал, сколько лет мне предстояло ждать...

Дело шло к вечеру. Стоял поздний октябрь, еще не зажглись фонари. Закат цвета малинового киселя, окрашенного кое-где синими чернилами, горел над городом. Меня тошнило от всего этого.

Неожиданно мне преградил дорогу какой-то немолодой, прекрасно одетый человек со словами:

– Люся! Вы че тут делаете!?

– Гуляю, – ответила я.

Это был наш любимый Арбузов, Арбузик. Руководитель нашей студии драматургов. В светлом расстегнутом плаще, в светлом костюме. Пахло от него коньячком и хорошим одеколоном.

Можно было понять, что Арбузик доволен! Только что из ресторана. Побывал в парикмахерской.

– Так! – сказал он. – У меня сегодня премьера «Старомодной комедии». Я вас жду.

Понурившись, я кивнула.

Все дело заключалось в том, что накануне в Москве я находилась у него в гостях, где сидела на диване в обществе рукописи этой пьесы. Арбуз был вышедши, как выражалась раньше прислуга. И я по привычке и от нечего делать взяла в руки экземпляр и начала его читать. И мне жутко этот текст не понравился. Мне даже стыдно стало за нашего учителя. Сплошное вранье, решила я, будучи экстремисткой. И когда раздался его голос уже почти в дверях, я быстро вернула пьесу на место и помню, что почему-то покраснела.

А тут такое приглашение! Мучиться целый вечер! Я искренне не любила и не люблю театр. Всегда ухожу при первой же возможности, то есть в антракте.

А теперь как уйдешь. И слова говорить какие-то придется. Ужас, ужас.

Я купила за семьдесят копеек букет полудохлых астр цвета ленинградского заката, попозже это были уже фиолетовые чернила с малиной. То была безумная трата! Можно было прожить целый день с обедом! Но что делать.

Со своим неказистым подарком в руке я вошла в театр, и сразу же Арбуз взял меня под свое крыло и приступил к делу: повел знакомиться с главным режиссером театра Игорем Владимировым.

Седой красавец сидел за роскошным письменным столом и смотрел на меня, как полководец на неожиданно въехавший в штаб вражеский танк.

– Вот, познакомьтесь, – сказал Арбуз благодушно. – Это будет первый драматург, когда меня не будет.

– Живите вечно, Алексей Николаевич, – пробормотала я.

(Я назавтра принесла им «Анданте» и позже узнала, что они ищут по посольствам и переводчикам, на каком же языке говорят персонажи и что значат «пулы» и «метвицы».)

Однако, возвращаясь к арбузовскому спектаклю, я должна честно сказать, что уже через пятнадцать минут после начала спектакля я ревела. Мне очень понравились актеры. Роскошная пьеса, опять-таки надо честно сказать. Люфт для артистов, простор и воздух. Никакого насилия и диктата со стороны автора. Большие возможности играть для талантливых людей.

Полная противоположность тому, чего я добивалась от актеров (добивалась бы, если бы они у меня были) – точного следования тексту. Четкого знания того, откуда язык персонажей – вплоть до региона. Проникновения в описанный характер. Никакого люфта, свободы, импровизации, раз уж ты выучил текст. В роль, как в лабиринт, где один выход, и его надо угадать.

После спектакля наши пути разошлись, Арбуз вернулся домой, а я села в поезд и поехала в Эстонию. Там мои знакомые поселили меня у одной милой, совершенно затравленной дамы-переводчицы, семнадцатилетний сын которой принципиально не мыл рук! (Насчет остального не знаю.) В тот вечер, когда я у них ночевала, он пришел с работы (из гаража) и сел ужинать, и на его чашке немедленно появились ясные дактилоскопические отпечатки. Мама страдала, но молчала. Потом она не выдержала, рассказала мне всю свою жизнь. Одни трагедии! Муж бросил, сын озлобился. Не печатают (она оказалась еще и поэтом). Мы с ней сидели до часу ночи. Назавтра мне предстоял путь в Тарту, в театр Каарела Ирда.

Короче, в каком виде я дотащилась до Тарту, можно себе представить (в человеке все всегда одинаково, и лицо, и одежда, и мысли). Стоял поздний октябрь, несладкое время в Прибалтике. Дым носился по улицам, дым из труб вместе с сильным ветром. Спала я в гостинице, больше похожей на общежитие, там разместились юные спортсмены, которые ночью с гоготом носились по тесным коридорам (горячие эстонские парни). В номере у меня были стены, крашеные темнозеленой масляной краской. Толстой писал об арзамасском ужасе, вот именно такое я и испытывала в ту ночь. За окном капало. Хотелось уйти из жизни.

Я добрела до театра Каарела Ирда уже следующим днем, по просохшим от холода тротуарам. Здание было роскошное. Огромное фойе. Каарела Ирда нет. А где он. Он на репетиции. Можно подождать? Кивнули не сразу.

Он вышел как какой-то король со свитой. Ученики за плечами с каждой стороны. Немолодой красавец. Все режиссеры красавцы по определению.

– Кто таккая, – сказал он, выйдя через КПП в фойе. – Нэтт. Таких не снаю. Арбузовская студия – не снаю. Нэтт. Наташа Крымова? Ну снаю. И что? Каккую пьесу? Нет, нам никакких пьес не натто.

Разумеется, на хрен им сдались русские пьесы! Пьесы оккупантов!

Тут я повернулась и пошла по этому длинному вестибюлю. Ну нэтт так нэтт. Да мало ли мне отказывали!

И уже когда я была почти у дверей, Каарел Ирд, выдержав длинную (до выхода) паузу, картинно рявкнул:

– Стойте!

Стой, раз-два. Я обернулась.

– Хороссо, – сказал его далекий голос. – Оставьте пьесу.

Я потащилась обратно. Как раз в этот момент я уже было в виде утешения начала мечтать об очередном бифштексе с картошкой и горошком. Пошла слюна, как у собаки Павлова, отгоняя жуткие воспоминания о вчерашних послеобеденных результатах.

Зверски голодная, я протянула Каарелу Ирду пьесу «Чинзано».

Он показал рукой за свое правое плечо:

– Мои ассистенты проссьутт! И отответят вам в тессение мессяса!

Архангел справа взял у меня рукопись.

Это был явный отказ. Даже в свирепой Москве никто никогда не говорил со мной в таком тоне. Прессрение так и сквоссило. Эстонские городские партизаны, движение сопротивления.

Разумеется, мне никто никогда не ответил из театра Каарела Ирда.

Но спустя два года началось что-то странное. Мне дозвонились из Таллина, из молодежного театра «Ноорсоотеатер». Они хотели ставить «Чинзано» и спрашивали, есть ли у меня разрешение цензуры. Нету. А правда, что вы написали второй акт к «Чинзано» – правда. Пришлите.

Ни во что я не верила и никому. Существовал спектакль «Чинзано» Игоря Васильева 1976 года, вполне подпольный. На другое надежды не было. И текст я им не стала отправлять.

2. КАК БЫЛА НАПИСАНА ПЬЕСА «ЧИНЗАНО»

Теперь расскажу, как было написано «Чинзано». Шел 1973 год, ноябрь-декабрь. К тому времени я уже посмотрела спектакль Володи Салюка «Утиная охота» по Вампилову. Я смотрела его два раза с хвостиком – на третий раз в зале вырубили свет и всех попросили вон. Я была потрясена пьесой и игрой актеров. Буквально дрожала, как кошка, увидевшая птичку. Меня на спектакль привел мой учитель Михаил Анатольевич Горюнов, помощник Олега Ефремова. Сам Горюнов в «Утиной» великолепно играл Саяпина. После спектакля он меня познакомил с исполнителем роли Зилова актером МХАТа Игорем Васильевым, который к тому моменту уже прочел мою первую пьесу «Музыка для Коли» (она позже стала называться «Уроки музыки»). И Игорь, и чудесные актрисы МХАТа Наташа Назарова и Галя Киндинова из «Утиной» вскоре стали играть в моем подпольном спектакле «Лестничная клетка». Но это все было потом. А после первого спектакля «Утиной» я шла со своей подругой Мариной Сперанской по проезду Художественного театра и твердила: «Почему не я написала эту пьесу» и «Я так много знаю об этих людях». Подруга осторожно молчала. Она привыкла к моим отчаянным монологам. Как-то за полгода до того, в троллейбусе № 9, на котором мы ехали с работы из Останкина, стиснутые у передней двери, я стала пересказывать ей содержание пьесы «Уроки музыки» (которую я не знала, как закончить), и, когда мы дотрюхали до метро, конец уже был рассказан, поневоле сочинившись на месте. Маринке вообще по определению не нравилось то, что я пишу, но она терпела. Конец

пьесы оказался, неожиданно для меня, фантастическим, с видениями, во как.

Наступил декабрь 1973 года. За прошедшие с лета месяцы (с момента, когда нас выгнали с «Утиной охоты») мы подружились с Игорем Васильевым. Он таскал меня на свои спектакли по Ионеско и Беккету. Я присутствовала на его спектакле в комнате, где резали живую рыбу в окружении свечей (рыба определенно издала звук, когда по ней полоснули ножом, вроде бы в том месте, на колоде плача, колыхнулся воздух) – а текст был основан на дневниках царя Алексея Михайловича, текстах патриарха Никона и протопопа Аввакума. Актеры читали их как в церкви. Соседи, услышав впервые за стеной певучие молитвенные интонации, вызвали милицию, считая, что в квартире угнездилась секта. Спектакли шли в полутьме, свечи нагоняли жар и священный трепет, а тут еще смерть рыбы, живого существа... Зрители стояли вдоль стен небольшой комнаты. Раза два случались обмороки. Видимо, сейчас этот спектакль собирал бы народ – тогда он сильно опережал время.

Красавец Игорь Васильев (позднее я поняла, что он вылитый Николсон) был восходящей звездой МХАТа, он по определению мог бы играть героев-любовников (не знаю, были ли таковые роли в тогдашнем ефремовском репертуаре, где преобладали пьесы о раб. классе). Но сам Игорь был одержим другим театром. Он хотел создать нечто совершенно новое. Мы с ним вели долгие беседы, шляясь по улицам и заходя погреться в фойе консерватории (в кафе было не по средствам). Он рассказывал мне о театре Арто, о Беккете, Ионеско. У первой попавшейся телефонной будки Игорь останавливался, за две копейки звонил и взволнованно, понизив голос, спрашивал кого-то: «Ну, как вы себя чувствуете?..» Видимо, у него начиналось что-то серьезное.

Это ни в чем совершенно не напоминало встречи Станиславского с Немировичем-Данченко (тоже режиссера с драматургом). Во-первых, Станиславский был богат и мог пригласить драматурга в ресторан «Славянский базар». Игорю это и в голову не влетало. Но тем не менее мы – ни много ни мало – хотели создать совершенно новый театр. У меня были написаны только «Уроки музыки», Игорь поставил тексты Аввакума и «Стулья».

В те поры Игорь уже знал, что мне очень хочется попасть в арбузовскую студию, где собираются драматурги и режиссеры, где читают пьесы. Он по-деловому отнесся к моим мечтам о гнезде молодых драматургов. Он стал наводить мосты. Разведка донесла, что следующее занятие у них должно состояться восьмого декабря. Мы уже готовились пойти, но вдруг Игорь позвонил, что какие-то люди против того, чтобы мы приходили – к примеру, молодой режиссер Райхельгауз, участвовавший в жизни студии. Второй молодой режиссер тоже не очень это приветствовал – Анатолий Васильев. Зачем им был нужен еще один новый режиссер? Все правильно.

А я-то уже приготовилась идти и слушать новую пьесу (они там именно это и делали каждый раз, слушали новую пьесу и обсуждали). Я вся горела в прямом смысле (у меня началась ангина). И тут этот охлаждающий звонок.

Но мало, что ли, меня запрещали и не пускали. Ну заведут пружину еще круче. Но ведь будильник когда-нибудь прозвонит! Сразу после этого разговора с Игорем я, дико расстроившись, вдруг подумала в таком духе, что ведь там будет новая пьеса – ну и у меня, вдали от этого гнезда, светлого и теплого места, где сидят талантливые люди, по другую сторону от принципа удовольствия и источника разума и вообще Барбизона драматургов, у меня тут в изгнании в честь этого пусть будет тоже своя пьеса. Они меня не пускают – а у меня тоже будет свой семинар. А какую пьесу написать – а ту, про которую я

подумала, идя с «Утиной охоты». История о том, как сын не похоронил мать... Он все истратил на «Чинзано».

Вообще, потом, когда я читала письма Ван Гога, которому никак не удавалось проникнуть в сообщество любимых им художников или хотя бы привлечь кого-нибудь к себе в гости, я понимала, для кого он пел свои дикие песни, для кого он, северный человек, выходил под палящее солнце специально без шляпы, чтобы свет жег глаза, и писал в день по полотну!

Я написала «Чинзано» в ту же ночь.

3. ИГОРЬ ВАСИЛЬЕВ И ЕГО «ЧИНЗАНО»

Сколько-то времени спустя я ее принесла Игорю Васильеву и прочла. Присутствовал и его актер Афанасий Тришкин. Они не поняли ни-че-го. Только Афоня внезапно рассказал, что они как-то с друзьями пили, к утру ничего не осталось, стали ждать открытия винного, т.е. одиннадцати часов утра. Дождались, скинулись по копеечке, все вытрясли, собрали на бутылку. Послали Афоню. Афоня вышел из норы на Божий свет, увидел солнышко, хороших людей и магазин «Культтовары». И, дрожа, решил начать новую жизнь, и взял и купил на все деньги шахматы. На два восемьдесят. Принес семь копеек сдачи и шахматы в вертеп зла, и был мигом спущен с лестницы.

Ну они меня и проводили с честью тоже до лестницы, Игорь и Афоня.

Мы тогда, непечатающиеся, все друг другу помогали, и вот некоторый литературно пробивной малый, услышав, что я знакома с режиссерами, сунул мне свою пьесу для передачи им. И тут как раз мне позвонил Игорь с предложением принести пьесу, а я ему и скажи, дескать, что да, принесу. (Прошло больше месяца со дня читки).

Вошла к нему, достаю рукопись. Игорь берет ее в обе руки и в каком-то священном порыве мне низко кланяется. Потом смотрит на первую страницу, и лицо его меняется в нехорошую сторону.

– Эт-то что вы мне принесли? – спрашивает он довольно остро.

– Пьесу молодого автора, – отвечаю я.

– А где «Чинзано»?! – с претензией спрашивает он опять.

– Дома. Вам же не понравилось.

– Я вас прошу! Немедленно! – говорит он и опять делает поползновение кланяться.

И вот мы с Игорем, узнав, когда будет следующий семинар арбузовской студии, решили никого не спрашивать, а просто прийти туда, и все.

Мы вошли и в наступившей тишине сели. Мои товарищи по студии потом со смехом мне говорили, что я на вопрос «вы кто» буквально провозгласила свою фамилию. Они как бы изображали мою торжественность. Некий пафос. Но это, Господи, было от страха... Арбузов потом прочел мои «Уроки музыки» и встречался со мной, и сказал безо всякой помпы, что ему нечему меня учить. И я возразила ему, что мне надо не учиться, а быть среди своих, среди единомышленников.

Арбузов был великий человек. Великий во всех своих проявлениях. Он никогда не выгонял никого, не снижался до этого, он ждал, что это сделают за него студийцы. Так обычно и происходило. Но я-то этого не знала!

Мало того, после читки я была жутко разочарована. Что они читают? Что это за пьесы? Главное, потом дружно несут какую-то ахинею, поздравляют автора и огульно хвалят. Просто как малые дети. Как же можно так врать друг другу?

Подождав еще неделю, я возмутилась окончательно. И сюда я рвалась? Когда Арбуз дал мне слово, я сказала все что думаю. Странным образом вдруг меня поддержали остальные. Разразился скандал. Автор, не ожидавший такого массированного налета, стал отбрехиваться, принял позу типа «да кто вы такие». Пьеска была у него чудовищная, на производственную тему, просто и примитивно на продажу. Но у ребят явно накипело. Малый этот потом исчез и занялся тем, что выпекал по заказу министерства культуры РСФСР одноактовки для сельских клубов – про колхозы (растущий зам, отсталый пред и в коммунизм идущий дед, слова Твардовского).

Позднее некоторые из студии не выдерживали, особенно когда попер вверх Шатров – бытовал тезис «если эта бездарь может на производственную тему, неужели я талантливый не смогу заработать». Не получалось. Все-таки талантливый человек не умеет хорошо приспосабливаться, это закон. Иногда, правда, уровень таланта снижается – и повышается степень приспособленности, начинаются премии, звания...

А где-то через полгода у меня была на студии читка. Я должна была читать маленькие пьесы – «Любовь» и «Лестничную клетку». «Чинзано» Арбуз не разрешил. Тем не менее ребята где-то нашли бутылку из-под «Чинзано» и заговорщически поставили ее, наливши туда воды с сиропом, мне на столик. Как некоторый намек. Вот я заканчиваю читать «Клетку». Пауза. Все выжидательно молчат, глядя на бутылку. Хороший ход! Арбуз любил импортные вина.

– Ну, валяйте ваше «Чинзано».

Общий смех и аплодисменты. Все сияют, как будто вместе победили.

В тот момент к нам за раму полуподвального окна провалился со двора большой желтый кот и начал отчаянно кричать. Со двора же через форточку стала его выуживать хозяйка. Картинка была как на экране – руки и голова сверху и голова и лапки снизу. Мы дружно открыли раму и, хохоча, освободили кота. Его, оказывается, звали Плучек. Новый взрыв смеха.

Арбуз был страшно доволен. Плучек был его закоренелый друг, главный режиссер театра Сатиры...

Режиссеры и драматурги редко бывают друзьями. Но я однажды видела зимой в деревне собачку и кота, который прижимался к ней и даже иногда лизал ее в нос. Собачка терпела.

Наш Арбуз со всеми был в церемонной дружбе и не унижался до вражды. Единственный его враг был поэт Галич, бывший ученик. Его Арбуз выгнал из своей студии самолично. Больше он не повторял таких экспериментов, памятуя об ужасных результатах.

И вот первый отчетный вечер нашей студии в большом зале Центрального Дома литераторов. Режиссер и ведущий – великий режиссер Анатолий Эфрос (его жена Наташа Крымова была второй, вместе с Арбузовым, наш руководитель). Каждый студиец представлен отрывком или целой пьесой. Играют актеры.

Уже пошел первый час ночи, когда на сцену вышли трое в пальто – Игорь Васильев, Эмиль Левин и Боря Дьяченко.

А народ уже стронулся и стоял в рядах, продвигаясь к выходу.

Пошли первые слова. Эти трое мужчин совершенно не замечали зала. Они были озабочены своим. Говорили не слишком громко и не очень выразительно. И выглядели так, как будто пришли с улицы по своим делам. Выгружали бутылки «Чинзано». Народ стал оглядываться, смеяться и садиться.

Господи, что это была за игра! Никакой театральности, когда «актеры заговорили ненатуральными голосами, спектакль начался».

Игорь Васильев в тот момент спектаклем «Чинзано» начал новый театр.

И Арбузов этот не разрешенный цензурой и не близкий ему по всем параметрам спектакль защищал всем своим авторитетом.

А затем (я уже об этом писала) Ефремов мне как бы заказал второй акт к «Чинзано», и я написала (смеясь про себя) «День рождения Смирновой». Ефремов даже прочел его избранным товарищам, но на том дело и кончилось. Он его не поставил.

4. «ЧИНЗАНО» В «НООРСООТЕАТЕР» (г.ТАЛЛИН).

И тут начались и настойчиво продолжались звонки из Таллина. Пришлось послать им «Смирнову».

Спасибо тому архангелу за правым плечом Каарела Ирда... Спасибо, собственно, Каарелу Ирду, что он меня остановил, не дал пропасть. Пусть земля ему будет пухом.

Через положенное время последовало приглашение на премьеру в Таллин.

Меня встретили эти сдержанные, серьезные эстонские люди, поселили в гостинице. Режиссером была Мерле Карусоо, молчаливая молодая женщина.

Меня привели на спектакль с инструкцией – не говорить по-русски. Рядом будет шпион. А дело в том, что они меня выдали за жительницу Эстонии (видимо, польского происхождения) и под этим предлогом вообще не дали министерству культуры СССР русский оригинал, представили эстонский вариант, а узких специалистов со знанием данного языка в Минкульте не оказалось. Посему они послали своего человечка проследить, что будет за автор.

Автор сидела и молчала, даже в антракте рта не раскрыла. Тихие эстонские зрители молча глотали слезы... Вытирая их со щек запросто, тыльной стороной ладоней.

Потом был банкет, стол накрыли афишами, автору преподнесли бутылку «Чинзано» (главный режиссер Калью Комиссаров купил в Испании, ого! Они уже ездили туда). И автор встал и исполнил на чистом эстонском языке запрещенный гимн старой Эстонии «Муи самаа» (Когда-то, когда я была в университетском хоре, мы исполняли его на празднике песни в Риге). Все медленно и чинно встали и выслушали до конца. Никакой дружбы не возникло, хотя я однажды и сказала: «Мы одной крови, вы и я. Нас угнетают еще почище чем вас».

В гости по домам меня не звали.

Через год я приехала по их приглашению на фестиваль молодых режиссеров. Играли и «Чинзано». Так случилось, что ко мне специально приехала моя американская переводчица, театровед и специалист по Мейерхольду, Альма Лоу. Она посмотрела «Чинзано» и вечерним поездом уехала в Питер.

Я ничего не хочу сказать, но внезапно меня пригласили на парти в квартиру Матти Унта, завлита театра и писателя. И со мной как-то стали вроде бы дружить...

Я ничего не хочу сказать. Я их любила и вспоминаю о них с любовью.

Глава следующая.

5. «УРОКИ МУЗЫКИ» ВИКТЮКА

В 1980 году наш спектакль «Уроки музыки», прошедший в клубе МГУ на ул. Герцена шесть раз, был запрещен ректором Московского университета Логуновым. А затем началась эпопея под названием «как Ефремов победил Логунова».

Мало кто знает эту волшебную историю.

Когда Виктюк поставил мои «Уроки музыки», в Москве началась обычная театральная паника. Все стремились в университетский клуб, а Виктюк, как нарочно, установил зрительские места на сцене. Туда надо было пробираться по какой-то лестничке, затем рассаживаться на хрупких конструкциях. Мест было мало. Внизу зиял пустой зал. Для задавленных советских зрителей это было непереносимое переживание. Свобода вот она, рядом, четыреста мест – а мы жмемся. Особо отчаянные устраивались на выступах стен. Помню эти фигуры, держащиеся за какие-то балки...

Разумеется, у входа возникали скандальные ситуации и прямой мордобой. Пожилому пожарнику немолодая журналистка Гербер заехала по скуле. Все знали, такое долго не протянет, и лезли напролом. На седьмой раз в коридоре клуба появилось объявление – «Экспериментальный спектакль «Уроки музыки» закрыть в связи с окончанием эксперимента».

Затем нас с Виктюком вызвали к ректору МГУ Логунову (кто-то из друзей театра постарался). С нами пошли в бой Ефремов и Арбузов (с моей стороны) и главный редактор журнала «Искусство кино» Сурков (со стороны режиссера). Типа «дорогу женихову брату».

Что это был за театр! Логунов смотрел и никак не мог насмотреться на Олега Ефремова. Сурков говорил опасные, почти антисоветские речи. Арбузов мудро молчал и производил могучее впечатление. Он не верил в победу.

Председатель профкома, шепелявый и лысый, пятнисто-розовый, какой-то шелудивый под ярким солнечным лучом из пыльного огромного окна, выступил довольно зверски:

– А вот вы, Олег Николаевич, почему бы вам не пофтавить «Уроки музыки» у фебя в театре? Раф вы говорите, что это такое дофтижение? А?

Он жутко шепелявил и фыркал при разговоре.

Ефремов ответил, что речь идет не о пьесе, а о режиссерском решении спектакля. Это главное. Спектакль как целостное решение, где все компоненты и т.д., это уже готовое произведение. И нет смысла его делать на другой сцене и другими средствами.

Ни к селу ни к городу Логунов, который до тех пор молча любовался Ефремовым, вдруг выступил:

– А я приехал в Протвино, а вы как раз оттуда уехали... А то бы встретились!..

Все помолчали, ошарашенные такой репликой.

Сурков очнулся и сказал, что они здесь нарушают постановления ЦК о работе с молодежью! (Жуткая крамола по тем временам, обвинение из разряда серьезных.)

– Надо читать эти постановления вам, вам, которые именно что работают с молодежью, – заявил Сурков.

Профком, прыская слюной в контражуре (он сидел на фоне окна, прямо напротив меня), опять-таки победил:

– Че мне их читать, я их лично фам пифу.

Мы возвращались из университета подавленные. Все.

Мой Арбузик зорко и печально глядел вперед. Ефремов был невозмутим. Мало, что ли, его ставили на место.

Я хохотала, вспоминая, как косноязычный профкомовец пускал слюну.

Через некоторое время, в ноябре, Ефремов вдруг мне позвонил:

– Тут была у нас отчетная партконференция, – сообщил он.

– Да, я читала.

Это был великий ежегодный московский съезд всех партийных чинов. Надо было стать делегатом конференции! За такую честь сражались. Олег Ефремов им, разумеется, безо всякого усилия был. И слегка гордился этим. «У НАС отчетная конференция».

– Так вот. Ко мне подошел Логунов с тем профоргом.

– Да ну!!!

(Разумеется, Логунов увидел великого Ефремова, обалдел и, взявши под ручку своего слюнявого профбосса, чтобы быть посмелее, подкатил к нему с разговором.)

Короче, они ему сказали, что, конечно, ни о каком «фпектакле» в МГУ и речи быть не может. Профсоюзник выразился в том смысле, что университет не может быть в конфронтации к «правительфтву».

(Ни больше ни меньше.)

Но что, дескать, они с «Уроками музыки» могут убираться на все четыре стороны и играть в другом каком-нибудь месте.

– Это серьезно?

Ефремов ответил:

– Я тоже этим интересовался. Но у них нет ни одной непродуманной фразы. Так, скорее всего, решили в верхах.

Я засмеялась от счастья.

Очень скоро Виктюк нашел ДК «Москворечье», где директорша была согласна нас пустить.

И мы играли до лета 1980 года.

Рома Виктюк был моим очень хорошим другом. Я просыпалась часто от его звонка. Он бодро восклицал:

– Гениальная!!!

Я откликалась:

– Мейерхоллд?

После каждого спектакля «Уроков музыки» мы беседовали. Каждая моя – самая минимальная – просьба исполнялась.

Помню, я долго воевала с Валей Талызиной, исполнительницей роли Таисии. Валя была единственная актриса из настоящего Московского театра им. Моссовета. Остальные актеры были из университетского театра и исключительно для Феллини. Невероятные! Душераздирающая игра! А какие типажи! Галя Стаханова в роли Грани являла собой совершенно новый театр, новую манеру игры. Нетеатр. Бабы-актрисы таскались на далекую Каширку смотреть именно на нее в первую очередь... Один из актеров, игравший Иванова (Н.Степанов), вызывал особенный смех у зрителей (у актеров-зрителей он вызывал истерику). Они спрашивали, у какого гастронома мы подобрали этого алкаша. Мы отвечали, что он известный физик и лауреат госпремии... Валя Талызина их всех в веселые минуты называла «этта самодеятельность».

Так вот, там была такая сцена, что Валя (в роли Таисии) в присутствии собственного мужа (артист Юра Горин) учит молоденькую Нину (актриса

Таня Нестерова), как вести себя с мужиком: «Будешь отпускать его... Ничего, не мыло, не измылится... Пивка попьет... Мужик, он место терять не любит» и т.д. При этом, просила я Валю, надо смотреть не на Нину, а выразительно именно на своего мужика! Валя мудро улыбалась в ответ на мои предложения. Дело не двигалось. Но потом, неожиданно, на одном из спектаклей умница Валя это дело сыграла, да так, что Юра Горин реально покраснел от неожиданности и стал, поднявши бровь, крутить головой. Видимо, Рома все-таки убедил свою актрису.

Потом в Москве должна была быть олимпиада, высылали всех проституток и нежелательные элементы. Спектакль закрыли навсегда. Он, правда, ставил его потом по стране, взяв в качестве помощника Юрия Петровича Горина, замечательного исполнителя роли Федора Ивановича в «Уроках» (он знал спектакль наизусть).

6. «ЧИНЗАНО» ВИКТЮКА

Что же, Виктюк в ответ поставил «Чинзано» и «День рождения Смирновой».

Снова все повторилось. Снова зрители на сцене, снова мордобой и давка у входа, крики «Мы всего на один день в Москве!!! Нас тридцать!!!»

Те же «народные артисты» во главе с Галей Стахановой заняты были в спектакле. Добавился и прекрасный новый актер – Саша Берда.

Но затем райкому партии (отделу культуры) надоела вся эта свистопляска вокруг их ДК, и меня закрыли вообще как автора в «Москворечье», запретили именно мои тексты. Рома пытался спасти театр, даже поставил какие-то воспоминания Брежнева – но прежнего было не вернуть.

Его уволили.

Его начали пасти какие-то люди из КГБ, называвшие себя, к примеру, Жуков и Попов, они вызывали Рому для переговоров, угрожали лагерем (встречи происходили у некоего кафе-стекляшки). Он ведь нигде не состоял в штате. Четыре месяца человек не работает, милости просим в зону за тунеядство.

Мой ученик, Саша Почукаев, работал в это время в одном доме культуры в Кунцеве. Мы с ним поговорили, и он взял Виктюка на какую-то мелкую работу в свой ДК.

Три года там держали его трудовую книжку и даже, чтобы соблюсти закон, что-то ему платили, но он, по слухам, так ни разу и не появился по месту работы хотя бы ради зарплаты.

У него уже начался новый период. Он был знаменитым. И Ефремов дал ему делать спектакль.

А когда меня пригласили в «Современник» (типа «что-нибудь ваше»), я назвала фамилию Виктюка как режиссера, Ахеджакову и Авангарда Леонтьева как главных исполнителей и дала четыре пьесы под общим названием «Квартира Коломбины».

Но наши отношения с Ромой почему-то сильно ухудшились.

То есть начиналось все великолепно. Я тогда дружила с Лией Ахеджаковой. Она ко мне ходила и читала мои тексты: искала репертуар для своих гастрольных концертов (в просторечии «чес»). Мои дети уже к ней привыкли, мы поили ее чаем. Но дело не шло. Ничего для чеса найти ей не удалось. Читать со сцены мои рассказы? О самоубийцах, алкоголичках, абортах? Всю эту чернуху? (Правда, в других странах это называется «экзистенциализм», ну да ладно).

И вот когда меня пригласили в «Современник», я ей, собственно, и собралась отдать главные роли в четырех пьесах («Любовь», «Лестничная клетка», «Анданте» и «Квартира Коломбины»). Еще я наметила себе прелестного, смешного и скромного Авангарда Леонтьева, который меня поразил в каком-то телеспектакле по Диккенсу. Мне хотелось, чтобы эта парочка и играла во всех четырех пьесах. Как режиссера я позвала Рому Виктюка.

А вот в «Современнике», когда Рома начал репетировать «Квартиру Коломбины», он вдруг резко изменился. На репетиции не звал, бесед никаких не вел. Лия Ахеджакова тоже перестала звонить... Ну и ладно, у меня своих дел было по горло (дети болеют, рассказы не берут, запрещены «Три девушки», уже был написан непроходимый «Московский хор»).

И потом Виктюк (когда все-таки разрешили «Коломбину») явил миру совершенно новый продукт. Безобидные мои пьесы стали какими-то слегка неприличными. В «Анданте» героиня Ахеджаковой по имени Ау лазила в штаны персонажу по имени Май, а потом садилась с этим Маем в сундук, закрывалась крышкой, свет пригасал, раздавалась тягучая музыка, после чего Ау выныривала из сундука, вытирая рот.

Это уже начинался интересный и преображенный Виктюк.

Надо сказать, что «Квартиру Коломбины» я написала по его просьбе. Он, как всегда, позвонил: «Гениальная!» – «Мейерхоллд?» – «Напишите пьесу для не очень молодой артистки. Простаивает Самойлова Танечка, Максакова Людочка...»

Я, как всегда, ответила, что по заказу не работаю, но потом, смеясь, написала – о бессмертной старой актрисе, которая всегда останется на сцене – при условии, что муж будет главный режиссер.

Да, и там по ходу сюжета переодевали мальчика в девочку – Авангард Леонтьев первым в виктюковском сериале о трансвеститах натянул розовое платье и парик...

Именно на «Квартире Коломбины» мы с Виктюком расстались навсегда. Я даже во гневе написала тайное (от министерства культуры) письмо в худсовет театра.

Тем не менее я все равно защищала «Коломбину» всюду. Ее запретили после первой же сдачи Управлению театров. Это был очень хороший спектакль, он затем продержался на сцене лет девять.

7. «ЧИНЗАНО» ВИКТЮКА (окончание)

А спустя какое-то время меня пригласили в ЦДРИ.

Настали новейшие времена.

Виктюк после долгого перерыва показывал запрещенный спектакль «Чинзано» и «День рождения Смирновой».

Небольшой зал был забит под завязку.

В спектакле, однако, оказалась одна привнесенная только что и не известная мне маленькая деталь – все актеры работали полураздетыми. Девочки до комбинаций, мальчики без верхней одежды, только в нижней, в штанах. И то у актера Саши Берды поползла на джинсах, расстегнулась молния.

Она ползла, ползла... Я сидела, опустивши свою бедную голову. Зрители замерли. Уже никому не был важен текст. Свалятся ли джинсы?

В перерыве я подошла к Виктюку. Он выглядел смущенно-довольным, как при большом успехе.

На мой вопрос он дьявольски-весело поднял бровки:

– Люсянетчка! Ну сломалась эта штутчетчка... на молнии что-то...

Я поняла, что это его новый прием.

Что так теперь будет всегда.

Затем до меня дошли сведения, что новый руководитель Театра им. Ермоловой, Валерий Фокин, покупает «Чинзано» для показа в своем театре.

Я позвонила ему. Фокин был со мной нелюбезен. Изначально раздражен. Конечно, кому понравится, когда автор просит поправить какие-то несущественные детали в костюмах! Молнию в штанах, еще чего! Да еще в спектакле, за который деньги заплачены!

– Знаете, – жестко сказал он, – вы имеете право только на название, оно не изменилось? Нет. На собственное имя, так? Оно ваше? И на текст. Все остальное! Все остальное это собственность режиссера!

– Ну, тогда я закрою спектакль, – ответила я.

Он положил трубку.

Видимо, я позвонила ему в неудачную минуту.

Потом я обращалась к разным людям. Никто толком мне ничего не мог посоветовать. Смешно даже, автор требует застегнуть штаны актера! На это нет его авторских прав!

Потом мне сказали обратиться к Иону Друце. Этот замечательный писатель перед тем запретил свой собственный спектакль во МХАТе. Мне сказали, что ему это удалось.

Он действительно отозвался и сказал, что для этого надо сделать. Послать телеграммы в театр, в управление культуры и т.д., что я прошу снять свою фамилию с афиши.

– Но у вас ведь есть свое собственное оружие, – заметил он. – Вы же писатель. Напишите об этом статью.

Я тут же села и написала. Я предположила, что это идет «Ревизор». И что Хлестаков входит в свой нумер и видит, что Осип лежит в его кровати. Далее Хлестаков говорит (к примеру). Текст пока что мой, надо свериться с Гоголем.

Он говорит нараспев (а сам в это время стаскивает сапоги):

– Оййй... Ну че ж это такой-я... Оййй. Ну кто же тебе позволил валяться на барской кроватиии...

Снимает носки.

– Ну оййй... Праа-тивнай. Кто разрешил прям не знаю-уу...

Сбрасывает сюртук.

Осип солидно гудит из-под одеяла:

– Нешто я дурак, валяться... Мы не валялися... Ни на какой вашей, барин, кроватиии...

– Раб есть раб, – поет Хлестаков, снимая штаны, – обманывать, ну как не стыднааа... – (В нос). – Че лежишь-тааа...

– Да не валялися мы... Ой, не валя...

Писк. Хлестаков ныряет под одеяло к Осипу.

Дальнейший разговор идет из-под одеяла.

Текст не меняется.

Итак: название соблюдено. Фамилия Гоголь есть. Слова Гоголя (мои так, в виде рыбы).

Известно, что Николай Васильевич Гоголь уже давно перевернулся в гробу.

Я послала телеграммы с просьбой снять мое имя с афиши. Театру Фокина я гордо написала в конце: «Нам с вами не по пути».

Так и закончилось «Чинзано» Виктюка. Говорят, они играли, но без особенного резонанса. Несколько раз.

8. «ЧИНЗАНО» КОЗАКА

А потом, не помню сколько лет спустя, мне позвонил Игорь Васильев и сказал:

– Есть ребята, которые играют «Чинзано» так, как хотел его поставить я.

И он за мной приехал и повез меня на спектакль в театр-студию «Человек». Там Роман Козак поставил спектакль с актерами Игорем Золотовицким, Григорием Мануковым и Сергеем Земцовым.

Спектакль был хороший.

Тем не менее они сделали в тексте одиннадцать ошибок.

Я указала на них. Достали текст. Выяснилось, что это были опечатки машинистки из ВТО.

Засмеялись:

– А мы-то пытались оправдать это дело!

Но менять они ничего не стали, мотивируя это тем, что привыкли.

В 1989 году нас впервые пригласили на фестиваль в Мюнхен.

Когда я, приехав в Мюнхен, пришла на первый спектакль, слегка опоздав, у входа стояла слитная, нерушимая толпа. Молча и мощно ожидала чего-то (что пустят?). Пройти к дверям было нельзя. Не помог мой писк «Битте» и «Их бин ауторин» (Я автор). Только когда одна немка, опоздавшая, стала потрясать билетом, перед ней разомкнулись. Я протырилась в ее кильватере. Когда мы вынырнули с той стороны, у дверей, на моей руке отсутствовали часики, которые мне дала моя переводчица Маша Тице, чтобы я не опаздывала.

Спектакль прошел хорошо, немцы в конце орали, скандировали и дружно, сидя, топали ногами.

Когда все разошлись, я из любопытства отправилась в фойе и нашла Машины часики, они лежали в центре зала на полу...

Германия!

Потом «чинзанщики» объехали Европу, Америку, побывали и в Латинской Америке, и на Мартинике. Двадцать две страны (или двадцать пять?) их пригласили.

До сих пор «Чинзано» и «День рождения Смирновой» ставят то в Швейцарии, то в Польше, то в Турции, то в Чехии (скоро).

Нет уже на земле нашего дорогого Арбуза. Рано умер замечательный Эмиль Левин. Умер Олег Даль, первым репетировавший в «Современнике» (подпольно) «Чинзано» – с Никулиным. Кто был третьим – Афоня Тришкин?

А «Чинзано» в немного другом составе (Манукова сменил сам режиссер, Роман Козак) все еще играется – раз в три месяца... Спектакль стал лучше. Не потеряв юмора, приобрел в трагичности. Играют его уже не юнцы, но зрелые актеры. Декан актерского факультета Школы-студии МХАТ Сергей Земцов, популярный театральный и теле-киноактер Игорь Золотовицкий, главный режиссер Театра им. Пушкина Роман Козак.

8 декабря 2003 года – тридцать лет со дня написания «Чинзано».

P.S. Как-то я приехала на премьеру своего итальянского спектакля в Милан. В аэропорту меня встретила огромная, во всю стену, реклама «Чинзано». Здорово рекламируют мою пьесу, пошутила я сама с собой.

Забавно, что фирма «Чинзано» как-то в Латинской Америке выражала протест против наших гастролей, а какое-то время спустя корреспондент «Коррьера делла сера» во время интервью спросил меня, что я думаю по поводу того, что фирма «Чинзано» хочет подать на меня в суд. Я ответила примерно так, что по меньшей мере они должны купить нашим чинзанщикам караван для гастролей – за долгую и верную пропаганду этого кошмарного пойла (если хлестать его стаканами). Но и в суд тоже пусть подают. Здорово! Пусть явятся актеры изо всех стран. Может, и часть зрителей. Пусть нас защищают...

Но они в суд подавать не стали. Подумали и отказались от этой идеи. Все-таки тридцать лет вместе...

ФЕРУЧЧО СОЛЕРИ

Фото М.Гутермана

Феруччо Солери (р. 1929) – актер, режиссер, педагог. В 1956 г. окончил Академию драматического искусства «С.Д'Амико» (Рим). Дебютировал как актер в 1957 г. в спектакле «Легенда о подмененном сыне» Л.Пиранделло (режиссер О.Коста, «Пикколо-театро»). В 1959 г. сыграл в «Людях и мышах» Дж. Стейнбека (режиссер Э.Феррьери, Театро дель Конвеньо) и был приглашен «Пикколо» на роль слуги в «Арлекине, слуге двух господ» К.Гольдони (режиссер Дж. Стрелер). В 1960 г. во время гастролей в США был дублером (по особому контракту) М.Моретти в роли Арлекина, которая окончательно перешла к нему в 1963 г. Играл и в других спектаклях «Пикколо»: «Дикая утка» Г.Ибсена (1963), «Жизнь Галилея» Б.Брехта (1963), «Визит на Багровый остров» М.Булгакова (1969), «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» П.Неруды (режиссер П.Шеро, 1970), «Страсти» (режиссер К.Деймек, 1972), «Буря» У.Шекспира (1984), «Триумф любви» П.Мариво (1986), «Ревизор» Н.Гоголя (режиссер М.Лангхофф, 2003). Первая режиссерская работа – «Ворон» К.Гоцци (сезон 1971/1972). Постановки: «Арлекин, любовь и слава» Л.Ферранте и Солери (1972), «Арлекин и другие» Л.Лунари и Солери (1981), «Трактирщица» К.Гольдони (1988), оперы «Дон Паскуале» Г.Доницетти (Театро Комунале, Модена, 1978), «Мнимая садовница» В.-А.Моцарта и мн. др. Преподавал в «Школе Отто Фалькемберга» (Монако), Школе сценических искусств «МУДРА» Мориса Бежара (Брюссель), «Семинаре Макса Рейнхардта» (Вена), Университете Санта-Клары (США) и др. Профессор Театральной школы при «Пикколо-театро».

ФЕРУЧЧО СОЛЕРИ

Арлекин – больше чем роль

– Синьор Солери, можете ли вы подсчитать, сколько раз за свою жизнь вы выходили на сцену в роли Арлекина?

Я думаю, около двух тысяч раз.

– Как, на ваш взгляд, менялся спектакль «Арлекин, слуга двух господ» за десятилетия его существования?

Дело в том, что это была шестая постановка Джорджо Стрелера по этой пьесе Карло Гольдони. В самом начале главным было воссоздание традиций commedia dell'arte, но постепенно Стрелер пришел к идее театра в театре. Это значит, что актеры на сцене играют Гольдони, но при этом прекрасно видят окружающую их жизнь. Кроме того, очень изменилась сценография. Сейчас ее практически нет. То есть все играют в пустом пространстве и показывают, на что способен каждый актер.

– Вы объездили с этим спектаклем много стран. Сильно ли отличается реакция публики?

Мы стремились к тому, чтобы сделать «магический» спектакль, который понимали бы абсолютно все, независимо от страны и языка. Как когда-то итальянские труппы странствовали по всему миру и все их понимали. И так и происходит сейчас. Где-то реагируют живее, где-то сдержаннее. Но каких-то кардинальных отличий восприятия, по-моему, нет. Мы показываем сейчас

спектакль в последней редакции, которую сделал сам Стрелер. Проблема только в том, сможем ли мы сами достаточно точно и достаточно долго следовать заветам Стрелера. В «Арлекине...» к тому же нет раз и навсегда зафиксированного состава. Как только кто-то по тем или иным причинам не может, то тут же на его место заступает другой и играет спектакль. Ввод (естественно, не на главные роли) можно сделать за несколько часов.

Уже три года мы ездим по миру с последней редакцией «Арлекина» и показываем его, поскольку к нему по-прежнему необычайный интерес. Мы стараемся сохранить его в том виде, в каком его поставил Стрелер.

Мы надеемся, что уход Стрелера все-таки не стал трагедией «Пиколло» в полном смысле слова. Хотя его очень и очень не хватает. Его не хватает всему мировому театру, всему итальянскому театру. Но нашему театру в особенности. Стрелер – это был огромный театральный континент. Правда, остались спектакли, остались книги, осталась память и актеры, которых он создал.

– В «Пикколо» пришел сейчас Лука Ронкони. Прижился ли он в театре Стрелера? Нашел язык с его актерами?

Ронкони – замечательный режиссер... Два года театр жил без художественного руководителя. Нынешний сезон третий, который проходит под началом Ронкони. Он много работает, и, мне кажется, весьма плодотворно. Хотя, конечно, все-таки его индивидуальность сильно отличается от Стрелера...

– Вы принимали роль фактически из рук первого великого Арлекина Марчелло Моретти. Как вам кажется, чем ваш Арлекин отличается от Арлекина Моретти?

От него сохранилось, к сожалению, не очень много, поскольку я сотрудничал с ним всего пятнадцать дней. Он очень неожиданно скончался. Поэтому моим истинным учителем был маэстро Стрелер. Если сравнивать, то можно сказать, что Мореттти не делал акробатические трюки. Всю акробатику привнес в спектакль я. Стрелер сказал мне: «Ты должен создать именно своего Арлекина». И я старался сделать так, чтобы он не был похож на то, что делал Марчелло Моретти. Я много занимался commedia dell’arte и знал, что комики в XVII веке были не только актерами, но и хорошими акробатами. И я предложил Стрелеру: давайте введем в мою роль такие трюки. Он говорит мне: «Ну, покажи, что ты можешь». Я показывал, а он отбирал, что с годится, а что нет. Трюки мы ввели с ним с самого начала, но делать колесо я научился только пятнадцать лет назад.

– Кстати, где вы учились акробатике? На спектакле складывается впечатление, что вы профессиональный акробат.

В детстве, когда мне было 8–10 лет, мне безумно нравился цирк. Но меня никто не учил. Я сам научился делать сальто-мортале и ходить на руках. Когда я стал думать о роли Арлекина, то сначала шел от персонажа, а потом захотел ввести в роль акробатические элементы.

– А где вы получили актерское образование?

Я закончил Академию драматического искусства в Риме. Когда я поступил в эту школу, мой преподаватель (это был не Стрелер) сказал мне: ты – Арлекин. А я-то мечтал тогда о серьезных драматических ролях. Но оказалось, что мой преподаватель был прав. Я играл Арлекина в студенческой работе. Роль была очень небольшая, но меня в ней увидел Марчелло Моретти. Он рассказал обо мне Стрелеру. Тот написал мне и пригласил меня в театр. Свою

первую роль здесь я сыграл в пьесе Пиранделло. Мне тогда было лет 28. И только лет через пять, в 1963 году я стал играть Арлекина у Стрелера.

– Джорджо Стрелер писал, как Марчелло Моретти на первых порах жаловался, что ему мешает играть маска Арлекина. А вы как себя ощущаете в маске? Нет ощущения, что за эти годы она почти приросла к лицу?

Арлекин всегда должен быть в маске, иначе это будет не Арлекин.

– А что, по мнению Стрелера, было главным в этой роли?

Мне кажется, контакт с публикой. Передать все проблемы, все переживания, все чувства Арлекина публике... Арлекин, я думаю, это особенная роль, есть какие-то традиции, которые он перенимает, но остается и что-то свое, ни на что не похожее и связанное только с ним. Арлекин больше, чем роль, написанная одним драматургом. Это образ, создававшийся в течение столетий актерами, драматургами, зрителями. Он аккумулировал в себе огромный опыт, огромную энергию. Это головокружительная роль. В чем-то не менее, а то и более сложная и разнообразная, чем Гамлет или король Лир.

– Вы сказали, что сыграли спектакль около двух тысяч раз. Мне хотелось бы понять, как вы сейчас ощущаете себя на сцене. Может быть, вам диктует уже механическая память тела, которое запомнило до мелочей каждое движение Арлекина? Или каждый раз вы на сцене творите роль заново?

Это и не творческий подход, и не механическая память. Это просто сама жизнь. Моменты творчества бывают всегда, когда я общаюсь напрямую с публикой и начинаю импровизировать. Для Арлекина ведь партнеры не только персонажи на сцене, но и публика. А зритель в зале каждый раз разный, реагирует по-разному и по-разному смеется. Все это надо учитывать. Где-то давать чуть длиннее паузу, чтобы люди осмыслили увиденное. Где-то чуть добавить темп. Где-то сыграть грубее, где-то тоньше. Каждый вечер, когда я выхожу на сцену, я думаю: сегодня первый спектакль.

– Как вы поддерживаете свою форму? Вы ведь довольно в почтенном возрасте, но это невозможно понять, пока вы в финале не снимете маску. А до этого момента люди в зале всерьез спорят, что это не может быть 75-летний человек, что вместо Феруччо Солери, наверное, работает двойник.

Я стараюсь поддерживать форму и следовать определенному режиму. Много спать. Потом, я ничего не ем перед спектаклем, поскольку с полным животом кувыркаться нельзя. В час дня я ем, а в следующий раз уже после спектакля. В театре за час до спектакля я обязательно делаю специальную гимнастику... Начинаю делать упражнения на растяжку, чтобы все мышцы были подготовлены. Ложусь на пол и делаю разные упражнения, чтоб мускулы были эластичными. Кроме того, в гримерке перед спектаклем очень тепло – специально поддерживается высокая температура, чтобы мускулы разогревались.

– Скажите, а у вас есть специальный тренер?

Нет, я все делаю сам. Но у меня есть физиотерапевт, который учился в Китае. Он составил для меня серию упражнений, подобранных специально именно для моего тела. Я делаю постоянно одни и те же упражнения. Если не заниматься своими мускулами, то в определенном возрасте они просто как бы заржавеют.

– Семь спектаклей за восемь дней – это для вас нормальный график работы? Не тяжело ли вам выдерживать этот ритм?

Нет и нет. Это моя работа. Иногда мне кажется, что, когда я надеваю маску, возраст как будто уходит. Стрелер сказал мне перед смертью: «Чем больше ты играешь Арлекина, чем дольше ты стоишь на ногах, тем Арлекин становится все моложе».

– Для вас Арлекин – это главная роль в жизни? Или одна из многих?

Вообще, для меня самое главное – играть. Я играл в «Буре», в «Трехгрошовой опере», в «Проделках Скапена». Играл в «Шинели» Гоголя, последнюю поставил не Стрелер.

– Вы играете сейчас Осипа в «Ревизоре» в постановке Маттиаса Лангхоффа. Можно сказать, что Осип – это русский родственник Арлекина. Как-никак тоже слуга. И в спектакле Лангхоффа много заимствовано из итальянской commedia dell'arte: много лацци, много трюков... Вы огущаете своего Осипа как продолжение Арлекина?

Это верно, что Осип имеет с Арлекином много общего. Оба слуги, но оба и распорядители действия. Они более трезвые, чем их хозяева, более практичные, более земные. Но они очень разные люди. У Осипа абсолютно другой подход к вещам и людям, у него другой ритм существования на сцене, другой взгляд на происходящее. И при всей «итальянистости» постановки Лангхоффа, это все-таки постановка классической русской комедии. Это не Гольдони, а Гоголь.

– Вы – самый знаменитый Арлекин итальянского театра. Чувствуете ли вы себя звездой?

Я не чувствую себя звездой, но какой-то опыт есть. И я стараюсь его передать. Кроме того, в театральной школе при «Пикколо-театро» я преподаю актерское мастерство. В том спектакле, который мы сейчас привезли в Петербург, все актеры, за исключением четверых, – мои ученики.

– При большой нагрузке в театре, работали ли вы на стороне? В кино?

Меня приглашали, но я все не мог, потому что был занят в театре. Театр требовал всегда очень много времени. И я всегда предпочитал театр, который был для меня на первом месте. Вы знаете, мне нравится прямой контакт с публикой... В кино я сыграл всего в двух фильмах.

– Традиция commedia dell'arte, в которой вы работаете, нисколько не похожа на школу психологического реализма, столь распространенную в России. Для вас, наверное, это совсем другой мир?

Это два разных метода. Главное, какой результат получится. Можно отталкиваться от внутреннего и идти к внешнему, а можно – наоборот. Оба метода годятся, и я видел множество прекрасных русских спектаклей. Мне кажется, что в commedia dell'arte от внутреннего состояния отталкиваться невозможно, поскольку у всех персонажей очень примитивная психология. Хотя, может быть, было бы интересно увидеть Арлекина, сыгранного по системе Станиславского. Это мог бы быть очень неожиданный Арлекин. Интересно также посмотреть, как бы смотрелся Чехов, разыгранный актерами commedia dell'arte. Иногда мне кажется, что между хорошими актерами, придерживающимися разных традиций, все равно больше сходства, чем между хорошим и плохим актером в пределах одной системы. Но я не уверен, что я прав.

– А вы лично пробовали работать в других театральных методиках, помимо commedia dell'arte?

Я пробовал разные направления. Актер чего-то стоит только тогда, когда ему удается передать драму, заложенную в произведении. Лично мне ближе брехтовская эстетика отчуждения, когда актер смотрит на все происходящее как бы извне, оценивает своего персонажа со стороны и показывает его зрителю, одновременно давая собственную оценку происходящему.

– Если вам что-то навязывает режиссер, но вы чувствуете, что ваше тело сопротивляется, что вам некомфортно, вы попытаетесь поспорить с ним или послушно выполните любое указание?

Я всегда выполню то, что мне говорит режиссер. Я – лишь часть спектакля, а режиссер видит все. Потом Стрелер как-то не очень располагал к спорам. Его предложения, замечания, видение сцены, спектакля всегда были настолько точны и убедительны, что с ними было глупо спорить. За любыми его предложениями всегда стояло точное знание. Он всегда знал, как та или иная подробность впишется в громаду целого. Ты мог ему предлагать, показывать. Он что-то одобрял и отбирал, а что-то отбрасывал. Но когда он говорил, что ему нужно то-то и то-то, я шел и делал это.

– Скажите, видите ли вы сейчас актера, который мог бы в будущем сменить вас в роли Арлекина? Может быть, вы даже сами готовите преемника?

Да, я вижу будущего Арлекина. В Милане есть актер, который может стать Арлекином, и тогда спектакль не умрет. Может быть, вскоре он присоединится к нашей труппе и будет время от времени играть в этом спектакле.

Беседовал Глеб Ситковский 1 октября 2003 года

ТОМ СТОППАРД

Фото Дж. Ф.Ханкина

Том Стоппард (наст. имя Томас Штраусслер; р. 1937) – драматург. Родился в Злине (ныне Республика Чехия), в 1946 г. с матерью и отчимом приехал в Англию. Бросив школу, с 1954 г. занялся журналистикой. В 1960 г. переехал в Лондон, где начал писать для радио и телевидения. Его первая пьеса «Прогулка по воде» была поставлена на телевидении в 1963 г. Автор пьес: «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1967), «Настоящий инспектор Хаунд» (1968), «Прыгуны» (1972), «Травестии» (1974), «Каждый хороший мальчик заслуживает награды» (1977), «Ночь и день» (1978), «Настоящее» (1982),«Хэпгуд» (1988), «Аркадия» (1993), «Любовная фантазия» (1997) и др., а также киносценариев: «Романтическая англичанка» (1975), «Отчаяние» (1978), «Человеческий фактор» (1980), «Бразилия» (1985), «Русский дом» (1989), «Билли Батгейт» (1991), «Влюбленный Шекспир» (1998), «Энигма» (2001) и др. В 1991 г. написал сценарий и поставил фильм по своей пьесе «Розенкранц и Гильденстерн мертвы».

ТОМ СТОППАРД

Текст ничего не гарантирует

– Вы – один из самых востребованных современных драматургов. Вас ставят по всему миру. И каждый режиссер читает вас по-своему. Бывает ли, что вы категорически не принимаете спектакль по вашей пьесе?

Бывало, и не раз. Но здесь все достаточно непросто. Сидя в зале, я могу думать: «Боже! Что они там, на сцене, делают!? Зачем они все играют не так?!» А потом критики пишут, что именно эта сцена, которая мне не понравилась, стала для них самой важной в спектакле. Интересно. Я всегда присутствую на репетициях своих пьес, потому что я знаю, что могу быть полезен. Я ничего не понимаю в декорациях и музыке (на профессиональном уровне), но знаю, что умею работать с актерами и способен объяснить, подсказать им так много про их персонажей, как никто другой, просто потому, что я знаю про своих героев больше, чем кто бы то ни было.

В молодости, когда я был начинающим драматургом, я был настоящим бедствием для театров, которые решались ставить мои пьесы: актер на сцене не успевал даже рот открыть, чтобы начать говорить текст, а я уже давал ему указания: «Встань туда! Повернись направо!» – прямо как инструктор по вождению автомобиля. Я давал указания не только актерам, но и сценографу по поводу декораций, режиссеру по поводу мизансцен – всем! Где-то через две пьесы я понял, что сценограф намного лучше меня разбирается в том, какие должны быть декорации, и может принести больше пользы моей пьесе своими соображениями по поводу декораций, чем я – своими. Я понял, я и мои пьесы будут в более выгодном положении, если я буду не только давать, но и брать: советы, мнения, соображения.

– Принимать чужие советы и подсказки, наверное, полезно. Но если вы видите, что во время репетиций режиссер и актеры делают то, что явно противоречит вашей идее, вашему представлению о том, как это должно быть, вы будете отстаивать свою точку зрения и идти на конфликт?

Я не думаю, что ситуация конфликта драматурга и театра изначально

правильна. Ведь все мы работаем на одну цель – на спектакль – и в равной степени нужны друг другу для успешного результата работы. Понятно, что без текста спектакля не будет. Но без режиссера, без актеров, художника – его не будет тем более. Ведь текст сам по себе еще ничего не гарантирует, иначе мы бы не имели такого количества плохих спектаклей по пьесам Шекспира. Поэтому я даже больше завишу от актеров, чем они от меня. Кроме того, я все время должен помнить о том, что некоторые изменения по отношению к тому, что я себе нарежиссировал, когда сочинял пьесу, подвижки, которые возникают в восприятии пьесы другими людьми – от другого взгляда, другой психики, могут дать очень много спектаклю и оказаться талантливыми и точными по отношению к пьесе. Это случается крайне редко, но все же случается.

Ведь не случайно спектакли, поставленные драматургами по собственным пьесам, как правило, выходят довольно грубыми: это происходит из-за того, что драматург всегда имеет слишком четкие представления (или, если хотите, предрассудки) о том, как все должно быть, и не позволяет никаких отклонений от своего в*и*дения. От этого проигрывает прежде всего пьеса. Поэтому я предпочитаю, чтобы мои пьесы ставили другие люди, тем более что после 30 лет работы в театре я уже могу позволить себе работать с друзьями.

– Значит ли это, что, если актер по ходу спектакля меняет текст своей роли, руководствуясь своими импульсами, вдохновением, своими представлениями, возникшими от вашего же текста, вы сможете его оправдать?

Дело в том, что я пишу не линейные, а многоуровневые тексты (поэтому, скажем, я плохо понимаю, как мои пьесы можно переводить на другие языки). Уровни смысла заложены именно в словах, поэтому, меняя текст своей реплики, актер меняет содержание всей сцены или даже акта. У меня (да и у любого драматурга) нет ни одного случайного слова. Текст роли – это как ноты для музыканта. Вы можете себе представить, чтобы пианист, исполняя пьесу современного композитора, в пылу вдохновения взял не тот аккорд, который написан, а другой – потому что он сейчас так чувствует? Что это будет по отношению к композитору? Это будет, конечно, не предумышленное убийство, а только несчастный случай, но в результате-то все равно – смерть.

Мои пьесы не натуралистичны. Скорее, они продолжают традицию пьес Оскара Уайльда, основанных на слове и ситуации. По сути, это комедии положения. Мои пьесы построены не на сюжете, а на слове. Слово в них и есть сюжет, поэтому я бы сказал, что лучше не менять текст своей роли в моей пьесе. Мне кажется, репетиции именно для того и нужны, чтобы понять текст, логику текста и – ту карту смысла, которая скрыта под текстом. Карту, которая объяснит каждое слово, написанное драматургом, и подскажет, в каком направлении двигаться. Если не пытаться изучать эту карту, то ради чего репетировать? И ради чего тогда ходить на спектакли по классической пьесе, которую знаешь наизусть? Но иногда, когда смотришь сотый спектакль по классике, вдруг именно на этом спектакле понимаешь, для чего и почему написана драматургом именно эта реплика. Понимаешь, что только эти слова здесь и могли быть. Это значит, что либо этот режиссер наконец (в смысле через несколько сот лет после написания пьесы) разгадал внутреннюю карту пьесы, либо изменилась сама карта из-за того, что изменились общество и время, и на изменившейся карте эта реплика стала важна, нашла свое звучание. Но таких пьес, у которых внутренняя карта может изменяться, очень немного: Чехов – вероятно, Шекспир – безусловно, я – вряд ли (говорю без кокетства).

– Иногда, когда читаешь Беккета или Пинтера, понимаешь, что тебе как актеру в них нечего делать: в ремарках описано все – мизансцены, движения, мимика, даже указано, сколько секунд держать паузу. Как вы относитесь к ремаркам?

С одной стороны, ремарки – это деспотизм по отношению к актерам и режиссеру. С другой стороны, драматург сочиняет свои пьесы, как композитор – музыку: раскладывает мелодию по голосам, определяет ритм и темп. Ремарка «пауза», например, – это то же самое, что цезура в нотах. Ремарками драматург пытается донести до создателей будущего спектакля музыку своей пьесы. Мне рассказывал один приятель, что видел «Бурю» Шекспира, поставленную на открытом воздухе, на фоне реки. Спектакль начинался вечером. Когда Просперо отпускал Ариэля, уже темнело: Ариэль убегал по траве, бежал по реке (под водой были проложены мостки) и терялся в сумерках. На другом берегу взлетала ракета, рассыпалась огнями – так уходил Ариэль в этом спектакле. А у Шекспира написано только: «Ариэль уходит». Но этот чудесный его уход был заложен в музыке пьесы, во внутренней ее карте, поэтому и действовал на зрителей магнетически.

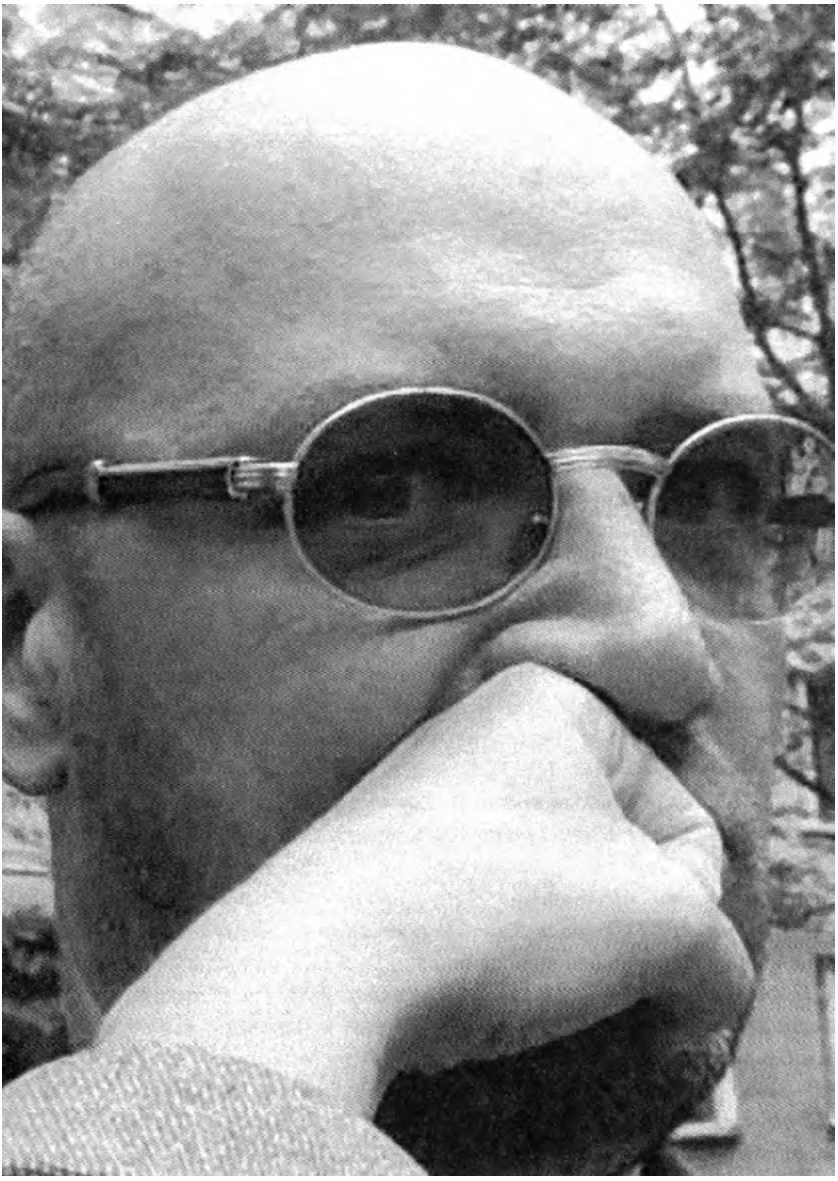
– Как возникает замысел новой пьесы? Что первично – идея, сюжет, импульс?

Когда мне нужно написать пьесу, сначала возникает идея – и полная абстракция по поводу сюжета и персонажей (для меня в принципе проблематично придумывать сюжеты). Возникает несколько совершенно несвязанных между собой тем, о которых я хочу написать. В тот момент, когда я понимаю, что эти на первый взгляд не связанные темы – суть одно и то же, разные грани единого, тогда я сажусь писать пьесу. Но сочиняю я ее через слова, она рождается в процессе написания слов. То есть идея это пьеса, но пьеса – это больше чем идея. Все свои пьесы я оцениваю по мере их расположения относительно той идеальной пьесы, которую я так и не написал. Я всегда (это почти маниакальное) жду смеха в зрительном зале, когда идут мои пьесы. Я не выше смеха, я под ним – почти так же сосредоточен на смехе, как Рэй Куни. Смех для меня – это реакция понимания. Если смеются в тех местах, в которых мне нужно, значит, понимают, воспринимают. А вот если не смеются, – что-то не так.

– Чего вы ждете от актеров?

Вы ждете, что я скажу – понимания, совпадения, но я жду от актеров более простой вещи: чтобы текст был слышен, чтобы он внятно звучал со сцены.

Беседа с актерами театра «Мастерская П.Фоменко» 24 июня 2003 года



МАКСИМ СУХАНОВ

Фото из архива М.Суханова

Максим Суханов (р. 1963) – актер. В 1985 г. окончил Театральное училище им. Щукина (курс Т.Коптевой и В.Иванова) и поступил в труппу Театра им. Вахтангова. Среди ролей: Молодой человек («Кабанчик» В.Розова, 1987), Оратор («Брестский мир» М.Шатрова, 1987), Мешем («Стакан воды» Э.Скриба, 1988), Аметистов («Зойкина квартира», 1989), Петр I («Государь ты наш, батюшка» Ф.Горенштейна, 1990), Черкун («Варвары» М.Горького, 1994), Меркурий («Амфитрион» Мольера, 1998), Сирано («Сирано де Бержерак» Э.Ростана, 2001), король Лир («Король Лир» У.Шекспира, 2003) и др. В Театре им. Ленинского комсомола (с 1990 г. – «Ленком») сыграл Сергея («Парень из нашего города» К.Симонова, 1985) и Шпигельского («Две женщины» по пьесе И Тургенева «Месяц в деревне», 1998), в Театре им. Станиславского – Хлестакова («Хлестаков» по пьесе Н.Гоголя «Ревизор», 1995), Артема («Тот этот свет» А.Казанцева, 1997) и Петруччо («Укрощение строптивой» У.Шекспира, 1999). Кроме того, сотрудничал с антрепризами Д.Смелянского (Доктор в «Король умирает» Э.Ионеско, 1990), О.Шведовой (Ирод в рок-опере «Саломея», 1991), В.Панфиловой (Первый мужчина в «Банане» по пьесе С.Мрожека «Вдовы», 1993), Н.Петровой (Билл в «Коллекции Пинтера» по Г.Пинтеру, 2000) и др.

МАКСИМ СУХАНОВ

Цветные пятна перемежаются черными дырами

– Сложился определенный стереотип образа актера – существа нервного, рефлексирующего, практически без кожи... Вы часто говорите о себе как человеке самодостаточном и гармоничном, довольном... Это сознательный эпатаж, или ваша маска, или вы действительно такой стопроцентно уверенный в себе?

Я склонен думать, что в человеке могут сочетаться разные, даже взаимоисключающие вещи. Не все должно логично вытекать одно из другого. Здесь есть как правила, так и исключения. Слово «самодостаточность» мне не нравится, оно какое-то рыхлое. Я бы заменил его на словосочетание «стараться быть равным себе». Не могу сказать, что на все сто процентов доволен собой и тем, что делаю. Конечно, хочется надеяться, что уверенность и в действиях и в мыслях есть, но это не значит, что у меня не существует сомнений. Перед принятием каких-то качественно важных решений я предпочитаю долго думать и сомневаться.

– Когда вы почувствовали в себе театральную «инфекцию»?

Точно не помню, но знаю, что до поступления в театральное училище мое представление о профессии артиста было диаметрально противоположным реальному положению дел. Я никак не связывал эту профессию с трудом. Может, и пошел «в артисты», чтобы было легко. Я не любил рано вставать, не любил нормированный рабочий день. Где-то на втором курсе, благодаря нашему педагогу Владимиру Владимировичу Иванову, мое отношение к про-

фессии изменилось. Мне повезло с педагогом. Я считаю, что Владимир Иванов обладает удивительным даром открывать людям их же самих. Те спектакли и отрывки, которые мы с ним делали, его объяснения по поводу того, каким должен быть театр и к чему должны быть направлены наши стремления, возбуждали очень хороший «серьез» к профессии. Настоящий «серьез», по-другому не назовешь, хотя это звучит пафосно. К счастью, он мне очень пригодился в театре, и, к несчастью, его очень часто не хватает.

– Театралы всегда много спорят о школах и направлениях. Вашу принадлежность к какой-либо школе определить сложно...

Мне кажется, никаких особенных школ не существует. Лучше всего, когда обучение происходит вживую, когда педагог, режиссер, мастер фантазирует, создает свой мир – на сцене ли, в учебном ли заведении. В любом случае он привлекает к себе молодежь, которая стремится быть реализованной. И он отбирает, он видит, кто ему нужен. Впоследствии событие либо возникает, либо нет. Отсюда вырастают школы. Мы можем говорить о Станиславском, о Михаиле Чехове и их системах, созданных в то время, когда они наблюдали за собой и за теми, кто их окружал. То же самое можно сказать и о Вахтангове. Фигурально выражаясь, это – как ядерные взрывы большой силы! Они после себя дают некие волны, и, конечно, учеников. Эти ученики стараются преподать созданную учителями теорию. Если ученики хорошие, они пытаются ее развивать, если плохие – начинают говорить о традициях. О том, что вот так можно, а так ни в коем случае нельзя, отталкиваясь от того, что было сочинено, например, в 20-х годах. Естественно, что театр идет вперед, и тот же Вахтангов, я уверен, сегодня опирался бы на сегодняшнюю жизнь и на те свои ощущения, которые он испытывал бы сейчас. Невозможно идти по старому следу и при этом быть интересным. Когда говорят, что есть театры, которые сохранили себя, свою корневую систему и остались нетронутыми, мне хочется спросить: чем же этот театр тогда интересен? Театр – это место, куда люди ходят не просто смотреть на артистов, на платья, на декорации, а подключаться своей душой, своим позвоночником, своими «мурашками» к той энергии, что излучается со сцены.

– Кто, кроме Владимира Иванова, помог раскрытию вашей индивидуальности? Или она дана вам природой, и режиссеры ее только использовали?

Всем, что я делаю, обязан, прежде всего своей встрече с режиссером Владимиром Мирзоевым. Конечно же, я не хочу обижать свою природу. Но этот режиссер, углядев ее и соединив со своей фантазией, сумел найти ключи к тому, чтобы постепенно, шаг за шагом, роль за ролью, спектакль за спектаклем открывать двери, в которые эта природа могла «сквозить»... Мне всегда комфортно и интересно с ним. Я не перестаю удивляться его фантазии, иду за ним, доверяя ему полностью. В наших творческих взаимоотношениях, конечно, главную скрипку играет он. Если у артиста нет режиссера, который мог бы так чувствовать его природу, думаю, вряд ли у него что-то может получаться, развиваться в нужном направлении.

Я знаю одно: моя органика всегда помножена на фантазию режиссера. Без режиссера ничего бы не произошло. Мы не представляли себе, во что это может вылиться, когда начинали нашу работу над спектаклем «Хлестаков» в Театре Станиславского. Я даже думаю, что Володя, предложив мне роль Хлестакова, не был абсолютно уверен, что у нас что-то получится. Все рождалось

не по отдельности в наших головах: Володи Мирзоева и моей, не где-то дома за письменным столом. Все происходило на площадке, в окружении актеров. И слава Богу! Я считаю, что у всех есть право на ошибку. Не надо бояться рисковать, экспериментировать, ошибаться. Часто кажется, что в наших спектаклях есть какие-то несочетаемые вещи. Но я считаю, что именно такие «полярные» явления, идущие рядом, и могут создать и интерес, и объем, и глубину. Неожиданность – не последняя вещь в театре. Главное, чтобы она была осмысленной.

– Я вспоминаю «Саломею» двенадцатилетней давности и вашего странного и страшного Ирода. Не тогда ли родился ваш сверхперсонаж?

Не знаю, может быть, он был «зачат» еще тогда. Но в том спектакле я и в пластике, и в интонациях, и тем более в вокале отталкивался от рока. Я никогда не делал из этого секрета: в тех драматических ролях, которые играл после, я всегда держал на прицеле знание и восприятие рок-музыки. И этот симбиоз всегда вызывал, на мой взгляд, правильные вибрации. Я имею в виду настоящий рок, который может приводить людей в восторг. Это не значит, что нельзя таким же образом пропускать через себя классическую музыку. Конечно же, можно, и тоже интересно. Но я говорю о роке потому, что большая часть населения сейчас все-таки воспитана именно на нем.

– Ваша маленькая опера в «Амфитрионе» и музыка в «Сирано» свидетельствуют о ваших музыкальных задатках не только в области рока. Легко ли вам пишется?

Есть настроение – пишется. Музыкой нужно заниматься в том же объеме, в каком ты занимаешься театром. А может быть, и больше. У меня сейчас такой возможности нет. Несмотря на то, что я что-то написал, и, может быть, даже приятное слуху, я все же дилетант. Это не совсем то, чем я бы хотел заниматься.

– Вы не так много, как хотелось бы, снимались в кино. Может быть, потому что всегда избирательны. У вас хватило сил отказаться даже от «Мастера и Маргариты».

Да, было предложение сниматься в сериале. Я отказался еще и потому, что на это произведение нужно тратить совсем другие суммы, чем те, которые там предполагались. Я имею в виду не гонорары артистов, а средства на фантасмагорию, на превращения. Всегда есть и интимные нюансы, которые могут не устраивать. Но говорить об этом неправильно – это кухня.

– Но своего Булгакова вы все-таки сыграли в «Театральном романе».

Режиссер Юра Гольдин предложил мне сыграть роль Бомбардова. Принес сценарий, я его прочитал, он мне понравился. Потом мы долго с ним сидели, обсуждали. Меня интересовало все: какая будет картинка, какие актеры будут заняты в этом произведении. Он мне дал посмотреть фильм, который они сняли вместе с Олегом Бабицким, – «Женщина в очках, с ружьем и в автомобиле» по роману Жапризо, и мне фильм понравился. После этого разговора мы оба пришли к мнению, что нам было бы интересно работать вместе. А еще через две недели в два часа ночи раздался его звонок. Хочу, говорит, сейчас приехать, у меня есть к тебе серьезный разговор, который не надо откладывать на утро. Они с Олегом Бабицким приехали ко мне в переулок на машине, и мы, как заговорщики, сидели в ней полтора часа и разговаривали. В ту ночь они предложили мне сыграть еще и Ивана Васильевича. Мне предложение

сразу понравилось, и не потому, что можно было сыграть еще одну роль. Оно мне понравилось концептуально. Вообще, все то, что происходило на этой работе и в смысле атмосферы, и общего желания, чтобы эта работа получилась, мне доставляло большое удовольствие. Это нечасто случается на съемочной площадке.

– Стала тривиальной фраза: ставишь какое-то произведение классика – имей в виду все его творчество. Присутствовала ли в этой работе мысль, что надо ставить всего Булгакова?

Не могу сказать, что мы ее впрямую проговаривали. Но это, конечно, имелось в виду. И по-другому быть не может. Играть какой-то образ и не учитывать всего того, чем мучился автор, невозможно. Я думаю, что здесь немалую роль играет подсознание. Ведь невозможно забыть те юношеские ощущения, когда ты читал «Мастера и Маргариту» или «Записки на манжетах»...

– Вернемся к театральным ролям. Кто из ваших персонажей вам особенно близок?

Я не могу себя отделить от тех персонажей, которых играю. Можно говорить, что они фантастичные. Что в них есть загадка и нечто таинственное. Эта тайна связана с моей индивидуальностью. Поэтому к каждому своему персонажу я имею такое же отношение, как к самому себе. Кого-то вычленить из них я не могу.

Я никогда не рассматривал каждую следующую роль, как перечеркивающую старую, начинающуюся с нуля, отличную от предыдущей. Она всегда сначала – как бы дополнение к прежней, а потом – как органично вытекающая из нее. Поэтому цитаты из других спектаклей только помогают будущей роли. Конечно, какие-то перемены происходят подсознательно, когда ты выпускаешь новый спектакль, ты подтягиваешь свои предыдущие роли к той, которую играешь сейчас. Когда идет первый «проговор» того, что хочется видеть в будущем, сразу начинает работать фантазия. Я тут же себе представляю рисунок – может быть, просто цветные пятна, которые могут перемежаться с черными дырами. Могут быть какие-то вкусовые ощущения. Я головой воспринимаю концепцию Мирзоева и его идеи. Но тут же фантазирую себе некую форму. Если я ошибаюсь, режиссер меня поправляет. Если не поправляет, значит, я иду в направлении, которое прежде всего нужно ему и, соответственно, мне. И эта форма помогает мне правильнее и вольготнее «впустить» в себя содержание, которым нужно эту форму заполнять.

– Как вы работаете над ролью, вы сказали. А как вы работаете над собой?

Над собой я работаю один. Стараюсь много размышлять. Не то что сажусь и говорю себе: дай-ка я подумаю. Но у меня все время роятся идеи по поводу себя самого. По поводу своего восприятия событий. По поводу собственного равнодушия к каким-то вещам. Не вижу в этом ничего плохого. Наоборот, я думаю, если что-то меня не волнует, значит, организму с психофизической точки зрения сейчас это не нужно. Что же касается силы воли и как ее тренировать... Нужно дать себе установку. Сказать, как я это делаю, я не могу, потому что это вещи, не поддающиеся описанию. Установка – это что-то вроде аутотренинга или тонкого, как лезвие, сосредоточения на своих желаниях, любви. Или ненависти к каким-то порокам. Важно стараться слушать свой организм и не идти на компромисс, потому что череда компромиссов (это

очень незаметно происходит) изгоняет из тебя твое собственное «я», заменяя его фальшивым «я», приносящим твоему организму болезнь. Поэтому нужно чутко относиться к своим желаниям и по возможности их удовлетворять.

– Ваше исполнение роли Хлестакова называли медиумическим, а фуэте (кто-то насчитал 116 оборотов) – медитацией. Это тоже своего рода установка?

В одной из религий таким образом совершается обряд изгнания собственной грязной энергии. Очищая свой организм, ты вдыхаешь новую энергию. Так крутиться можно часами при хорошей подготовке ног и дыхания. В этом нет ничего умопомрачительного. Хлестаков для нас, для Володи Мирзоева прежде всего и для меня – это не просто фигура, которая вдруг появилась, всех одурачила и исчезла. Это ведь персонаж, придуманный Гоголем, человеком, верившим в мистические силы. Его фантазия была и реальной, и виртуальной. Поэтому все то, что происходит в спектакле, связано с загадкой, с тайной и имеет право на существование. Хлестаков – и оторван от земли, и реален. Так называемый «волчок» символизирует рождение или посещение моим персонажем этого городка, этой территории. И дальше он начинает существовать, действовать, скрывать свои пороки, недостатки, страхи. Но в то же время он, может быть, даже сам страдает оттого, что кем-то сюда послан и проходит какой-то круг своей собственной судьбы. Чтобы вернуться опять домой, к покою со своим Осипом, ведущим его по жизни. Там много слоев, которые интересно разглядывать.

– В «Лире» вы впервые соприкоснулись с шекспировской трагедией. Что принесло это соприкосновение вам и вашему герою?

В шекспировской трагедии я, действительно, играю впервые. Но к «Сирано де Бержераку» Ростана я относился с не меньшей щепетильностью. Я не говорил себе, что, играя трагедийные сцены, должен что-то рассматривать по-другому. Просто восприятие того, что происходит в этой пьесе, более выпукло. То, как выстроил Мирзоев рисунок роли Лира, пребывающего в полярных внутренних состояниях в первом и втором актах, – это разные сказки и другие загадки. Такое чудо мною проживается несколько более обостренно.

– Разгадали ли вы загадку этого странного персонажа, или есть еще над чем поразмышлять?

Что-то, конечно же, найдено. Но всегда доставляет удовольствие, начиная спектакль, каждый раз нырять в эту воду снова и снова. И не столько разгадывать загадку, сколько развивать вибрации, которые существуют внутри разных состояний персонажа. Но что-то, естественно, до сих пор не постигнуто. Думаю, что так не может быть в принципе. Или может быть, например, в случае с плоской драматургией, где сразу все понято. Тогда к десятому спектаклю становится неинтересно.

– Как вы считаете, всели актеры научились играть в «мирзоевскую игру»?

Мне кажется, каждый старается по-своему. Пока мне некого и не за что упрекать. Кто-то ведь встретился с Володей впервые. С одной стороны, он режиссер легкий, идущий на полный контакт с актером. Но с другой стороны, важно пропитаться этим режиссером, знать, чего он хочет от актера «между строк». Здесь уже каждый вступает с ним в диалог один на один. У кого-то получается лучше, у кого-то хуже. Но все стараются. Даже если в работе

встречаются гениальный режиссер с гениальными актерами, не думаю, что они способны сразу понять все нюансы общего языка. На все нужно время. И если актеры будут стремиться постоянно это развивать, то ситуация будет улучшаться.

– Вас не обижают рецензии, выстроенные по схеме: раз я не понял, значит, это плохо?

Меня это не обижает. Ведь сколько людей, столько мнений. Я могу только удивляться, причем не искренне, душевно, а холодно, умозрительно. Но, судя по тому, что я читал, могу предположить, что людей это затронуло. Они не остались равнодушными. А если говорить о критике, то я давно призываю людей, которые профессионально занимаются описанием (как им кажется) или разгадыванием произведений, поставленных на сцене, анализировать их «не головой». Или хотя бы во вторую очередь, – головой. А в первую очередь – душой, сердцем. Если этого подключения не происходит, то, мне кажется, нет никакого удовольствия от головного анализа, интеллектуальных упражнений. Такое неблагодарное занятие мне бы, например, не доставляло удовольствия. Если я смотрю какие-то произведения, и они меня не пронзают, то я им не придаю значения. Во всяком случае, те биотоки, что я получаю из зала в этом спектакле, позволяют мне думать, что те пишущие люди, о которых вы спросили, мягко говоря, не правы. Но, как вы знаете, рецензии на наши спектакли всегда были полярно противоположными.

– Наверное, это – признак чего-то настоящего...

Мне тоже так кажется. Но если бы критик, который всегда нас поругивал, по поводу этого спектакля сказал бы, что он в него влюбился, это показалось бы мне подозрительным. Значит, мы сделали что-то не то. Мы ведь себя не обманываем. Мы честно делаем то, что умеем, и как мы это видим. По-другому мы не можем. А дальше уже вступает в действие самый главный критик – моя собственная натура: сопротивляется она тому, что я делаю, или живет в этом органично.

– Я с удивлением узнал, что вы придаете большое значение зрителю, его реакциям.

Зритель может и возвысить спектакль, и погубить его. Поэтому тот, кто говорит, что нет плохого зала, а есть плохие актеры, – лукавит. Спектакль – это акт двух половин, двух больших организмов, – зала (организма эмоционального и интеллектуального) и сцены. Они могут находиться в антагонизме, они могут сливаться, отдаваться «грозово» друг другу. Но только на взаимовключении, на подключении друг к другу и рождается то, что всем приносит такое большое удовольствие. Правильно настроенные люди ходят в театр, чтобы испытать такие эмоции, которые в жизни они не могут получить. Эмоции, которые соединяются в первую очередь с интеллектом.

– А если зрители сидят «с холодным носом»?

Если этих «холодных носов» очень много, то спектакль рухнет. Бывает, что часть публики пришла в театр не с той установкой. Может быть, они не так прочли рекламу, может быть, не так стоят звезды. Может быть, что-то случилось в стране. Если таких зрителей большинство, никакого спектакля не получится.

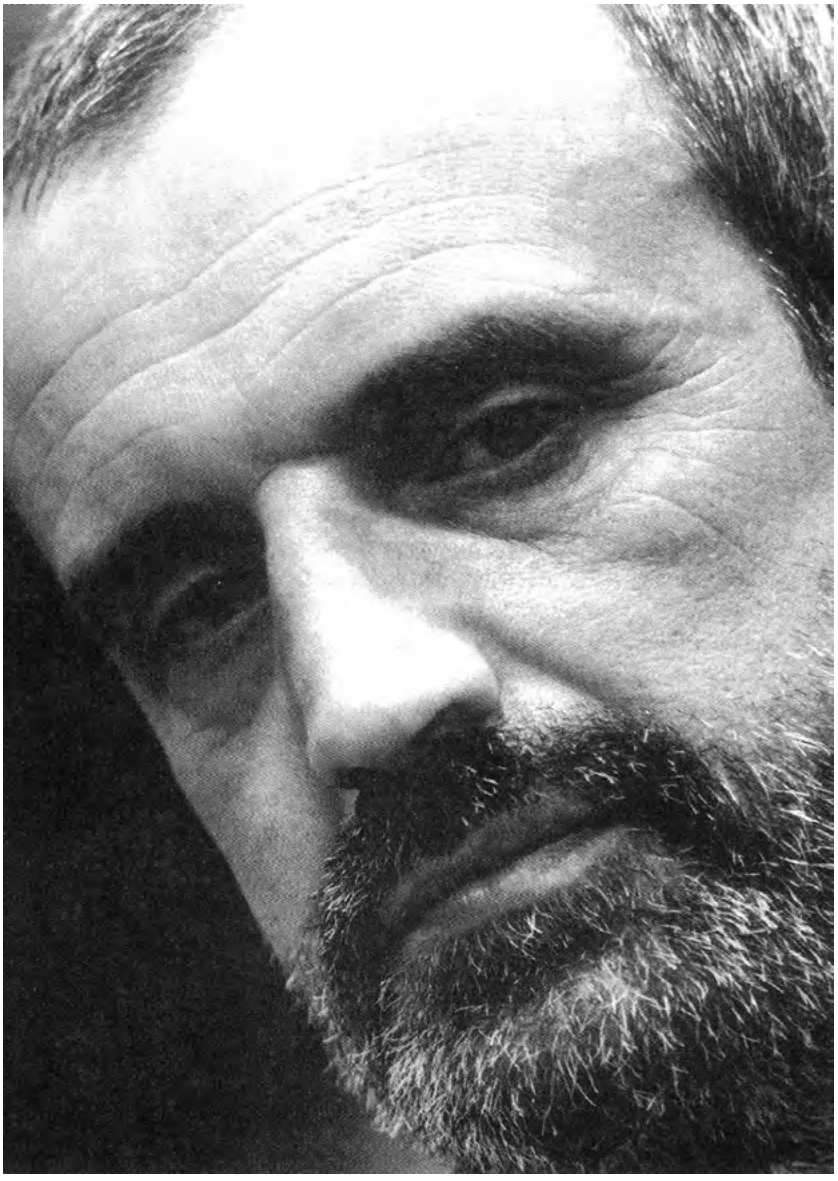
– А отрицательно настроенные по отношению к спектаклю зрители вас не пугают?

Отрицательно настроенные, значит, уже не равнодушные. Они уже испытывают по поводу спектакля какие-то ощущения, и очень интересно завербовать их в свою веру, влюбить в себя. Когда мы говорим о равнодушии, мы имеем в виду, что энергии здесь – ноль, с равнодушным человеком ничего нельзя сделать ни в любви, ни в дружбе, ни в работе. Это очень разрушительная вещь.

– Каким вам видится будущее театра? Есть ли будущее за театром-домом?

Прежде всего нужно говорить о том, что нужно Театру. Не театру как дому, не театру как богадельне, а театру как событию, как территории, где люди творят и где создается искусство. Мы можем жалеть, что разрушается театр-дом, театр-приют, но мне жалко театр, когда он стоит на месте, цепляется за традиции, которые оттягивают его назад, не дают развиваться. Это не значит, что все традиции плохи и к ним не нужно прислушиваться. Во всем должна быть мера. Дисциплина, которой Станиславский придавал большое значение, не разрушает, а создает и цементирует театр. Можно, наверное, думать о форме новых экономических отношений, о том, как театру дать выжить. О том, как не опуститься до людей, которые в нем ничего не понимают, но в то же время хотят им руководить, влиять на театральный репертуар, на выбор режиссеров. От них, мне кажется, нужно оберегать театр. Но... пусть цветут все цветы, как сказал Мао Цзэ-дун.

Беседовал Павел Подкладов 15 сентября 2003 года



РИМАС ТУМИНАС

Фото Д.Матвеева

Римас Туминас (р. 1952) – режиссер, педагог. В 1970–1974 гг.учился в Литовской консерватории по специальности «телережиссер». В 1978 г. окончил режиссерский факультет ГИТИСа (курс И.Туманова) и дебютировал в Литовском театре драмы спектаклем «Январь» Й.Радичкова. В 1979–1990 гг. работал режиссером, с 1994 по 1998 г. – художественным руководителем, а с 1998 по 1999 г. – генеральным директором этого театра. Постановки: «Эмигрант из Брисбена» Ж.Шехаде (1980), «Вариации феи Драже» (1982) и «Будто мы незнакомы друг с другом» (1985) А.Кутерницкого, «Снежная королева» Е.Шварца (1983), «Кошка на раскаленной крыше» Т.Уильямса (1983), «Тихая ночь» Г.Мюллера (1984), «Жанна» А.Галина (1986), «Царь Эдип» Софокла (1998), «Ричард III» У.Шекспира (1999) и др. В 1987 г. поставил «Здесь живут люди» А.Фугарда (Молодежный театр Вильнюса). В 1990 г. создает Вильнюсский Малый театр и становится его художественным руководителем. Спектакли: «Вишневый сад» А.Чехова (1990), «Галилей» Б.Брехта (1991), «Улыбнись нам, Господи» Г.Кановича (1994), «Маскарад» М.Лермонтова (1997), «Ревизор» Н.Гоголя (2001), «В ожидании Годо» С.Беккета (2002), «Труффальдино, или Слуга двух господ» К Гольдони (2002), «Мадагаскар» М.Ивашкявичюса (2004) и др. Ставил за рубежом, в том числе в Финляндии, Исландии, Шотландии, Польше. Первая работа на московской сцене – «Мелодия для павлина» О.Заградника в Театре им. Станиславского (1979), в 2000 г. поставил «Играем... Шиллера!» по пьесе Ф.Шиллера «Мария Стюарт» в «Современнике», а в 2002 г. – «Ревизор» Н.Гоголя в Театре им. Вахтангова. С 1979 г. преподает в Литовской консерватории (ныне Литовская академия музыки).

РИМАС ТУМИНАС

Театр – это встреча больных людей

– Говорят, что вы приехали учиться в Москву только для того, чтобы понять, как надо ставить Чехова...

Так совпало, что, учась на третьем курсе Вильнюсской консерватории, я впервые прочел пьесы Чехова. О Чехове в Литве тогда никто не говорил, его не ставили. И для меня, молодого двадцатилетнего режиссера, Чехов действительно стал очень важным, *моим* открытием: создалось ощущение, что я первый узнал имя гениального драматурга и вокруг это имя неизвестно никому. Я до сих пор помню свое состояние: как я был тогда богат и наполнен этим знанием. Параллельно меня пригласили репетировать как актера в Молодежный театр. И все, что делалось в театре и главное, как делалось, показалось мне таким неинтересным, серым, обыденным и бездарным по сравнению с новообретенным знанием... Я мечтал ставить Чехова и хотел научиться ставить Чехова. Долго думал, где я смогу сделать это. И тогда показалось единственно правильным решением поехать в Москву. Что я и сделал: приехал, поступил в ГИТИС на курс к Туманову.

– С тех пор Чехова ставили много: в Литве, Исландии, Шотландии, ходят слухи, что будете ставить в Москве. Можете ли сформулировать, что для вас в Чехове является самым главным?

Чехов – человек вне времени (мне не важно знать, в каком году он родился, когда умер). Но между тем он, как никто, знал о времени все. Главная тайна, которую Чехов оставил нам и которую безуспешно до сих пор пытаются разгадать все, – это тайна течения времени. «Куда все уходит», «наши дни уходят» – время уходит, истекает, проходит, испаряется – какие еще есть глаголы? В театре я все время пытаюсь найти этот верный чеховский глагол, одно-единственное точное слово. Что такое течение времени? Это похоже на то, как в прохладной воде вдруг около тебя проплывет рыба, слегка коснувшись своим плавником. Какое страшное это прикосновение – холодное, легкое, мимолетное. Это мгновение надо понять и дать физически почувствовать.

Все чеховские истории для меня – воспоминания о прошедшей жизни. Они всегда влекут, манят, завораживают – опять же, как тайна смерти... Если бы человек знал о своей смерти, готовился к ней – это была бы открытая трагедия, и так ее и нужно было бы играть. У Чехова все не так, у него мы имеем дело с умершими жизнями. Чебутыкин прав, говоря: а может быть, мне только кажется, что я живу. Эта абсолютно гоголевская фраза очень многое определяет в Чехове. В его пьесах все смертники – в том и трагедия, что никто этого не осознает. Второй день после похорон, вечных похорон: красивых, веселых, легких, где-то смешных, простых и нежных. Смерть – в прошлом; самое страшное позади. Уже нет борьбы за жизнь, активного протеста. А когда отмучились, все вроде бы кончилось и терять больше нечего, тогда давай начинай все с начала. Вот именно это радостное начало, которое всегда находится на миллиметр от абсолютного конца, и дает Чехов. Его герои пугают своим знанием: они всегда знают нечто большее, чем знаем мы. Но они никогда не предлагают нам ответа, не открывают своих секретов. Чеховские герои предлагают нам только одно: начав все сначала, вместе пройти путь к их второму концу. И в этом Чехов для меня во многом противоречит Станиславскому с его системой «предлагаемых обстоятельств». У Чехова свои «предлагаемые обстоятельства»: сыграть героя, живущего второй раз. Если бы я ставил Чехова в Москве, то с большим интересом работал бы с Мариной Нееловой. Мы могли бы сразу же отбросить все внешние факты, темы, лишние разговоры и посмотрели бы, что находится за ситуацией, за сюжетом – дальше... Мы сразу же начали бы с воспоминаний, а не шли бы по первой дороге жизни и смерти. Быть может, ничего бы и не получилось, но это мог бы быть интересный театральный эксперимент.

– Когда два года назад вас пригласили ставить спектакль в «Современнике», для вас было важным, что в нем будет занята Марина Неелова?

Я долго откладывал решение ставить в Москве, долго искал смысл моего приезда сюда, мне необходим был какой-то внутренний толчок. И в итоге две причины побудили меня к тому, чтобы все-таки согласиться ставить спектакль в «Современнике». Первая – это, конечно, Марина Неелова, вторая – случайность. Я находился в Москве в те дни, когда был ураган: погибли люди, деревья вырывались с корнями (это, кстати, случилось накануне двадцать второго июня). Ночь – беспокойная, страшная. Потом все стихло и как-то утром забылось. И вот шел я по Чистым прудам в «Современник» отказываться от постановки и увидел странную картину: палящее солнце, звучит музыка чуть ли не послевоенных лет, вокруг поваленные деревья – старые липы, вдалеке в унисон ностальгической музыке жужжит электрическая пила (убирают, пилят сваленные деревья), по воде в лодках кто-то плавает, женщины в воздушных

летних платьях (мне тогда показалось, что они почти что в нижнем белье – вот так встали, проснулись, вышли к себе во двор) гуляют с детьми, которые с удовольствием и радостным смехом лазают по этим деревьям, а рядом – мужчины как-то также по-домашнему, в майках, собирают с поваленных деревьев в целлофановые пакетики липу. И вот все это как-то замечательно соединилось: электрическая пила, ностальгическая музыка, жара – тишина и спокойствие после катастрофы, какая-то странная идиллия. Эта картина меня очень впечатлила и как-то потянула, неожиданно дала первый импульс.

– А какую роль в вашем решении сыграла Марина Неелова?

Лично с Нееловой я знаком не был. Конечно, знал ее по ролям в кино. Она была для меня одной из ведущих русских актрис, но и только. Особой ее уникальности я тогда не ощущал. Просто знал, что где-то есть хорошая актриса Марина Неелова. А когда решил, что ставить в «Современнике» я все же не буду, то Галина Волчек попросила меня самого пойти к Марине и отказаться. Я пошел в гримерную к Нееловой, мы начали разговаривать. Я сказал положенное, что «может быть, когда-нибудь, но не сейчас...» И после первых формальных слов знакомства она вдруг произнесла: «Жаль, ведь такая интересная была женщина Елизавета», – и неожиданно начала рассказывать мне про нее: историю отношений с Марией, ее место в истории Англии. Меня поразило, как Неелова рассказывала о ней: отвлеченно, отстраненно, с какой-то спокойной, умиротворенной улыбкой. Рассказывала так, словно все это ее не касается: уеду я или останусь, будет роль или не будет. Я действительно никогда не встречал такой актрисы: поразила ее подготовка, гибкая, богатая природа, полная каким-то огромным внутренним знанием. Я вдруг понял, что Неелова – уникальна. И я вдруг понял, что как-то глупо теряю возможность познакомиться с таким интересным человеком. Это меня привело в смятение.

– Смятение – это ведь еще не согласие. А что же для вас стало окончательным толчком к согласию ставить спектакль в Москве?

Да, Неелова несколько разрушила мою уверенность, что спектакля в Москве ставить не надо. Но мне нужно было найти окончательный смысл этой постановки. И тогда я вспомнил свою молодость, ГИТИС, наш курс. Мы тогда все мечтали о том, что закончим институт, уедем далеко (о том, чтобы остаться в Москве, речи идти не могло), создадим свой театр, соберем труппу, а потом приедем и оглушим Москву – поразим всех тех, кем так восхищались в юности. У каждого была такая прекрасная мечта, мечта об этом празднике. Естественно, тогда еще никто не знал, каким будет тот спектакль, который ошеломит Москву, но, казалось, он непременно должен быть красивым, праздничным... Мечта эта для некоторых из нас так и осталась мечтой: многих жизнь сломала. Вспомнив об этом, я обрел окончательный смысл постановки. И нашлась энергия, уверенность, воля.

– Пока вы репетировали в «Современнике», чем больше всего вас поразила сегодняшняя театральная Москва?

Меня вдруг удивил один факт: нет сейчас здесь духа Эфроса. Москва как-то нелепо его растеряла.

– А что вы вкладываете в понятие «дух Эфроса»?

Отношение к человеку. Глубокое, открытое, искреннее. Эфрос любил людей, всегда сочувствовал им, сопереживал. В каждой секунде спектакля можно было почувствовать, что он понимает и принимает человека со все-

ми его проблемами и недостатками, грехами и слабостями. С таким знанием грустно жить – слишком много бед. Но Эфрос никогда не закрывал на это глаза, напрямую обращался к человеческой боли. Эфрос никогда не позволяя себе возвыситься над зрителем – все было в его спектаклях посвящено зрителю. Он никогда не говорил вообще, всегда обращался ко мне лично. Это создавало особую атмосферу его театра. Я с первых же фраз в его спектаклях обретал вину, находил в себе грех какой-то. Не знаю почему... Хотя знаю: Эфрос-режиссер всегда откровенно разговаривал со зрителем. Откровенно и просто. На мой взгляд, именно это и является главным в театре. Очень важно знать и всегда помнить, что если зритель пришел в театр, то, значит, он болен. Сейчас, во время репетиций «Ревизора», кто-то сказал мне: «Нужно с такой-то фразой обратиться к публике, к публике...» Почему-то вдруг стало необходимо обвинить, ошарашить зрителя. И я как-то внутренне сжался: того, кого Гоголь мог бы обвинять, в зале нет и не будет. А мы почему-то всегда хотим бить в зрительном зале своих же. Приходят не те люди, которых мы должны в чем-то упрекать или чему-то учить. Те, кого мы должны упрекать, в театр, как правило, не ходят, а изредка заглядывают. Ходят без вины виноватые – больные. Получается, что актеры – больные, и режиссер, и зрители. Театр – это встреча больных людей. И в этом пространстве больных людей мы должны очень чутко находить какие-то отношения.

– Не кажется ли вам, что это желание поучить, сказать обвинительную фразу в зал у актеров заложено на каком-то генетическом уровне. Генетически запрограммировано, что, условно говоря, произнося фразу: «Ничего не вижу. Вижу какие-то свиные рыла вместо лиц, а больше ничего» – надо пригрозить кулаком, а «Чему смеетесь? – Над собою смеетесь» – грозно посмотреть в зал. Ведь пьесу ставите не какую-нибудь, а «Ревизора»...

Мне совершенно неинтересен в этой пьесе социальный, политический, религиозный контекст. Когда я ее читаю, не это меня трогает. Для меня сразу ясно, что вся социальность – это оболочка, конфетная обертка. А упаковка блестящая, цветная всегда видится первой, на нее непроизвольно обращаешь больше внимания. Но хочется и до конфеты добраться, а не носиться с фантиком. Я убежден, что сейчас никому этот обличительно-разоблачительный пафос не нужен. Во-первых, давно никому не нужна и не интересна фига в кармане – всю правду про всех можно рассказать давно и везде. Во-вторых, даже если представить, что какие-либо сильные мира сего придут смотреть «Ревизора», то, уверяю вас, смеяться над собой они не будут, в лучшем случае посмеются над актерами и над рядом сидящими зрителями. Слова Гоголя на эту категорию зрителей не подействуют.

– Если вы убрали родную русскому сердцу социальность из «Ревизора», то что же вы сделали главным?

Мне хочется говорить о человеке. Сделать главной темой спектакля очищение человека. От чего? Наверное, от страданий, комплексов, грехов, которые преследуют его всю жизнь. Каждый человек – индивидуальность, личность. Не надо ставить крест даже на, казалось бы, совершенно потерянном человеке. Надо подарить каждому герою возможность почувствовать себя личностью. Очищение от шелухи внешних отношений – политических, религиозных. Хочется пробиться к каждому гоголевскому персонажу через встречу с Хлестаковым. Конечно, Хлестаков не впрямую способствует этому преображению-возрождению. Они сами к этому готовы. Им надо только встретиться.

– Каждый – личность, но эти личности и индивидуальности в финале не могут справиться с агрессией и убивают Бобчинского и Добчинского...

В финале все герои наперебой начинают говорить: у меня он одолжил триста рублей, а у меня пятьсот, четыреста и т.д. Деньги пропали. Это испытание. В пьесе есть персонаж – старичок Гибнер, который все время носится с портфельчиком, не выпускает его из рук. А в этом портфельчике – черт, который может выпрыгнуть в любую секунду. И он в итоге все-таки выскакивает – и все переворачивает с ног на голову. Я долго думал над возможностью такого финала, но совсем недавно еще раз внимательно прочел конец гоголевской пьесы и обнаружил интересную вещь: когда раскрывается обман Хлестакова, городничий орет: «Ну кто первый выпустил, что он ревизор?» – требует назвать и наказать виновного, и все оборачиваются к Бобчинскому и Добчинскому. Следует гоголевская ремарка: «Все обступают их», следующий эпизод – входит жандарм. А что бы случилось, если бы жандарм не вошел?..

– Следовательно, это очищение до конца так и не произошло. Получается, что финал спектакля – убийство?

Спектакль заканчивается убийством, но ведь жизнь героев на этом не заканчивается. Они ощутили себя личностями. Сильными, свободными – поняли, что имеют право на то, чтобы не соглашаться, протестовать. В людях восстало желание красоты, они нашли ее, и вдруг раз! – все отнято. Тогда можно возмутиться и перейти все дозволенные границы: громить, крушить все вокруг. Человек – огромная субстанция. И всегда – непознанная. Человек только что обрел свое достоинство, его посетила мысль, что и здесь, в этом Богом забытом городке, от которого «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь», можно жить. Они ведь постоянно сами себе задают вопрос: «Можно ли здесь быть счастливым?» И им нужен только один ответ: «Да, можно». И если эти слова прозвучат, то они успокоятся и будут счастливы. Но, ощутив и сразу же потеряв эту успокоенность и уверенность, можно совершить грех, убийство. «Очистился» не значит, что стал беленьким и добреньким. Если поверил в себя, то стал действующим, разрушающе активным. И тогда способен к убийству А совершив его, человек снова будет искать спасительную веру, каяться, просить прощения... Ведь в человеке живет постоянное желание все разрушить. Разрушить до конца. Достоинство, культурное наследие, богатство, накопленное веками, нас тяготит. Мы сами хотим создать что-нибудь ценное. И, следовательно, подсознательно мы всегда ждем катастрофы, хотя и молим Бога, чтобы она не случилась. Молим, но интуитивно подталкиваем мир к катастрофе. Она заложена в нас. Сам процесс разрушения нам близок и необходим, мы, всю жизнь что-то строя, желаем тут же разрушить созданное. Мне не хотелось бы нарисовать страшную, дикую картину человечества, но я убежден, что тот, кто строит, ничуть не лучше того, кто разрушает. Мы защищаем то, что вырастили, – свою картошку или свой дом, но катастрофу всегда допускаем и необъяснимую, разрушающую, гибельную силу всегда ждем. Недавно услышал вальс Доги. Неожиданно подумал, что можно сделать «Юлия Цезаря» на этом прекрасном вальсе. Ведь это шедевр, подобный хачатуряновскому, – в нем трагедия: заговор против Цезаря, предательство и т.д. Для кого-то мои слова могут прозвучать странно, но красота этого вальса наталкивает на убийство Цезаря. Парадоксально, но Красота провоцирует разрушение и убийство. Потом, после разрушения, закономерно начнется оплакивание этой Красоты – великая литература, живопись... Обязательно

нужно, чтоб мы потеряли все. Тогда потом можно что-то сотворить, опять научиться видеть красоту. Спектакль ведь без нее невозможен. Без красоты – не обязательно визуальной, это может быть красота человеческой идеи.

– Хлестаков, получается, был только возбудитель этой идеи?

Да. Его должно быть очень мало. Я хочу, чтобы его было мало. Сейчас это мне не удается. Сейчас Хлестакова много, и это неправильно. Мне нужно, чтобы он пролетел, слегка дотронулся до каждого из героев. И от этого мимолетного прикосновения герои неожиданно для всех (и прежде всего для самих себя) зазвучали. Хлестаков как настройщик рояля: нашел первый звук, второй, пятый – и уехал. Уже никто не помнит, кто был этот настройщик, когда именно он приезжал, но настроенный рояль внезапно зазвучал. Неожиданно этим настройщиком оказался молодой, талантливый парень. И главный его секрет – талант общения.

– Есть ли какая-то разница для вас в постановке «Ревизора» в Вильнюсе и в Москве?

Да, конечно, это два разных спектакля. Даже если бы я очень постарался, то, наверное, не смог сделать два одинаковых. В Москве все другое – театр, актеры, атмосфера... Мы долго с Михаилом Ульяновым думали, какую пьесу выбрать для постановки. И когда возник «Ревизор», я внутренне согласился с этим выбором. Гоголь как-то не отпускал меня. Что-то в пьесе для меня оставалось неясным, хотелось еще раз более подробно поработать с этим материалом. После вильнюсской постановки меня не покидало ощущение недосказанности: столько, казалось, здесь тем, которых я даже не коснулся, к которым меня тянуло вернуться еще раз, и многое хотелось сделать заново. Естественно, если говорить о формальной стороне спектакля (сценография, музыка), то работать было легче. Но в остальном – все другое. Другой человеческий материал. Другой, но прекрасный. Наше время, время невесомости и абсурдного перевертыша, – потеря центра тяжести. Мы не знаем, сколько мы весим. Очень трудно оказалось нам понять такую тему, как провинциализм. В «Ревизоре» для меня эта тема является одной из главных. Казалось бы, где, как не в этой огромной стране, чувствовать эту проблему. Ведь в понятие «провинциализм» входит многое – это и боль, и несправедливость, и обида, и унижение, и стремление стать другим или казаться другим (это, кстати, одна из наиболее важных тем гоголевского времени). «Инкогнито» – вот что обидно. Живем далеко, да еще и «инкогнито». Мне, например, было бы трудно приходить на репетицию, зная наверняка, что где-то в бельэтаже прячется какой-то человек и постоянно подсматривает. Я бы сказал: «Не надо прятаться – войдите сразу в дверь». Но этому человеку – «инкогнито» – войти просто так было бы неинтересно. Он должен сам для себя создать интригу. Только так он сможет полноценно существовать, органично для себя видеть, воспринимать мир. А открыто он уже никогда не сможет жить: трудно сосредоточиться – потерян смысл пребывания. Но то, что ты действуешь тайно, со спины, – это все равно унижение. Это унижение и вместе с тем восстание против него. Нужно научиться слышать пространство, найти нужный звук.

– Если попробовать сформулировать более конкретно, что значит «найти нужный звук»?

В детстве мой отец очень тонко точил карандаши. И я очень любил смотреть, как он это делает. Карандаш был идеально выточен, я клал его в ранец

и шел в школу. Там я не писал им, а бережно доставал безупречно выточенный карандаш и с гордостью клал его на парту. Мне нравилось, что друзья, проходящая мимо учительница обращают на него внимание. Так вот, играть нужно не карандаш, а ощущение карандаша в ранце. Ощущение его безупречной тонкости и изящества формы. Найти это ощущение сложно, но это и есть главное в театре.

– Актеры, которые работают с вами, с увлечением рассказывают о том, что, репетируя какую-нибудь сцену, вы на следующей репетиции очень редко оставляете найденное, а придумываете новую мизансцену. Ненавидите закрепление пройденного. Почему?

Все мы испытывали когда-нибудь счастье. Но никто не сможет навсегда зафиксировать и закрепить это состояние. Потому что момент счастья – только секунда, и она неповторима. Мы можем фактически запомнить: такого-то числа во столько-то я был счастлив, но ощутить в полной мере это мимолетное мгновение жизни потом мы не сможем. Оно лишь оставляет отпечаток в памяти. И в нас начинает жить какое-то ощущение-воспоминание счастья. Вот это ощущение-воспоминание должно остаться, и его нужно уметь в себе воскресить, вытащить из подвала памяти. Вообще этот подвал – великая вещь, которая неизменно приведет сначала к одному варианту, следом к другому – а в конце концов создаст множественность вариантов. И тогда начнется настоящий театр. Ведь театр – вечная вода, в которой всегда должна быть жизнь, следовательно, он должен постоянно обновляться. А все эти «зафиксировать», «укрепить» – значит, подписать смертный приговор, отказаться от себя, своей природы и остановить жизнь.

– Но бывает, что наступает такой день, час, минута, когда изменить в спектакле ничего не хочется. Значит ли это для вас, что спектакль умер и его пора снимать?

Тогда вообще ничего никому не хочется показывать. Когда нет желания менять, обновлять, то существует другое, единственное желание – отойти от театра вообще.

– У вас бывает желание уйти из театра? Испытывали ли вы когда-нибудь сомнения в выборе профессии?

Постоянно испытываю ощущение, что в эту профессию зашел на время, а самое главное будет потом. Очень часто неожиданно ловлю себя на мысли, что внутренне все время готовлю себя к какому-то другому занятию. И поэтому, из-за ощущения «временности» происходящего, перед премьерой никогда не испытываю чувства глобальной важности события.

– Часто случается, что, выпустив премьеру, вы довольны результатом?

Сразу не доволен никогда. Удовлетворенность приходит потом. Уезжаешь на свой хутор, садишься на камень, и догоняет тебя, заполняет чувство чуть гордости, чуть радости, и так стукнешь рукой по камню: «Да... да», начинаешь понимать, что что-то все-таки произошло. И это, опять же, не ощущение успеха, а осознание того, что установилась какая-то связь. В городе ты этого никогда не почувствуешь, там работа, а работа – это всегда сжатые челюсти, напряжение, стресс. Только в открытом, свободном пространстве можно понять и ощутить эту особенную связь. С чем, не знаю, и объяснить это чувство сложно. Я бы не употреблял слово «Бог»; связь с пространством.... Она установилась, может быть, на минуту, а может, всего лишь на секунду,

но установилась. Немножко приоткрылась вечность. И это значит, что я живу, есть смысл работать дальше. И снова идешь в театр – снова хочешь добиться этого ощущения, хочешь опять найти его, но уже другим способом, другой дорожкой.

– Ваши спектакли, как правило, идут очень долго. Со временем они, конечно же, меняются, но не теряют жизнь, смысл. В Вильнюсе, например, до сих пор идет спектакль «Вишневый сад», которым больше десяти лет назад открылся ваш театр. В чем секрет долголетия?

Допустим, я прочел какую-то книгу, она может впрямую совершенно не относиться к Чехову и его пьесе «Вишневый сад». Но я неожиданно столкнулся с искусством, и достаточно этого прикосновения, чтобы снова вернуться к Чехову. Пришло новое знание, и мне необходимо его куда-то деть. Беда нашей профессии в том, что мы не можем ничего себе присвоить, постоянно надо отдавать, делиться всем. Хочется все время быть бедным, разбитым, голым, чтобы опять начать набирать, одеваться какой-то литературной, культурной одеждой. Так, из каких-то сцен начинают рождаться целые рассказы – дни, недели, месяцы из жизни – например, новеллы о любовнике Раневской. Этот персонаж всегда не давал мне покоя. Как он живет? Чем занимается? Что у него за привычки? И на каком-то энном спектакле вдруг начинаешь за ним следить, представляешь, как он пьет, пишет Раневской эти телеграммы: его почерк, как отсчитывает деньги, чтобы послать их в Россию. В этом снова уникальность и неисчерпаемость Чехова – у него масса внешне недействующих, но очень интересных и важных персонажей: это и мать Яши, и умерший сын Раневской Гриша и т.д. Помимо твоего желания эти истории неожиданно начинают формироваться в какие-то отдельные сюжеты. Перед спектаклем я рассказываю эти истории актерам. Например, рассказываю актрисе, играющей Раневскую, о ее парижской жизни – прихожу на репетицию так, словно у меня в кармане дневники ее любовника: оказывается, он такой, а мы раньше думали что-то другое. Так потихоньку начинает формироваться бесконечная вереница персонажей, тем. И неожиданно сам момент лета в поместье Раневской становится не главным. Но новое знание, которое мы обретаем, практически не отражается на зрителе. Возникает этот набор новой информации после премьеры, когда мы уже выпустили спектакль и он постепенно начинает освобождаться от пьесы. Становится самостоятельным младенцем, делающим первый шаг, потом второй, третий... И не надо его водить, поддерживать, учить, а надо всего лишь рассказать про другую жизнь, а он сам сориентируется.

– Какой процесс вам более интересен: репетиция спектакля или «послерепетиционный набор информации»?

Я люблю начало репетиций, когда рождаются первые звуки, движения, когда только начинаешь чувствовать пространство, определять время. В этот момент ты должен вытащить и отдать все из себя максимально. Потом следует обязательная пауза, после которой начинаешь снова что-то накапливать, снова одевать себя, подготавливая к дальнейшей работе. Следующий любимый этап в работе тот, о котором я только что рассказал: окутывание актера информацией. Это сложно, но интересно. Именно в этот момент начинаешь сталкиваться с привычками актера – слухом, взглядом, и этот процесс требует колоссального терпения.

– Что для вас значит первый репетиционный выход на большую сцену?

Всегда мучительный процесс. Перед переходом из репетиционного зала на большую сцену меня не покидает ощущение, что мы невежды, грубияны, все делаем неправильно, постоянно хамим. Все это хамство и невежество – от незнания, небрежного отношения к материалу, к человеку, к пространству. Этот момент я всегда пытаюсь отодвинуть как можно дальше, прячась в малом пространстве. А когда уже оттягивать невозможно, то я на сцену кидаюсь. Кидаюсь со страха, стараюсь не дать ей ни секунды заговорить, опомниться. В этом первом выходе мне необходимо, чтобы все углы сценического пространства, каждый миллиметр сцены были максимально заполнены моей информацией (потом, конечно, многое уйдет, освободится). Иначе невозможно, сцена тоже может мстить, выталкивать, выгонять из себя.

– Когда читаете пьесу, знакомитесь с материалом, какой образ рождается в первую очередь (пространственное решение, сценографическое)?

Сначала важно почувствовать судьбы персонажей. И в первую очередь я пытаюсь понять для себя их потери. Ведь они каждую секунду жизни что-то теряют. Вот здесь потеряли, здесь, здесь... Каждая пьеса – это цепочка потерь, разрушений и саморазрушений. Потери – это паузы... Потери – это тишина. И именно в тишине всегда происходит самое главное. Следовательно, очень важно почувствовать и услышать эту тишину. Почувствовать расщепление какого-то атома в человеческой истории. Как человеку остановить расщепление? Это начинает волновать. Потом начинаешь думать, как в этой найденной тишине помочь герою вернуть потерянное. Надо придумать ему новую жизнь. Это будет, конечно, уже какая-то другая жизнь – иллюзорная, параллельная реально текущей. Попытаться, например, вернуть детство – это важно, они ведь его забыли. А если вдруг ты заставишь их вспомнить, то, возможно, им будет легче. Иногда кажется, что воспоминания детства – единственное убежище, спасение в этой неизбежной цепи потерь. Иными словами, чем-то надо лечить. Возникают образы, которыми я начинаю прикрывать, спасать...

– Насколько эта иллюзорная, придуманная жизнь, которую вы как подмену сочиняете своим героям, находится в конфликте с жизнью сегодняшней?

Я уверен, что не надо признавать сегодняшнюю реальность; необходима другая, которая могла бы помочь сегодняшнему дню. Когда я только начал работать в Литве, то как молодой советский режиссер был обречен ставить советскую драматургию, классику ставили другие – главные режиссеры. Естественно, очень хотелось ставить хорошие пьесы. Но это было невозможно, и я придумал для себя другой выход: ставить современную пьесу как классику. Я учился видеть, находить в этих пустячных, прямолинейных, простых темах, разговорах – вечные проблемы, темы и разговоры. В принципе, тогда и началась эта подмена. Получается, что я все время существую в состоянии подмены настоящей, реальной жизни, какой-то той, непонятной, другой. Я думаю, что в полной мере и не знаю жизни сегодняшней.

Более того – мне и не хочется ее узнать, не хочется перенести ее на сцену. Хочется уйти из «сегодня», но уйти, конечно, забрав при этом все свои ощущения сегодняшнего дня. Собрав все эти сегодняшние ощущения, не отказаться от них, а с этим знанием уйти как можно дальше. Идет какая-то реакция отторжения современной жизни, как-то отворачиваешься от «сегодня». Возможно, к слову «отворачиваешься» можно подобрать синоним «прячешься». И такая реакция, думаю, не у меня одного. Это защитная реакция. Так перед войной бывает...

– Пророчите третью мировую?

Да. И мы ничего не можем с этим поделать. И потому спешим с этой подменой. Чтобы рассказать еще про другую жизнь. Не про ту, которая была, а про ту, которая могла бы быть, сегодня или сто лет назад. Мне всегда важно услышать Историю, поймать момент в Истории, который оторвался, сбился, потерялся в историческом времени и, следовательно, стал вневременным – историей без определенного, конкретного адреса: века, года, дня. Мгновение, зависшее в пространстве Истории. Важно почувствовать его, поймать. В театре часто пытаются воссоздать эпоху (семнадцатый, шестнадцатый век). Это ошибка. Историю, эпоху нельзя восстановить или изобразить. Все равно не получится сделать слепок, потому что как бы точно, скрупулезно мы ни реконструировали время – все равно получится подделка. Единственное, что останется и что можно попытаться воссоздать, – это звук. Звук – вечен. Только он один остается в пространстве и в истории. Одной из главных задач в театре для меня остается: услышать этот звук и поставить его. Иногда это напоминает вызывание духов, привидений, общение с мертвецами, встречу на сцене с теми людьми в облике актеров.

Беседовала Анна Шалашова 25 февраля 2002 года

ГАЛИНА ТЮНИНА

Фото Л.Герасимчук

Галина Тюнина (р. 1967) – актриса. В 1986 г. окончила актерский факультет Саратовского театрального училища им. Слонова (курс В.А.Ермаковой). В 1986–1988 гг. работала в Саратовском театре драмы им. К.Маркса. В 1988–1993 гг. училась на режиссерском факультете ГИТИСа (курс П.Н.Фоменко), окончив который стала актрисой театра «Мастерская П.Фоменко». Роли: Оливия («Двенадцатая ночь» У.Шекспира, 1990), Катерина Александровна, Губомазова («Владимир III степени» Н.Гоголя, 1991), Генриетта («Приключение» М.Цветаевой, 1991), Глафира («Волки и овцы» А.Островского, 1992), Керолайн Компсон («Шум и ярость» У.Фолкнера, 1993), мисс Призм («Как важно быть серьезным» О.Уайльда, 1994), Незнакомка («Балаганчик» А.Блока, 1994), Зина («Таня-Таня» О.Мухиной, 1995), Наталья Петровна («Месяц в деревне» И.Тургенева, 1996), Сочинитель, Ханасарова («Чичиков...» по Н.Гоголю, 1998), Надежда Монахова («Варвары» по М.Горькому, 1999), Анна Павловна Шерер, графиня Наталья Ростова, княжна Марья Болконская («Война и мир» Л.Толстого, 2001), Кейт («Танцы на праздник урожая» Б.Фрила, 2001), Орели («Безумная из Шайо» Ж.Жироду, 2002), Феодора («Отравленная туника» Н.Гумилева, 2002).

ГАЛИНА ТЮНИНА

Контрапункт

– Вы шли к театру с фантастической целеустремленностью: кажется, начиная с 10 лет. Почему?

Все, что с нами случается в жизни, – результат внутреннего движения, которое происходит с детства. Над этим не раздумываешь. Это не сила воли, или ума, или интеллекта. Есть голос внутри тебя, который очень точно и определенно говорит, в какую сторону идти. Дальше все вокруг этому способствует, начинает складываться таким образом, что можно после восьмого класса поступить в Саратовское театральное училище, если нет возможности это сделать в Москве; после училища поехать учиться в Москву, хотя на тот момент я была актрисой Саратовского драмтеатра и никто не хотел меня отпускать. Но внутренний голос мне сказал почему-то, что я буду именно там, в ГИТИСе.

– Есть в определении «саратовская школа» какое-то реальное содержание?

Эта школа стоит на актерах, которые передают ее из рук в руки молодым людям. Мой учитель, Валентина Александровна Ермакова, прекрасная актриса, которая плавно перешла в педагогику, научила очень многому, чего не пересказать словами. Каждый день общения с ней был серьезной актерской школой, основанной на традициях «большого» театра. В нашем училище (теперь это ВУЗ) сохранялась близость к корням, атмосфера, в которую ты погружен с головой. Главный принцип был – непрерывная напряженная работа над собой. В нас вколачивали умение строить ее самостоятельно и за все ошибки спрашивать только с себя. Когда тебе 14–15 лет, ты, конечно, нуждаешься в воспитании, потому что шатает сильно, в ушах шумит, ты еще не владеешь собой, своим нутром, своим телом. Ни в училище, ни в театре я толком не

осознавала, что происходило со мной. Только на сцене меня иногда что-то поднимало – и я «летала». Работала на интуиции, эмоциональных порывах. В 17 лет меня ввели в «Тамаду» А.Галина на роль 40-летней женщины. Я вышла на тысячный зал, меня не было слышно, я помню этот ужас, кошмар... Через это надо было пройти. Потом на базу, наработанную в Саратове, легло очень многое, что я получала от Петра Наумовича Фоменко. В ГИТИСе пришло ощущение, что я учусь, что это процесс.

– Что в требованиях и подходах Петра Наумовича к этому процессу поразило вас больше всего?

На первой встрече курса Петр Наумович попросил нас, каждого, рассказать свою жизнь до поступления в ГИТИС. Без интимных подробностей, в целом. Это продолжалось два дня, он никого не торопил, не ограничивал во времени. Кто-то много рассказывал, кто-то кратко, кто-то смешно, и так мы познакомились друг с другом. Когда же все рассказы закончились, он сказал: «А вы обратили внимание, что все время рассказывали о себе и очень редко – о людях, с которыми проводили эту жизнь?» Если ты интересен себе больше, чем другие – ты раб самого себя. Актерство предполагает свободного человека, свободного прежде всего от самого себя. В этом весь Фоменко – его театр, его педагогика, его интерес к жизни.

В своих требованиях Петр Наумович не изменился по сей день. Тогда я мало понимала, что он имеет в виду. После прогона «Двенадцатой ночи», которую мы делали с Евгением Борисовичем Каменьковичем на втором курсе, Фоменко сказал мне: «Вы не поговорили с Богом». Ну что это значит? Как это выполнить? «Вы занимаетесь собой, а не партнерами по сцене». Первые годы он беспощадно громил все, что мы делали. Для меня у него было особое ругательство: «Галя, со свойственным ей артистизмом...» С годами оно стало звучать мягче, уже как шутка, а вначале наводило дрожь. Сейчас я понимаю, что он хотел сказать: мастерство хорошо, если каждый шаг как новый шаг. Когда оно становится самоцелью, ты видишь в театре умелого артиста, но ты не видишь персонажа, ты не видишь больше ничего. Он все время пытался найти в нас что-то незащищенное. Он говорил: «Я хочу вас видеть на сцене, когда вы не знаете, что вам делать, когда вы растеряны, когда вы не понимаете или вы ищете что-то». Он всегда поддерживал такого рода поиски, когда артист рискует собственным обаянием.

Петр Наумович вообще любит нарушителей. И всегда об этом говорит: «Правильно? Да. Интересно? Нет. Лучше нарушить эту правильность, пусть будет интересно». Вроде нельзя наигрывать, а с другой стороны: ну наиграй ты, если через это что-то обретется. Петр Наумович рассказывает, что когда они учились, им внушалось: нельзя играть состояние на сцене. Можно играть только действие, надо быть действенным, надо определять действие глаголом. Все привыкли, что состояние – это ерунда, а он поломал эту систему. Почему Петр Наумович очень любит атмосферу? В Пушкинском музее, или на стадионе, или в «Мастерской Фоменко» – везде своя атмосфера, складывающаяся из звуков, предметов, запахов. Если нет атмосферы на сцене, ничего не меняется и от появления персонажа. Ты в нее что-то вносишь, и сам по-другому в ней существуешь. И важно, в каком ты состоянии входишь. В каком человек состоянии, такое у него и действие.

– Вы можете рассказать, как Фоменко ставит? Что для него застольный период, как идет работа на площадке?

Застольный период для Фоменко необходим. Это погружение в автора и в текст. Театр воздействует через слово. Только. Как открывается автор? Через его мысли, образы, взаимоотношения персонажей, которые выражаются тем или иным способом – словом. Это тончайшая, ювелирная работа. Текст – партитура, которую ты разбираешь буквально по словам, по буквам, по запятым, ты ищешь в ней смысл – на слух, дикционно, через внутреннее ощущение. Петр Наумович занимается этим долго, подробно и вдохновенно, потому что фантазия еще не ограничена постановочными решениями, сценой, декорацией, временем на переодевания и перестановки. Можно творить все что угодно. Он все время придумывает. Лучше и лучше. Абсолютно про другое. И за ним невозможно уследить.

Он очень музыкально подходит к тексту. Прежде всего, не любит знаки препинания, «литературные» союзы, всегда их строго отсматривает. Терпеть не может союз «чтобы». Для него все это необходимые условности литературной работы. И он прав. Одно дело, я читаю пьесу, а другое дело, я говорю. Когда автор пишет, он вынужден ставить точку или запятую, чтобы фраза была грамотная, чтобы его верно поняли, но когда мы с вами разговариваем, знаков препинания нет. В устной речи подчинительные, «книжные» союзы я использую гораздо реже. Мои интонации не заканчиваются, мои мысли не останавливаются, даже если я закончила фразу. Почему? Потому что разговор – это движение, потому что я существую непосредственно в контакте с живыми людьми. На репетициях раскрывается жизнь мысли в словах. Это сложная задача – вытащить мысль, чтобы она была живая, чтобы она всегда работала. Заставить ее жить три, четыре, пять месяцев, а потом пять, десять лет, пока идет спектакль. Это и есть застольный период.

Вообще, мне кажется, что «застольный период» не ограничен тем, что люди сидят за столом и разбираются в пьесе, а если они встали на ноги, значит, начался другой период, постановочный. Застольный период – это работа над текстом, которая не прекращается никогда. Если она тебе дается, то все остальное приложится. Если здесь что-то не получается, если ты в процессе репетиций убил мысль, то постановочная работа бессмысленна. Мертвый тот текст, в котором форма вроде осталась, все слова на месте, а никто их не воспринимает, никому они не интересны. На самом деле, актер высокого класса способен взять текст, посмотреть – и сыграть его. То есть раскрыть душу, заложенную в персонаже – через мысли-слова. И когда режиссер умеет это делать и знает, что только ради этого стоит заниматься театром, все остальное – свет, музыка, мизансцены – упрощается. Мне кажется, у Петра Наумовича сейчас такой период: простоты.

– Вы не спрашивали себя, почему Фоменко чаще обращается к прозе, чем к драматургии?

Потому что в прозе он свободен. Пьеса уже написана, там задано, кто за кем говорит, стоят ремарки. В прозе нет заранее очерченных ролей, он сам их создает – в тех же «Египетских ночах» Пушкина, во втором томе «Мертвых душ» Гоголя... Фоменко много ругали за то, что он взял именно второй том. И было понятно, что, в общем, его затея обречена на неприятие людей. Зачем брать то, чего нет на три четверти, когда можно взять первый том и грандиозно его сделать. Все будут в восторге, масса ролей... Нет, Петр Наумович берет второй. Вот еще одна сторона работы с ним – непредсказуемость.

– Но когда выпускается постановка и уже есть более или менее закрепленная партитура, наверное, хочется предсказуемости?

Не просто хочется, а в крови сидит. Актеры очень жалуются: премьера – Фоменко все меняет! Меняет и требует, чтобы это оставалось. На следующий день опять меняет и требует, чтобы это оставалось. На репетициях «Безумной из Шайо» он предложил ввести музыку Баха в сцену Орели с Пьером. А перед премьерой: «Давайте ее отменим?» Я думаю: «Мама дорогая! Полмонолога было на музыке, теперь музыки нет!» И мы ее отменили. Она возникла, она ушла. Он сказал: «Пусть она в вас будет звучать». Но для него собственная режиссура никогда не стояла выше артистов, с которыми он работает. Он разрешает пробовать свое. Он всегда присоединится и поможет. Никогда не скажет: «Пожалуйста, не меняйте». Ты можешь услышать от него: «Мне кажется, вы играете не совсем верно», но главное, чтобы ты понял, почему «не совсем верно».

Интонация или жест, которые Фоменко дает актеру, – конечный результат того, что он уже прожил внутри себя. И тебе нужно прожить то же самое, только чуть быстрее. Если ты не успеешь, то проявления, подсказанные режиссером, останутся для тебя чужими. Огромное достоинство Фоменко в том, что он это понимает. Он ждет от тебя, что ты совершишь этот процесс и в конце концов примешь этот жест или эту интонацию. Или отбросишь. Иногда для того, чтобы понять правоту какой-то его подсказки, нужно от нее отказаться. И он это тоже знает. Он скажет: «Я заметил, вы от этого отказались, правильно сделали, хотя...» Через пару спектаклей ты вдруг понимаешь, что он был прав и все возвращаешь обратно. А если Фоменко с самого начала уверен, что прав, то будет внушать: «Это точно, точно, точно». Ты будешь думать: «Почему он так считает? Почему?»

То, что мы делали в роли Марьи Болконской – для меня до сих пор из разряда невозможного. Он ставил взаимоисключающие задачи: «Внешняя сдержанность, но бешенный внутренний ритм. Это очень подвижно, но не суетливо. Не поворачивайся, не верти головой, смотри в одну точку. Не умирай, сцена должна идти на коду, на финал». Мизансцена? сиди и все. Реквизит? Крестик, ты держишь его в кулаке. Ну, можешь еще заплакать, если хочешь. Эти задания – разнонаправленные векторы, каждый из которых огромной силы. Когда ты собираешь все воедино, то понимаешь, что можешь взять либо одно, либо другое, либо разорваться. Притом это лишь ничтожная часть из того, что Петр Наумович предлагал на репетициях и предлагает до сих пор. Очень часто его новые задания переворачивают твои представления о роли, в которой, как тебе кажется, ты что-то понял. Например, через полтора года после премьеры «Войны и мира» он сделал такое замечание: «Галя, я не могу вам ничего более конкретного сказать... Марья – созидательный свет. И этот свет выражается через восприятие других». Иными словами, ты снова и снова должен пытаться выполнить то, что технически выполнить невозможно.

В чем заключается работа артиста? В том, что он послушно выучивает мизансцены? Но этому и обезьяну можно научить. Тогда выходит, что режиссер сам за тебя отработал, а ты только текст выучил. Работа артиста в том и состоит, чтобы придать необходимость режиссерским ходам. Петр Наумович иногда начинает сердиться: «Что вы играете? Это ужасно!» – «Но ведь это вы придумали». – «Я плохо придумал!» И он прав. Да, он придумал, но для чего? Для того, чтобы это родило что-то в артисте. Если две, три, пять репетиций не рождается, то лучше честно сказать: я не понимаю, я не чувствую. Надо быть

смелее и уметь рисковать собой. Ты должен быть в этом смысле свободным, даже от того, кому ты доверяешь больше всего на свете – от учителя, мастера. Счастье театра, что можно все менять. В незакрепленности счастье. А не в забивании гвоздей: нашли! ура! забиваем.

– У Петра Наумовича на сцене всегда много мебели, предметов, которые всячески обыгрываются. Они появляются и исчезают так же спонтанно, как музыка?

У Фоменко есть «свои» предметы, которые будут во всех его спектаклях. Он любит простоту: стол, стул. Любит дерево. Любит зеркало, поставленное обратной стороной. Занавески, то, что колышется. Свечи. Пианино. Метроном. Он может спросить: «А в этой сцене у нас есть метроном?» – «Да». – «А он у нас включается?» – «Нет». – «Вы не можете его где-нибудь включить?» – «Я попробую». И уже не требуется объяснений – зачем, почему? Это его звуковая партитура, его театр, его мир, который он создает из звуков и предметов, ему нужных.

– А как быть, если декорации, костюмы или предметы мешают вам, вашей игре?

Я никогда не буду настаивать, даже если мне что-то мешает, потому что я не вижу целого. Целое видят режиссеры и художники, поэтому надо им довериться. Иначе придется думать обо всем на свете. А вещи... главное, чтобы они работали и не сломались. Причем иногда накладка может даже помочь. Петр Наумович приучил, что любой минус надо превращать в плюс.

– В спектаклях Фоменко всегда есть сложнейший рисунок переключений, например между несколькими ролями...

Что касается нескольких ролей, то это продиктовано необходимостью. Потом, они друг друга поддерживают. Я имею возможность искать между ними какие-то резкие разграничения. От себя никуда не деться, я-то одна. Вот и думаешь: через что дать разницу персонажей? Скажем, для Шерер у меня есть внешнее приспособление – негнущаяся нога...

– Кстати, кто это придумал?

Петр Наумович, конечно. Я бы не рискнула.

– А походку Орели в «Безумной из Шайо»? Тоже он?

В «Шайо» – все он. И рисунок характера мне сложно давался. Это действительно не моя природа. А тут пришлось туфлями пошаркать, голосом поскрипеть, побыть старухой. Но потом я убедилась, что надо играть именно так. Петр Наумович хорошо говорит: не важно, как идти – от внешнего к внутреннему или от внутреннего к внешнему. Важно идти.

– Нужно ли брать с собой в «дорогу» книжки, вообще всякую литературу?

Нужно, но это не определяющее. Да, я что-то читаю, пытаюсь понять, но никогда никакие знания меня не просветили больше, чем то, что происходит во время спектакля. И как правило, это разрушение моих представлений. На сцене нужно быть готовым ко всему и ни к чему. Даже самое потрясающее открытие, пережитое тобой на спектакле, невозможно повторить. Пример? Мне трудно определять эти состояния словами, в лучшем случае получится схема. Один раз во время спектакля «Война и мир» у меня возникло ощущение, что Марья глаза... Что она все время чуть-чуть щурится. Как будто во-

круг нее такой сильный свет, ослепительные краски, что она немножко щадит свои глаза, способные все это видеть. И, любя других, сдерживает себя, чтобы чувства, переполняющие ее, не обрушивались на них, не разливались потоком. Я все равно упрощаю то, что испытала, но после спектакля у меня было абсолютное потрясение: «Как же я раньше-то не понимала? Надо играть так, и только так». На следующий вышла: ничего не дает. Эти открытия рождаются изнутри, вне связи с техникой, их нельзя придумать. Можно технически воспроизвести рисунок, но я терпеть этого не могу. Мне стыдно повторяться, обманывать зрителя, выжимая из него одну и ту же реакцию.

– То есть спектакль для вас – это та же репетиция?

На любую репетицию можно звать людей. Скажем, Петру Наумовичу помогает присутствие зрителей на репетициях, он на них тоже что-то проверяет. Любит походить по площадке, прикинуть, как это будет из зала смотреться. Правда, ему далеко не все равно, какие люди пришли. Он всех видит, знакомится... Конечно, какой-то интимный поиск существует. Наверное, так: репетиции стоит показывать только близким людям, которые понимают ценность этого поиска. Когда что-то родилось, окрепло, можно искать дальше, даже под сторонними, оценивающими взглядами. Тогда главное не терять свое ощущение, не заигрывать, не навязываться. Если атмосфера спектакля побеждает, то и зрители в ней утонут. Если побеждает настроение зрителя, то утонет спектакль. Но конфликта, борьбы быть не должно.

– В какой мере вы считаетесь с реакциями зрителей на спектакле и их мнениями, высказанными после него?

Зрители почти всегда правы. Они реагируют, когда что-то подлинное на сцене происходит, а если не происходит, сразу начинают скучать, как дети. Но они никогда не могут точно определить, почему происходит или не происходит. Иногда я знаю, что спектакль прошел удачно: для меня что-то открылось. Мне могут сказать: «Ну, это было не интересно», – я никогда не соглашусь! И когда я чувствую, что работала вхолостую, трудно убедить меня в обратном. Вообще говоря, восприятие зрителя и самоощущение артиста должны быть разными. Зритель не может дублировать эмоцию артиста. Если ты на сцене страдаешь, он страдать не будет – ты занял это место сам, ты не даешь человеку сопереживать своим страданием. Хочешь, чтобы он сопереживал, оставь ему эту эмоцию, а сам займись чем-то другим. Всегда должен быть контрапункт. Петр Наумович очень любит это слово, потому что оно, наверное, определяет и отношения в жизни. Он и сам себе контрапункт.

– Тяжело играть, когда вызнаете, что смотрит Петр Наумович?

Очень! Слово «играть» здесь теряет смысл. Чего перед ним «играть»? Но всем хочется, чтобы ему понравилось, а в результате... Поэтому лучше, чтобы он смотрел, но никто не знал об этом. Кстати, у него интересные реакции на спектакль. Иногда тяжелейший зал, все валится, все ужасно, и ждешь, что потом придет Фоменко и устроит разнос. А он вдруг начинает поддерживать: «Молодцы, продержались» и т.д. А когда, казалось бы, большой успех, – злится, ругается, говорит, что все неверно, все неправда. То есть всегда держит нас в струне.

– У вас бывает такое настроение, когда, сыграв спектакль, хочется немедленно повторить его снова?

Никогда в жизни мне не хотелось повторять спектакль сразу – хотя бы че-

рез день. В нашем театре, к сожалению, необходимо играть два вечера подряд, но это мне не нравится. Потому что как прожить то чувство еще раз? Тяжело... А повторять спектакль... А уж вообще, если честно, самое лучшее – не начинать! Если бы меня спросили: «Отменяем?», я бы сказала: «Отменяем!» Я не верю в актеров-фанатов, которые с горящими глазами рвутся на сцену, играть. Когда ты уже вышел, переступил порог, то уходишь в пространство материала и можешь ни о чем не заботиться: он вытащит, он развеет, он отвлечет. Но вот «переступить» иногда очень сложно. Нужно огромное внутреннее усилие, чтобы все отключить и – шагнуть.

– А ежедневные усилия? Балерине, чтобы быть в форме, нужно ходить на класс. Что делать драматическим артистам?

Класс внутренней техники. Она должна приходить в движение при контакте с людьми – с партнерами, со зрителями. Ты все время должен быть открыт и восприимчив. Внешняя техника тоже важна, но ее готовишь для конкретного спектакля. Для одного больше работаешь над голосом, для другого – над телом.

– Но как сохранить хороший контакт с партнерами, если один и тот же спектакль идет много лет или, например, в 25-й раз за полтора месяца, как иногда бывает на гастролях?

Все зависит от того, что ты хочешь. Штампы есть? Ну конечно, есть: все мы люди слабые, не на все хватает сил. Очищать от них спектакль – это сознательная работа. Мы способны проделать ее сами. Мы помогаем и доверяем друг другу. В нашем театре действительно принято после спектакля разбираться, что происходило, что не происходило, – и договариваться по новой. Это не каждый раз случается, но случается обязательно. Иногда полезно посмотреть запись. Это очень много дает. Сразу все видно. Если бы такие возможности были, я бы смотрела чаще.

– Какое самое счастливое состояние для вас на сцене?

Когда летаешь. Ты уже ни за что не отвечаешь – и все осознаешь, тобой ничто не управляет – ты всем. Ты как будто растворяешься, тебя нет. Все есть – тебя нет.

– А самое сложное?

Когда ползаешь. Во-первых, обязательно надо доползти, как бы ни было тошно и что бы там внутри ни скрипело. Во-вторых, ты не можешь забыть ощущение полета. Пока ты к нему опять не подойдешь – не успокоишься. А оно так редко! Когда это случается, думаешь: «А-а-а, теперь это не скоро произойдет». А если «не скоро» – значит, снова надо терпеть. Петр Наумович очень часто об этом говорит: все терпеть и от всех терпеть... Он понимает, что актерам много чего кажется и переживается. Иногда они находятся на грани срыва, отчаяния, разочарования в своем деле, на это накладываются человеческие проблемы. И в эти минуты у него хватает мудрости не читать нотации, не выговаривать, вообще не говорить.

Например, у нас был случай... Мы выпускали «Таню-Таню». Репетиции шли очень тяжело. Петр Наумович швырял пьесу через весь реп. зал, говорил, что ничего в ней не понимает и что ему никогда не удастся понять эту современную пьесу. Потом отходил, успокаивался, продолжал репетировать... Переживал ужасно. И у Андрюши Казакова был непростой период в жизни. Наконец, мы вышли на прогон со зрителем, в конце которого Андрей ушел

в кулисы, там, на глазах у изумленного Рустэма Юскаева, достал стартовый пистолет и сделал выстрел. Получилось, что персонаж застрелился, но актер никого не предупредил, что расправится с ним таким образом.

Сначала мы решили, что произошла большая трагедия. Выйдя из шока, мы набросились на Казакова с криком и упреками. Можно представить, как поступил бы в такой ситуации любой другой режиссер... Но Петр Наумович не сказал ни слова. Это просто не обсуждалось, и Андрей больше не стрелялся.

Фоменко удивительный человек Он настолько свободен, что позволяет себе зависеть от всего: от нас, от театра, от людей, его окружающих, от своих болезней... Иногда он смотрит на нас молчаливо и словно не понимая, как родители смотрят на непутевых детей. Он начинает нас пилить за то, что мы мало читаем, мало смотрим: «Вы были на этой выставке? Сходите все на эту выставку». И никто не идет... Конечно, мы очень к нему привязаны. Может быть, мы прямо ему об этом не говорим, но это так. Взаимоотношения могут быть сложнее или проще, но он – корни. Эта связь – пожизненная, ее невозможно порвать капризом, случаем или обидой. Нас выбрали. Не мы выбрали. Говорят, нельзя столько лет быть вместе. Не знаю. Что-то нас держит. Необъяснимо. И слава Богу, что есть что-то помимо нашего разума.

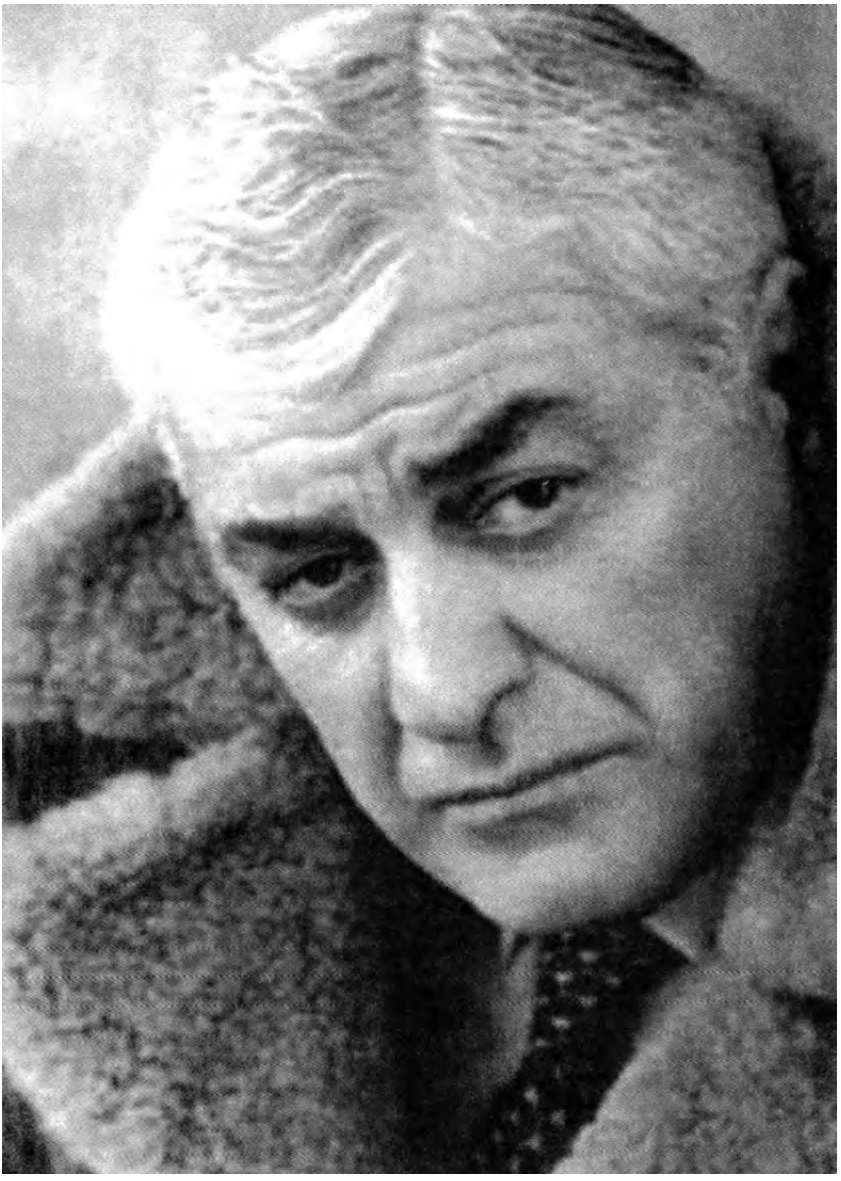
– Миропонимание Фоменко, его идеалы ограничиваются для вас театром или сохраняют свою силу вне сцены, влияют на ваши представления о жизни?

Мы смотрим в одну сторону. Иначе мы не были бы вместе. Я никогда не разделяю в нем: это театр, это жизнь. Он живет таким способом. Не то что «ставит спектакли». Нет, живет. Думает, разговаривает с людьми, перечитывает книги... Мне всегда трудно смотреть его спектакли. Он все время заставляет меня работать, дергает. Я соприкасаюсь с большой работой души другого человека. Для артиста в его спектаклях – огромное пространство. Там можно идти и идти. Он достиг в профессии такого уровня, когда может быть свободен от нее. Она сама по себе для него не так интересна, как то, что через нее открывается. И он все время движется сам. Сейчас у него новая тема. Он говорит, что мы завершаем этап стихийной игры, визга на лужайке, воздушности, легкости. Ну, действительно: там, где нужно просвистеть, пролепетать, прошелестеть и улететь – к нам уже можно обращаться как к мастерам жанра. Если мы останемся на «легком дыхании» – все, это смерть. Он говорит, что нужно переходить к каким-то подлинным сильным переживаниям, на грани риска. Он провоцирует. У нас не получается, наверное. Но это не важно. Настоящее дело – то дело, где требуется не сиюминутный отличный результат, а умение быть в процессе. Настоящее дело произойдет потом, если оно верно заложено сейчас. Поэтому театр Фоменко – я не себя имею в виду – в будущем.

– Вам никогда не хотелось услышать от Петра Наумовича: «Галя, выберите пьесу, а я для вас ее поставлю».

Боже упаси!

Беседовал Сергей Конаев 16 апреля 2004 года



РАМАЗ ЧХИКВАДЗЕ

Рамаз Чхиквадзе (р. 1928) – актер. В 1951 г. окончил Тбилисский театральный институт им. Руставели и поступил в труппу Театра им.Руставели. Роли: Тамаз («Жизнерадостные друзья» В.Розова– С.Клдиашвили, 1955), Леонардо («Испанский священник» Дж. Флетчера, 1955), Мэкки-Нож («Трехгрошовая опера» Б.Брехта, 1964), Эдмунд («Король Лир» У.Шекспира, 1966), Тедо («Старые зурначи» М.Элиозишвили, 1967), Кирилэ Миминошвили («Мачеха Саманишвили» Д.Клдиашвили, 1969), Людовик XIV («Кабала святош» М.Булгакова, 1972), Кварквари («Кварквари» П.Какабадзе, 1974), Аздак («Кавказский меловой круг» Б.Брехта, 1975), Ричард III в «Ричарде III» (1979) и король Лир в «Короле Лире» (1987) У.Шекспира и др. Кроме того, озвучивал спектакли «Альфред и Виолетта» по А.Дюма (1981), «Бриллиант маршала де Фантье» (1982), «Осень нашей весны» (1986) и «Дочь императора Трапезунда» (1990), поставленные Р.Габриадзе по своим пьесам в Тбилисском театре марионеток. В 1998 г. на III Международном театральном фестивале им. Чехова был показан спектакль «Пляска смерти» А.Стриндберга с Чхиквадзе в роли Капитана (режиссер А.Варсимашвили, Тбилисский Театральный центр).

РАМАЗ ЧХИКВАДЗЕ

В 19.00 повышается температура

Прежде всего хочу сказать, что не понимаю названия вашей книги – «Режиссерский театр». Что это такое? Как тренерский футбол! Без режиссера театр существовал столетия и будет существовать дальше. Соберите пятьдесят прекрасных режиссеров, и пусть они друг с другом поставят хотя бы один спектакль! Не получится. А актеры могут без режиссера создать спектакль, и если это актеры хорошие, то и спектакль будет хороший. На моей памяти Театр Руставели и Театр Марджанишвили лишились своих главных режиссеров: расстреляли Ахметели, не стало Васадзе... И актеры сами стали ставить спектакли. И это были прекрасные спектакли, потому что актеры в труппе обоих театров были замечательными.

Я не говорю, что режиссер в театре не нужен – он необходим. Но необходим он на своем месте. А это второе место. Первое место в театре принадлежало, принадлежит и будет принадлежать актеру. А сейчас режиссеры почему-то вообразили себя наместниками Господа Бога и истиной в последней инстанции. Они сравнивают актеров со своими инструментами: кистями, красками, скрипками... Какая чушь! Режиссеры приходят и уходят, а труппа в театре остается и работает. Скорее уж это режиссеры – наши инструменты: наши зеркала, наши барометры, наши амортизаторы и путеводители. И в этом качестве они весьма полезны. Но когда они воображают себя главными, – меня это раздражает. Мне сейчас 75 лет, в театр я пришел еще мальчишкой, поэтому я говорю, опираясь на прожитый опыт, на опыт долгих-долгих лет в театре, на опыт работы с замечательными мастерами...

– У вас совсем нетеатральная семья, но уже в школе вы стали посещать драмкружок. Откуда такая страсть к театру?

У меня довольно своеобразная история. Родители у меня были музыкан-

тами. Отец был профессором Тбилисской консерватории. Мать тоже закончила консерваторию в Тбилиси, училась потом в Ленинграде. Музыкальный талант у меня обнаружили в раннем детстве. Отец и мать очень обрадовались и хотели, чтобы я тоже продолжил их путь. Я сочинял что-то на фортепиано. И совсем маленького меня взяли в консерваторию (с довольно большой стипендией), там тогда была такая группа одаренных молодых людей. Все родные надеялись, что я буду грузинским Моцартом. Он в семь лет написал оперу, от меня ждали того же. Я начал учиться у очень хорошего педагога, поступил в школу в нулевой класс. Со школой мне не повезло: я поступил, когда ввели нулевые классы, а заканчивал, когда ввели одиннадцатые. Так что я отучился в школе двенадцать лет. В первом классе нас повели в ТЮЗ. Я посмотрел там спектакль «Тайная дорога». И после этого стал совершенно другим человеком. Я влюбился в театр мгновенно и без памяти. И решил для себя, что буду артистом, и никем иным. Бросил заниматься музыкой. Когда я на экзамене сел к роялю, то отец меня просто выгнал с экзамена после первых же тактов. Консерваторию я бросил. Театр, и только театр.

В школе ставились спектакли, я рвался играть, но меня как-то не очень занимали. Потом я понял, что роли давали играть только отличникам. А у меня в дневнике оценки были не слишком высокие. Но тогда я недоумевал. Что же получается? Я хочу стать артистом, а они не хотят, но им дают роли, а мне нет! Страдал ужасно! Потом я узнал, что есть драматический кружок во Дворце пионеров. И пошел туда. Там было проще. При зачислении я сказал, что в школе много играл, и все только королей. Ну мне и дали для начала роль короля в какой-то сказке. И до театрального института я играл в этом драмкружке.

Поступил я легко, потому что уже знал, что такое этюд, что такое «импровизация» и т.д. У меня был сыгран целый репертуар ролей, так что приняли меня без затруднений. В театральном институте преподавали замечательные педагоги. После института я пришел в Театр Руставели, и с тех пор я так и играю в этом театре. Только один раз попробовал «изменить» своим и сыграл в Подвальном театре «Пляску смерти» Стриндберга. Один раз в жизни сыграл в спектакле другого театра. Потом сказал сам себе: где я начинал? В Театре Руставели! И где заканчиваю? В подвале! (а театр, действительно, располагался в подвале). И я, чтобы не портить биографию, вернулся играть в Театр Руставели.

– Вы часто говорите о своем неприятии режиссерского театра, но всю жизнь вы работали с крупнейшими режиссерами – Михаилом Туманишвили, Робертом Стуруа... Как складывались ваши отношения с этими режиссерами? Не мешал ли вам «режиссерский деспотизм» в вашей работе?

У меня всегда были прекрасные отношения с режиссерами. Я же очень послушный артист. И режиссеры у меня были замечательные. Михаил Туманишвили был моим педагогом в институте. А потом в театре я вошел в группу молодых артистов, которых он непременно занимал в своих спектаклях. Нас тогда звали: «очаровательная семерка». Выпускались хорошие спектакли, и мы ощущали себя как бы одной семьей. Потом пришел Роберт Стуруа. Он был младше нас, и казалось, с ним искать общий язык будет труднее: другой подход, другие приемы, какой-то новый почерк. Но почему-то мы очень быстро начали понимать друг друга с полуслова: он еще не доканчивал фразу, как я уже понимал, что он хотел.

Мне всегда хотелось играть разноплановые роли. Чтобы я не был одинаковым на сцене. Вот этот образ такой, а этот совершенно другой... Есть очень хорошие артисты, которые всегда играют собственную индивидуальность. Жан Габен играл всегда один и тот же образ в разных ситуациях. А я люблю грим, люблю острую характерность. И Робик меня очень поощрял в этом.

Потом Робик стал уже другим режиссером, конечно. Когда он вырос, когда ему объяснили, что он гениальный, ему уже не хотелось искать сообща. У него появилась эта режиссерская фраза: «Я сказал!» Но тогда меня не было в театре. Я уже ушел на пенсию!

– Вы до сих пор находитесь в прекрасной форме, почему вдруг появилась идея уйти на пенсию?

Очень давно, когда я один раз преподавал в театральном вузе, я сказал своим ученикам: главное для актера – здоровье. Актер должен иметь крепкие мускулы, мощную грудную клетку. Он должен быть тренирован, как спортсмен, а иначе он не выдержит нагрузок. Когда я был моложе, я играл в неделю не меньше пяти-шести спектаклей. Иногда семь. И это были большие роли и тяжелые спектакли. Бывало так, что я в очередь играл «Кавказский меловой круг», играл «Хануму» и играл «Ричарда III». Эти три спектакля шли часто: по два раза в неделю, зритель любил эти спектакли, и театр, так сказать, зарабатывал на них. Я никогда не отпрашивался: дескать, не сыграю, не смогу и т.д. Здоровый был человек, спасибо Господу, и никогда в жизни не капризничал: дескать, дайте отдых, я устал или я снимаюсь! Никогда в жизни. И когда я в кино снимался, то все организовывалось так, чтобы театру не помешать. Ночные съемки, утренние съемки. Конечно, мучений было много, но я жил в театре. И это можно выдержать только при богатырском здоровье.

В Лондоне на гастролях я сыграл Ричарда III двенадцать раз подряд! А сейчас в свои семьдесят пять я сыграл четыре раза «Кавказский меловой круг» и понял, что не знаю: а если бы было пять спектаклей, я выдержал бы? Сейчас у меня нога болит, я пью какие-то лекарства, чтобы как-нибудь заглушить боль. И все время страх: а вдруг на сцене я просто не смогу на левую ногу встать, если она заболит! В семьдесят пять лет не шутка на сцене играть такую роль, как Аздак. Есть физически легкие роли, а есть очень тяжелые. Ну, скажем, физически Чехов легче Шекспира. Конечно, у Чехова есть другие задачи, и надо больше мастерства иметь, чтобы его играть, но физически ты столько не тратишься, как, скажем, в «Ричарде», как в «Короле Лире». В Шекспире ты столько должен бегать, столько кричать, – и это надо вынести! Это очень трудно. В молодые годы я любил посидеть в компании, грузины, знаете, любят кутить, но перед спектаклями я не пил. И очень боялся этого. Не потому, что я такой хороший, но просто я знал, что мне очень трудно будет на сцене, и я оберегал себя.

Когда я прикидывал свою жизнь, я всегда думал, что, как исполнится мне шестьдесят лет, – уйду на пенсию. Если я понадоблюсь театру – буду работать. Молодые придут, им дорога, пусть они работают. Я буду нужен, – пожалуйста. Свой репертуар буду играть, но новые роли уже брать не буду. В шестьдесят лет на пенсию выйти не получилось, но в шестьдесят три я вышел на пенсию. В денежном отношении я ничего не потерял. Пенсия была высокая (как у народного артиста СССР) и театральное общество добавляло. А потом началась перестройка, большая политика. И сейчас я получаю четырнадцать лари – это семь долларов в месяц. И все мои звания: народный артист, герой

соцтруда, лауреат и т.д. в Грузии не признают. Недавно мне хотели дать какой-то орден. И я отказался: «Я не хочу этот орден. У меня столько орденов, что я не знаю, куда их деть. К тому же оказалось, что все они были фальшивые. Так что зачем мне эти железки нужны?»

А ушел я просто. У меня были съемки в Германии. Очень тяжелая картина «Ботинки из Америки». Я играл еврея, которого во время войны расстреляли со всей его семьей, но он как-то чудом выжил, приполз к своему дому. Соседка прятала этого еврея целых два года, после войны он вышел из своего темного погреба, седой, полусумасшедший. Он ждет, что к нему вернется его семья, что придет святой человек и приведет всех мертвых. Он ждет своих внуков, дочку, жену. Готовит им пальто для зимы, одежду, туфли. Стирает. Такая тяжелая картина. Потом мы пожили в Праге у детей.

Прошло два года, пока я не играл. И считал, что все, больше играть не буду. Но потом решили возобновить «Кавказский меловой круг», очень просили зрители, потому что подросли дети, которые только слышали об этом спектакле, им захотелось его посмотреть. И его, и «Ричарда III», и «Лира». Но остальные спектакли, конечно, уже не возобновить. А «Кавказский меловой круг» все держится и держится, потому что разрушить его нельзя. Чем больше он ветшает, чем старее становится, – тем лучше выглядит на сцене.

– Можно сказать, что Аздак – ваша любимая роль?

Артист всегда любит те роли, которые любят зрители. Если зритель хочет смотреть какой-то спектакль, то ты не устаешь от этой роли. А вот если зритель спектакль не принял, то уже пятый – десятый спектакль трудно играть. Если зритель любит роль, а ты ее поначалу не очень долюбливаешь, то потом уже влюбляешься в эту роль. Она нужна зрителю, и ты начинаешь ее любить, потому что работал не попусту, есть какой-то результат. Ты знаешь, что доставляешь какую-то радость зрителям. В конце концов театр что такое? Это же праздник! Он должен доставлять радость. Какая бы трагедия ни игралась, но все-таки – это праздник. Правильно?

Я люблю очень многие свои роли. Хотя когда мне их только предлагали сыграть, то я, как правило, отказывался. Я был очень пугливым артистом, не верящим в себя. Мне никогда не казалось, что: о, я могу сыграть все! Есть артисты, которые мечтают сыграть Гамлета, Макбета, Ричарда – это понятно. А я боялся этих ролей. Конечно, где-то внутри мне это хотелось сыграть, но я считал, что у меня нет данных для Лира или Ричарда и т.д. И я сначала всегда отказывался: нет, нет. Потом соглашался. А артист по природе все-таки жадный, не хочет упустить свою долю. А потом начинается долгая работа над ролями: вначале на репетициях, потом на спектаклях.

Меня всегда удивляло стремление критиков, публики попасть на премьеру! Что на премьере можно увидеть: только режиссерский рисунок. Настоящие, большие роли у Шекспира, у Брехта нельзя на премьере играть хорошо. Не получается. Все мои значительные роли, такие, как Мэкки-Нож, как Ричард, как Лир складывались далеко не сразу. Иногда бывало, что уже генеральные репетиции, а роль еще не готова. И даже если на прогонах она удавалась, то, как только появлялись зрители, роль сразу что-то теряла, опускалась в своем качестве. Почему? Первое: усталость перед премьерой. Потому что каждый день, иногда по два раза в день ты гонишь эту пьесу, играешь свою роль. И физических сил к премьере уже нет. Потом то премьерное волнение, которое придает тебе сил, но и мешает тоже. Второе: спектакль к премьере не

бывает готовым. Спектакль обязательно должен, так сказать, «дойти», «дозреть», как дозревает хлеб, – на зрителе. И настоящие большие спектакли, по Шекспиру, Брехту, Шиллеру, Мольеру и т.д., надо выращивать на зрителе. А критика приходит на премьеру и пишет статьи, телевидение снимает репортажи с премьеры, а ты смотришь по телевизору эту запись, и тебе больно: ой, как это мимо, как все не так! И ты думаешь: лучше бы не снимали! Надо десять – двенадцать спектаклей проиграть, тогда станет ясно: плохо это или хорошо. Хорава играл Отелло грандиозно. Но получилась у него эта роль далеко не сразу. Видевшие премьеру уверяют, что не было в игре ничего особенного, а постепенно роль росла, и получился тот Отелло, о котором пишут книги. А мы спешим сразу свое отношение сказать к спектаклю, к ролям... Я думаю, что я прав в этом.

Вы знаете, как трудно играть комедию на премьере, потому что ты еще не знаешь реакцию публики, у тебя еще нет тормозов, где приостановиться, дать среагировать на реплику, где чуть замедлить темп, где ускорить. Вот эти люфты у тебя еще не разработаны. Ты кидаешь реплику, а пока на нее реагируют, ты уже сказал еще одну, которую публика уже не слышит. Получается каша. Потом со временем ты уже знаешь, где реакция, как заполнить паузу, как распределить слова, чтобы ни одно не пропало. Слово не должно пропасть на сцене. На это никто не имеет права. Писатель писал, какое же ты имеешь право съедать его слова! Сейчас многие артисты, когда играют глубокие переживания на сцене, начинают очень тихо говорить. Так тихо, что их не слышно. Это удобно – играть на полутоне. На тихом голосе легко играть, легко переживать... Но на сцене тебя должно быть слышно отовсюду, на галерке должно быть слышно. А это трудно. Это уже мастерство.

– В одном из интервью вы сказали, что не надо делать идола из Станиславского...

Я имел в виду, что никакая система не может быть абсолютно пригодной для всех индивидуальностей и на всем их пути. Система Станиславского незаменима для начинающих артистов, ее необходимо изучить. Но когда ты уже сам стал мастером, ты постепенно начинаешь разрабатывать собственную систему, которая подходит именно тебе. Каждый большой артист имеет собственную систему творчества, хотя не все могут внятно ее изложить, тем более записать. Но ты строишь ее, исходя из требований собственной творческой индивидуальности. И то, что подходит тебе, для другого будет вредным, и наоборот.

– У вас существуют какие-то специальные ритуалы настройки перед спектаклем? Вы повторяете текст, вспоминаете мизансцены, перечитываете свои актерские тетради? Или есть свои какие-то приемы?

Если спектакль не шел недели три-четыре, то с утра в театре проводится такая легкая репетиция, где мы пробегаем по всей пьесе, чтобы вспомнить. А когда играешь спектакль часто, то и не надо ничего специально повторять. Ты и так «в форме». Другой вопрос, что как бы часто ты ни играл свою роль, но все равно какое-то напряжение, какое-то волнение остается. Почему так? Не знаю. Скажем, вчера играл, третьего дня играл. А сегодня все равно волнуюсь! В чем причина? Я же уверен, что все знаю, все помню. Перед спектаклем я ничего плохого не делал: не напивался, не переутомлялся, не переедал... Я в хорошей форме. А все равно мне неспокойно, на сердце какая-то тяжесть. Какая-то все-таки тяжесть беспокоит. Эта тяжесть снимается только на сцене.

Это организм настраивается на спектакль. Я знаю, что когда актеры лежат в больнице, то к семи вечера у них непременно повышается давление или поднимается температура и нормализуется только после десяти вечера. Организм настроен на спектакль.

У меня была одна история, когда я понял, что такое настройка. Я по утрам снимался на киностудии и после съемки бежал на спектакль. Я играл тогда в очередь «Ричарда III», «Хануму» и «Кавказский меловой круг». Каждый день. Я знал, что сегодня у меня «Кавказский меловой круг». Закончил съемку, бегу, вхожу в свою комнату. Не вижу костюма Аздака, зову одевальщицу: «Маро, почему ты не принесла мой костюм?» – «Как не принесла? Вот он, костюм, висит!» – «Это же костюм Ричарда! А сегодня «Кавказский меловой круг»!– «Нет, «Ричард»! Что со мной было! Я так испугался! Думаю: как я сейчас буду играть «Ричарда»?!! Я не смогу!!! Вроде бы: какая мне разница? Я же специально не готовился именно к Аздаку! Ну, сыграю Ричарда! А нервы ходят ходуном, меня колотит! Это мой организм без всякого участия моего сознания сам настроился на Аздака! Все было подготовлено, без моего участия, все во мне подготовилось для этой роли. И в оставшийся час до спектакля я должен быть «выйти» оттуда и перестроиться на Шекспира. Это был ужасный час в моей жизни!

Вообще, надо быть немного сумасшедшим, чтобы идти в актеры. Каждый день всю жизнь ты сдаешь экзамен. Всю жизнь перед публикой выходишь и сдаешь экзамен. Этот спектакль понравился? Значит, в следующий раз надо сыграть не хуже, чтобы не разочаровать зрителей. А то они уйдут и скажут: нас обманули, ничего особенного тут нет! И ты всю жизнь страдаешь от этого страха провала.

Есть исполнители (я знаком с таким очень талантливым пианистом), которые не могут играть перед зрителями. Он выходил, останавливался... и уходил со сцены. Иногда этот страх появляется с возрастом: артист уже не верит в свои силы и боится, что сыграет хуже, чем раньше. А раньше его принимали хорошо, и он не хочет испортить мнение о себе. Без этого страха артиста нет. Это обязательный атрибут профессии: все эти страхи, все эти переживания. Я не понимаю, как артист может быть абсолютно спокоен перед спектаклем? Этого не может быть. Только кто-то умеет скрывать свой страх. Кто-то умеет с ним работать. Когда появляется мастерство, помогает опыт, практика, прожитая жизнь. Ты уже знаешь разные хитрости: что делать на сцене, если, скажем, забудешь текст. Как скрыть это от зрителя. И т.д.

– Своим студентам вы говорили, что главное для артиста здоровье. А что самое вредное для артиста? Что чаще всего и больше всего мешает счастливой судьбе в театре?

Мне кажется самое страшное и вредное чувство – зависть. Это разрушает мгновенно самых талантливых людей, съедает талант, душу. Зависть к коллегам, которые лучше тебя играют. Ревность к своему партнеру, которому громче хлопают... Это страшно. С этим надо бороться ежедневно. Если ты любишь свой театр, ты должен радоваться успеху каждого актера труппы. Он играет лучше, чем ты – это же прекрасно!

Если ты любишь театр, ты должен радоваться успеху любого своего коллеги: значит, театр жив! Надо радоваться успехам молодых. Надо желать им играть лучше, чем играли мы. И тогда ты увидишь, что театр развивается... Движется дальше. Это же ужасно, когда говорят: вот N так играл, что лучше

уже никто не сыграет! Да сыграют лучше! Сейчас приходит в театр талантливая молодежь. Только не надо ей мешать, не надо становиться поперек дороги. В театре должны работать молодые люди, здоровые, сильные, талантливые, они должны нести на себе репертуар. И чем больше они будут играть, чем крупнее роли им достанутся, тем быстрее они будут расти, набираться мастерства и опыта. Театр очень эгоистическое искусство, но он не терпит эгоистов. Если ты будешь думать о себе, – все кончится, как только ты станешь меньше играть. Если ты будешь думать о своем театре, – ты будешь радоваться его успехам.

Беседовала Ольга Егошина 10 июля 2002 года

ЭГЛЕ ШПОКАЙТЕ

Фото М.Рашковского

Эгле Шпокайте (р. 1971) – балерина. В 1989 г. окончила Вильнюсское хореографическое училище и поступила в труппу Литовского театра оперы и балета. Партии: Сванильда («Коппелия» Л.Делиба), Жизель («Жизель» А.Адана), Аврора в «Спящей красавице», Одетта-Одиллия в «Лебедином озере», Мари в «Щелкунчике» П.Чайковского, Китри и Мерседес («Дон Кихот» Л.Минкуса), Джульетта («Ромео и Джульетта» С.Прокофьева), Кармен («Кармен» Ж.Бизе – Р.Щедрина, 1997), Марина («Грек Зорба» М.Теодоракиса, 1998), Ипполита-Титания («Сон в летнюю ночь» Ф.Мендельсона, 1998), Избранница («Весна священная» И.Стравинского, 2000), Балерина («Красная Жизель», 2001), Императрица («Русский Гамлет» на музыку Л. ван Бетховена и Г.Малера, 2003) и др. Кроме того, выступает в спектаклях Латвийского театра оперы и балета, Грузинского театра оперы и балета им. З.Палиашвили, Независимой труппы Аллы Сигаловой и др. В 2000 г. сыграла роль Дездемоны в драматическом спектакле «Отелло» У.Шекспира (режиссер Э.Някрошюс, театр «Мено Фортас»).

ЭГЛЕ ШПОКАЙТЕ

Дайте мне задачу

– Когда вы узнали, что Эймунтас Някрошюс хочет предложить вам роль в своем «Отелло», вас не удивило и не испугало, что балерине предлагают сыграть Дездемону в драматическом спектакле?

Мы встретились с Някрошюсом случайно, в тот же день поехали в «Мено Фортас» и что-то попробовали на сцене – меня просили почитать какой-то текст, газету. Это было условное предложение без моего согласия и без его подтверждения, потому что, конечно, он пробовал на эту роль не только меня. Официальное приглашение было сделано, наверное, через две недели. Я очень много думала. Я знала, что не откажусь, хотя все «умные» мысли были против.

– Вы до этого видели спектакли Някрошюса?

Да, конечно. Ребенком меня водили родители. Считали, что обязательно нужно смотреть. Ну а спектакли у него все по пять часов, я сидела и думала: «Быстрей бы все это кончилось». Но я очень ярко помню какие-то свои детские впечатления, хорошо помню Владаса Багдонаса... Как в детстве бывает: что-то запечатлевается и остается в голове. Так и эти спектакли. Потом уже смотрела с умом. Конечно, Някрошюс такой художник, что на его спектаклях учишься.

– Перед началом работы с Някрошюсом у вас уже было свое представление о Дездемоне? Скажем, чуть другое, чему Някрошюса?

Совсем другое. Какое? Наверное... стандартное. Сейчас мне трудно сказать, каким именно было то представление, потому что когда читаешь с новыми мыслями, они перебивают прежние. Пьеса была прочитана не один раз. Но, наверное, больше всего на меня повлияли книжки про самого Шекспира, которые я читала. Потом был разговор с Някрошюсом – совсем не про спектакль, немножко про Дездемону, но через жизнь, про то, какие мы, про на-

стоящее чувство в жизни, про любовь. Спектакль ведь про любовь. Сейчас я, наверное, совсем необъективна к этой пьесе, потому что, конечно же, вижу ее глазами Някрошюса... но не только его. Весь коллектив актеров оказал влияние, Владас Багдонас, другие. Кто-то большее, кто-то меньшее.

– Как шли репетиции?

Когда я сидела на первых репетициях, мне было так трудно, что доходило до слез. Я ничего не понимала, потому что разговоры были вообще не про театр... Я не понимала про что. Тишина, паузы по три минуты, потом говорится последнее слово из предложения и все не о том. Я говорила: «Я не понимаю, про что идет речь». Мне говорили: «Ничего не надо понимать. Просто сиди и слушай». И вот так идет работа. И потом через полгода до тебя доходит, почему тебе сказали слово, которое ты не поняла.

– А с чего эта работа начиналась? Какие у нее были этапы?

Были репетиции, когда мы три-четыре часа только беседовали. Потом Някрошюс говорил: «Ну, давайте попробуем на сцене». Это были пробы без текста, нужно было сыграть, что происходит с персонажами, отношения между ними. Примеры? Я помню, что актер должен был сыграть состояние Яго перед всем тем, что происходит в пьесе. Было отрепетировано множество этих «кусочков» и еще было неясно, в какой последовательности они будут. Потом началась работа с текстом.

– Получается, что Някрошюс работает этюдами?

Как бы этюдами. Мне трудно давать определения, я не учила терминологию.

– Някрошюс советовал вам, скажем, посмотреть такой-то фильм или прочитать те или иные книги?

Да, много. Но я бы не хотела говорить – какие. Это были очень личные подсказы, понятные только мне. Не знаю, наверное, это не так важно... Как-то он сказал мне, может быть, уже спектакль шел: «Помнишь Наташу Ростову Савельевой, ее глаза на балу...» Иногда он вот так что-то говорит, а ты сам должен найти, про какой эпизод это сказано и для чего. Однажды он сказал: «Бывают девушки, которые любят смотреть, как мужчины ремонтируют машину». Бывают такие девушки? (*смеется*)

– Вы делали какие-нибудь записи, когда работали над ролью?

Да, всегда делаю.

– То есть это не было советом Някрошюса?

Мне хотелось записывать, что он говорил. После премьеры замечаний стало меньше. Теперь он больше говорит о том, что хочет от данного спектакля, просто отдельные слова: играть энергично, спокойно. Хотя это зависит от ситуации, конечно.

– Вы говорили о моментах замешательства на репетициях. В чем были проблемы?

Иногда в пластике, иногда в речи, иногда в движениях. Иногда я просто не знала, куда деть руки, не знала, что мне делать. Я просила: «Дайте мне задачу какую-нибудь!» – «Делай что хочешь». В балете мы очень сильно связаны, у нас все-таки диктатура хореографа, который шаг за шагом выстраивает партию. Владас как-то говорил журналистам, что у Някрошюса не так много

остается на импровизацию актерам, как я поняла. Но мне этой импровизации было... (*проводит рукой по горлу*).

– Поэтому вы просили дать музыку, чтобы хоть что-то вас связывало?

Да... Музыка мне всегда помогает, потому что сразу дает что-то телу – хотя бы телу. Тело откликается само собой.

– Някрошюс говорил, что вальс в конце первого акта сочинили актеры, а он просто включил его в спектакль.

Если вспоминать с самого начала, то было придумано очень много всего, так что отказываться иногда было жалко. Каждая сцена имела шесть-семь вариантов. И эта сцена тоже имела несколько вариантов. На одной репетиции, где долго ничего не получалось, я действительно предложила Владасу: «Давай попробуем что-нибудь». Мы изобразили какой-то танец. Някрошюс вдруг сказал: «Мне нравится». И оставил. Конечно, когда мы в следующий раз репетировали, то были уже более конкретные замечаниями они, может быть, изменяли сцену. Первый показ был в Венеции, одно действие. Это был отдельный спектакль, очень интересный, но все невозможно было оставить. Из нашей сцены тоже осталась, наверное, треть...

– От актеров часто слышишь, как костюм или декорация повлияли на образ... Было ли что-то подобное у вас с Дездемоной?

У нас в балете костюм и декорации обычно появляются на генеральной репетиции. Но у Някрошюса все возникало постепенно. Что-то предлагали режиссер и художник, иногда та одежда, в которой актеры репетировали, оставалась в спектакле. И не только одежда. Я боюсь ошибиться, прошло слишком много времени, но мне кажется, что фортепьянная музыка, которая звучит в спектакле, – ее сыграл актер на одной из репетиций, просто сыграл то, что он умел играть...

– В «Отелло» играют приглашенные актеры, имеющие обязательства перед своими театрами. Это как-то отражалось на ходе репетиций?

Да. Работа шла с большими перерывами в несколько месяцев. Было очень трудно входить в нее снова. Все как в первый раз.

– Кажется, что игра в спектаклях Някрошюса требует особых физических навыков, дополнительной тренировки. Режиссер устраивал, скажем, мастер-классы?

Нет, я не помню такого. Но просто он нас знает. Когда он берет актера в спектакль, то знает, на что тот способен. Хотя, я думаю, мне нужно было бы походить на мастер-класс, научиться проговаривать текст, брать уроки у педагога по речи в Консерватории. Я спрашивала его об этом. Он отвечал: «Читай газету вслух» (*смеется*). Сейчас я чувствую, что если бы мне еще раз предложили сыграть в драме, я бы не пошла. Я здесь как немой человек. Иногда я ненавижу свой голос и думаю, что зрители тоже должны его ненавидеть.

– Не каждый актер согласится, чтобы на него нагрузили дверь... А ваша хрупкая Дездемона с ней ведет сцену...

Все так переживали, что мне будет тяжело. Подбирали дверь (*смеется*). Конечно, если я согласилась на работу в спектакле, то должна выполнять все задания режиссера. Но иногда Някрошюс замечал: «Здесь ты должна быть оптимистичной...». Я протестовала, говорила, что после тяжелой сцены объяснения, которая была у Дездемоны только что, нельзя быть «оптимистичной».

На что он отвечал: «Это ты, Эгле Шпокайте, помнишь, а она уже забыла». Вот с этим было трудно согласиться, а дверь... Физические нагрузки в балете намного тяжелее.

– Вы сейчас стараетесь держать найденный рисунок роли или пытаетесь что-то изменить, усовершенствовать его?

На мне огромная нагрузка, я очень устаю. Трудно разрываться между балетом и драмой. В основном стараюсь не забыть то, что было найдено.

– А спектакль меняется с годами? И что меняется – мизансцены, интонации?

Мне говорили, что меняется. В какую сторону? Мне кажется, все-таки в «оптимистическую»...

– Есть сцены, которые увлекают вас больше всего?

Всегда разное. Каждый спектакль может увлечь разное.

– Вы идеально точно и абсолютно бесстрашно играете сцену, когда Дездемона переходит с черного стула на белый, а их отодвигают все дальше... Кажется, этот момент больше всего поразил на первом показе в Москве, вам аплодировали среди действия, что вообще редко бывает в драме...

На том спектакле в Москве это было неудобно технически, потому что пол очень скользит и он под уклоном. То, что я делала, было очень опасно, немножко не то, что нужно. Иногда было очень страшно. Мне помогли актеры, они мне всегда помогают, они такие хорошие товарищи... Когда я уже совсем теряюсь, как ребенок, они ко мне подходят и говорят, что мне делать. Мне сказали: «Сделай так, чтоб все неудобное было тебе под ногу». Ходить по этому полу было слишком рискованно, но, может быть, это помогло роли.

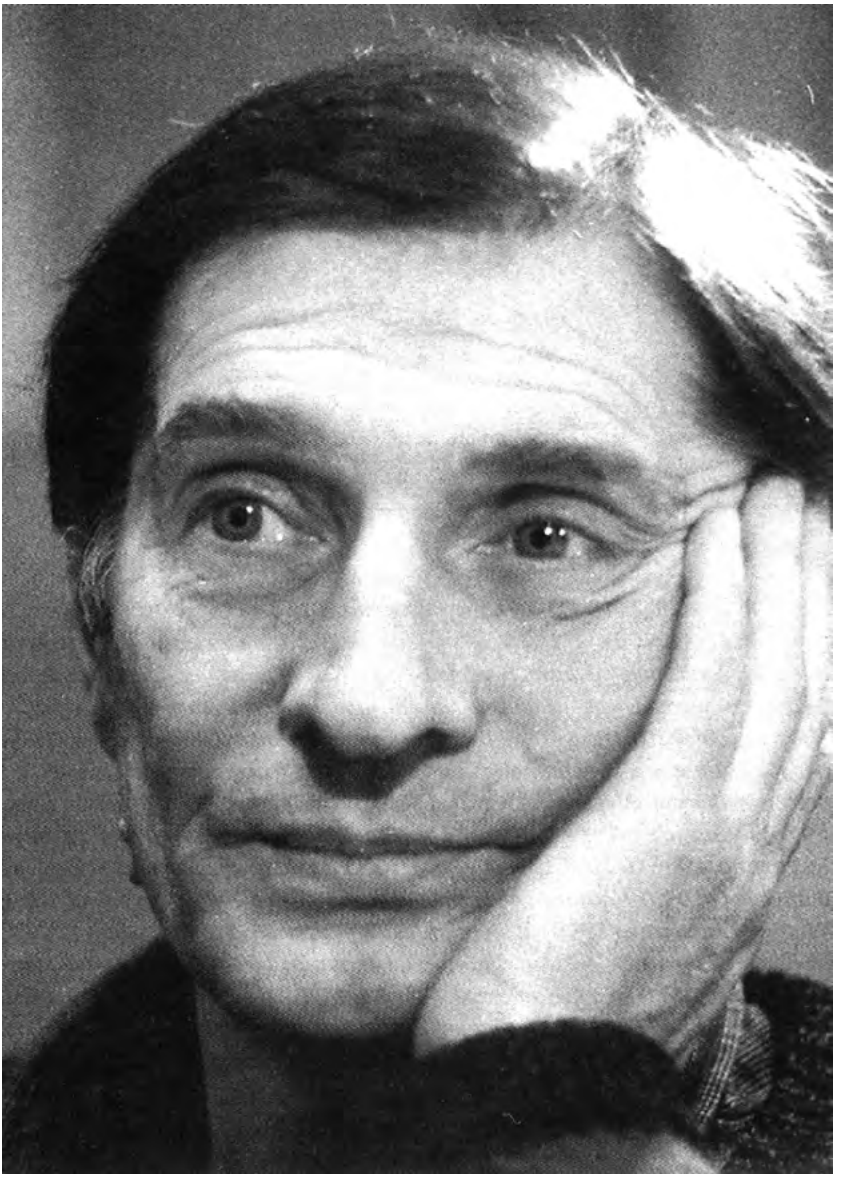
– Коллега, видевшая репетиции Някрошюса, с восхищением рассказывала, как однажды он объявил перерыв, а актеры продолжали работать над сценой.

Не знаю, мне кажется, что в этом нет ничего странного. Наверное, на той репетиции нужно было продолжить работу. Но я не помню, чтобы кто-то принципиально отказывался от перерывов. В танцевальных труппах, даже в зарубежных, где за этим следит профсоюз, солисты могут работать сверх отведенного времени, но это не значит, что с ними должна работать вся труппа. Не стоит считать, что актеры Някрошюса устроены как-то иначе, чем другие актеры. Они – нормальные люди, профессионалы, а не фанатики.

– Насколько изменились ваши балетные партии после работы у Някрошюса?

Мне трудно сказать. Наверное, это лучше видно со стороны. После весенних гастролей, когда мы сыграли 20 спектаклей, все актеры поехали домой отдыхать, а я – в Японию, где у меня были четыре спектакля «Ромео и Джульетты». Я знала, что эти 20 спектаклей повлияют на роль Джульетты. Но это не всегда хорошо. Надо все-таки не просто давать волю эмоциям, а подходить с умом, обдумывать. Все равно изменения происходят. В Литве меня раньше спрашивали: «Что тебе больше нравится танцевать – Кармен или Джульетту?» Я не могу ответить вот так просто. Все, что происходит, проходит через меня, накладывает свой отпечаток, одно невозможно без другого. Джульетта, Кармен – это мое, я. Теперь к ним прибавилась Дездемона.

Беседовал Сергей Конаев 27 октября 2001 года



ИГОРЬ ЯСУЛОВИЧ

Игорь Ясулович (р. 1941) – актер, педагог. В 1962 г. окончил актерский (курс М.И.Ромма), в 1974 г. – режиссерский (курс М.И.Ромма и Л.А.Кулиджанова) факультеты ВГИКа. Один из создателей Экспериментального театра пантомимы («Эктемим»), где играл с 1962 по 1964 г. В 1964–1993 гг. – актер Театра киноактера. Среди ролей: Чичиков (спектакль-пантомима «Похождения Чичикова» по поэме Н.Гоголя «Мертвые души», 1966), Октавио («Дурочка» Л. де Вега, 1970), Чацкий («Горе от ума» А.Грибоедова, 1976), Тень («Тень» Е.Шварца, 1986) и др. С 1993 г. – в МТЮЗе. Роли: Шабельский в «Иванове и других» (1993), Сабинин в «Татьяне Репиной» (1998), Черный монах в «Черном монахе» (1999) и Ротшильд в «Скрипке Ротшильда» (2004) А.Чехова, Вергамен («Романтики» Э.Ростана, 1994), Кулигин («Гроза» А.Островского, 1997), Нащокин («Пушкин. Дуэль. Смерть» К.Гинкаса, 1999), Уилфрид Робартс («Свидетель обвинения» А.Кристи, 2001) и др. Кроме того участвует в антрепризных спектаклях (Гоголь в «Старосветской любви» Н.Коляды по Н.Гоголю, режиссер В.Фокин, Продюсерская компания Анатолия Воропаева, 1999), проектах Международной конфедерации театральных союзов (Пимен в «Борисе Годунове» А.Пушкина, 2000; Шут в «Двенадцатой ночи» У.Шекспира, 2003; постановки Д.Доннеллана) и др. Первая режиссерская работа в театре – «Иллюзия» П.Корнеля (Всероссийское объединение «Творческие мастерские», 1989). Преподает во ВГИКе и РАТИ.

ИГОРЬ ЯСУЛОВИЧ

Держать форму

– Отношения актера и режиссера сравнивают с поединком, с перетягиванием каната, с любовной игрой мужчины и женщины и т.д. Какое определение этим отношениям дали бы вы?

Я бы предпочел не называть их ни дракой, ни романом... Взаимоотношения актера и режиссера это сочетание добровольного подчинения, взаимоуважения, способности «присвоить» общий замысел спектакля и твоей роли в нем, ну, и получить удовольствие от того, что ты ощущаешь абсолютную свободу в ограниченном рамками замысла пространстве. Режиссер вычерчивает как бы магистральную линию постановки. И актер должен эту линию ощущать, пускай не формулируя это для себя, чувствовать дух, строй спектакля, знать, сколько он может себе позволить отхода в сторону, чтобы тут же вернуться на эту магистраль, главную дорогу. Это важная вещь. Надобно понимание того, что вы в команде, театр – это партнерство. Нехорошо солировать в театре, нехорошо ощущать себя главным... То есть ты можешь «нести» спектакль, можешь играть главную роль, но все равно мы партнерствуем. Идет сложный процесс взаимодействий разных. Надо уметь партнерствовать с автором пьесы, с коллегами, с режиссером, с музыкой, со зрителем, с реквизитором. Тогда возникает некая другая ткань, другое качество игры... С одной стороны, это какие-то технологические вещи, с другой стороны, они в общем основополагающие. Они входят в этику профессии.

Если ты работаешь с режиссером, доверился ему, то – все. Он делает

свою работу, ты должен сделать свою. Если мое представление коренным образом отличается от того, которое мне предлагает режиссер, значит, мне надо либо уйти, либо тянуть эту лямку до конца и выполнить то, что нужно ему, режиссеру. Это – правильно, на мой взгляд. Если ты точно чувствуешь и понимаешь, чего добивается режиссер или куда он ведет (а он не всегда может это сформулировать, да это и не нужно – все договаривать до конца), и если ты попадаешь в эту систему координат и понимаешь его пространство, то предложения твои, как правило, оказываются кстати. И хороший режиссер никогда не откажется от твоих предложений. Но бессмысленно считать, где – мое, а где – не мое, кто и что предложил. Это – общая работа, каждый делает в ней свое дело. Артист должен делать свое, уважая труд коллег. Труд художника, например: если он говорит, что нужно надеть этот костюм, я не должен капризничать. Могу высказать свое мнение, если меня спросят, но в принципе каждый отвечает за свой участок работы.

– Сейчас часто используют определения: «додинский актер», «фоменковский актер». Реже говорят «актер мхатовской школы», «актер вахтанговской школы». К какой театральной школе вы относите себя, какие традиции продолжаете?

Сразу после школы я попал во ВГИК, в мастерскую Ромма. В школе был театральный кружок, которым руководил актер Русского драматического театра г. Таллина Иван Данилович Россомахин. И это был сильный кружок. Отдельным манком были девочки. Я еще застал раздельное школьное обучение, и только где-то к седьмому классу ввели обучение совместное. В кружке обучались вместе. И там были девочки из другой школы, чужие, по-особому привлекательные. Если всерьез, то действительно интересное место. Спектакль играли обязательно на сцене Русского драматического театра, и это было событие, вся школа приходили смотреть. Все это как-то подстегивало честолюбие. Поэтому после школы я и попробовал «в актеры». Но я не знаю, как сложилась бы судьба, если бы я сразу не поступил. Была ли в этом закономерность или какой-то перст судьбы, но я попал во ВГИК к Михаилу Ильичу Ромму. Конечно, такой актерской школы, какая в те времена существовала в Школе-студии МХАТ, или в Щепкинском училище, или в Щукинском училище, во ВГИКе не было. У нас во многом все определялось личностью мастера. И еще была эта удивительная атмосфера во ВГИКе тех лет. Америку сравнивают с плавильным котлом, так и ВГИК был своеобразным плавильным котлом, потому что здесь учились художники, режиссеры, операторы, киноведы, сценаристы. Когда мы появились в институте, снимали дипломные работы Андрей Тарковский, Эльдар Шенгелая. Заканчивала Софико Чиаурели, Лариса Кадочникова. На художественном факультете учились В.Левенталь, С.Алимов, М.Ромадин и другие. У нас была совместная мастерская с режиссерами и очень сильный режиссерский курс: Андрон Кончаловский, Андрей Смирнов, Виктор Трегубович и т.д. Все это рядом.

Кроме всего прочего, нигде больше не было такого предмета, который преподавался во ВГИКе: *пластическая культура актера*. Вел его бывший актер Камерного театра Александр Александрович Румнев. То есть мы из его рук получали то, что было накоплено Александром Таировым, не какие-то там теоретические построения, а практику. Мы ведь пришли абсолютно темные. Об Александре Таирове, о Мейерхольде знали только понаслышке. Все это было полуразрешено, полузапрещено, все полу, все полу... Вот, слава Богу,

нам учителя просто в конкретных работах передали, вложили в нас эту традицию. Мы многого, может быть, и не понимали тогда. Но это входило в тело, в состав крови. За те годы, пока Александр Александрович преподавал, пантомимы, которые он с нами делал и которые делались на разных курсах, совершенствовались, обогащались каждым новым исполнителем. В результате мы заболели этим видом искусства. И, по примеру «Современника», решили создать такой Театр пантомимы «Эктемим». Как ни странно, нам это удалось. Иван Александрович Пырьев, который был тогда председателем Союза кинематографистов, своей властью этот театр открыл.

– Экспериментальный театр пантомимы при бюро пропаганды Союза кинематографистов просуществовал недолго...

Но был по-настоящему полезен всем, кто его прошел. Румнев пригласил Зосиму Павловича Злобина, который стоял у истоков биомеханики Мейерхольда. Мы получили практические навыки из первых рук: понятие жанра, ощущение себя в пространстве, понимание того, что такое жест. Сейчас любят теоретизировать по поводу биомеханики, которая на самом деле – система упражнений, которыми мы занимались с 10 до 12 каждое утро, в тренажные часы. Потом была репетиция, потом – спектакль. Кто-то говорил, что «наших» из пантомимы можно сразу отличить. Это действительно так. Я не берусь сравнивать себя с титанами, но, скажем, в кинокартине «Свадьба» вы увидите, что среди замечательных и чудных артистов выделяются двое: Эраст Гарин и Сергей Мартинсон. И к большому счастью, как я понимаю, эту культуру они в нас вложили. С одной стороны, мы это впитывали, потому что были открыты, нам хотелось это делать, а с другой, наверное, и у них была задача: отдать, чтобы это сохранилось, к кому-то перешло.

А.А.Румнев рекомендовал меня как постановщика пластических экзерсисов Петру Наумовичу Фоменко. Он делал свой дипломный спектакль «Король Матиуш Первый», и я там впервые попробовал себя в таком качестве. Потом закончил во второй раз институт, получил режиссерский диплом. Но, слава Богу, по этой стезе не пошел. Не мое это. Эти знания помогают, но оказываются как бы вспомогательными.

– После закрытия Театра пантомимы вы перешли в Театр киноактера, театр, принципиально по-другому устроенный. Трудно было вписываться в новые предлагаемые обстоятельства?

Мы попали в театр, где каждый день с 6 до 8 вечера надо было звонить и узнавать, нужен ты завтра или нет. Тебе говорили: завтра у вас проба, фотопроба или кино, или: вы свободны, вы свободны, вы свободны. Или – завтра на озвучание... Это была рутинная обязательная работа, которую нужно было делать. Ты понимал, что профессия могла просто уйти. Кто-то, правда, много снимался, другие – работали на дубляже. Я понимал, что спасение – в сцене. В Театре киноактера нам с режиссером Александром Орловым удалось сделать такой спектакль «Похождения Чичикова», где я играл Чичикова. Это была двухчасовая пантомима. Выпустили мы этот спектакль в 66-ом году, и надо сказать, что это было некоторое событие. Хотя в Театре киноактера «событиями» не очень дорожили. Система была выстроена на то, чтобы обслуживать кинематограф.

Качество спектаклей в силу разных причин было невысоким. Из-за того, что необходимо было иметь много составов, спектакли лишались цельности. Тем не менее играли Шекспира, Лопе де Вега, Грибоедова.

Скажем, я играл Чацкого в «Горе от ума» в постановке Эраста Павловича Гарина. Это был спектакль, в котором угадывалась легендарная мейерхольдовская постановка, и, как я понимаю, Эраст Павлович сознательно это делал. Как мне кажется, чтобы это тоже осталось... по тем запискам делал. Не один в один, конечно, но сохраняя рисунок ролей, решения сцен. Оставался рисунок роли Чацкого, озорного мальчишки, который чуть что кидается к роялю... Четыре года мы репетировали грибоедовский спектакль, руководство оттягивало премьеру, но в результате все-таки выпустили. Очень трудным для меня оказалось совместить стихотворный текст и музыкальные куски, освоить новую для себя стилистику. Это не та бытовая правда, которая ценилась, скажем, во ВГИКе или в кинематографе. Это была другая театральная система. Я же вырос в убеждении, что есть один театр для нас, и все. Есть правда жизни, и точка. А может, истинная правда и заключается в театральности? Что театрально, то правдиво.

Это были театральные университеты. К этому добавьте, что, скажем, «Дурочка» Лопе де Вега у нас прошла восемьсот раз. Из них я сыграл четыреста (!!!). Состав постоянно менялся, надо было приспосабливаться к новым партнерам, поддерживать уровень, за который не стыдно. А это очень важно для актера: научиться поддерживать собственный уровень даже в неблагоприятных обстоятельствах.

– Вы имеете в виду, что актер должен уметь работать даже без режиссера?

И без режиссера, и без поддержки партнеров, и не имея даже перспектив особых перед глазами. Актер, заканчивая институт, полагает, что завтра его позовут во все театры на главные и лучшие роли. А такое случается не с каждым. И очень важно заложить в студентах понимание того, что если они выбрали эту профессию по призванию, если они ее действительно любят и если они будут пахать, то рано или поздно судьба даст им шанс. И надо быть готовым его использовать. Часто бывает так, что вот выпал шанс, а в актере уже все «перегорело», уже все «сдулось».

В Театре киноактера я научился не поддаваться. Если ты день не работаешь, два не работаешь, три не работаешь, неделю, месяц, потом тебя зовут куда-то на пробу, а ты – не в форме... Значит, надо придумывать, как поддерживать эту форму. Я говорю сейчас набившие оскомину тривиальные слова, но это действительно так. Если вы посмотрите, все мало-мальски серьезные актеры, люди, которые относятся к профессии с достоинством, говорят, что они продолжают учиться всю жизнь и именно этим держат форму, держат профессиональный уровень, ниже которого опускаться не позволяет самоуважение. Все-таки профессия позволяет тебе держаться на плаву.

– Сейчас вы работаете в театре, где существуют два режиссера: Генриетта Яновская и Кама Гинкас. Режиссеры одной школы, но абсолютно разных «вероисповеданий». В предыдущем выпуске «Режиссерского театра» Яновская сказала, что ее считают очень мягким режиссером, который никогда не обижает актеров на репетиции, обладает фантастическим терпением, предпочитает долгий и мягкий путь. Гинкас называет себя режиссером жестким, авторитарным, «ломающим» и «мучающим» актера в процессе работы. Вы играете у них обоих. Расскажите поподробнее о своих способах сосуществования с этими разными индивидуальностями.

Мне кажется, что и «мягкость» Яновской, и «жесткость» Гинкаса сильно преувеличены. Они оба добиваются от актера выполнения поставленных задач, и в этом неотступны. Скажем, когда я пришел в ТЮЗ, то начал репетировать Шабельского в «Иванове». И Яновская просила меня в сцене с Саррой подкрепить довольно энергичным жестом последние слова маленького монолога Шабельского о жене, которая в Париже похоронена. Мне казалось, что этот жест не нужен, что тут надо легче, мягче. Но она просила именно так, и я подчинился. Я попытался воспроизвести этот жест, не до конца убежденный в его правильности, но наполняя жизнью то, что она просила. И потом в какой-то момент, уже на спектакле, я ощутил правильность этого рисунка. Это мелкий пример, но характерный.

Естественно, что мы не выстраиваемся во фрунт перед режиссером, нам не указывают, что надо делать то-то и то-то так-то. Яновская делает нас соучастниками своих размышлений о пьесе. Когда она задает вопрос: «почему пьеса называется «Гроза», а не, скажем, «Катерина»?», то над этим интересно размышлять, по-другому поворачивается взгляд на эту историю. Или когда мучительно ищется форма в «Свидетеле обвинения». История происходит в суде, а это значит, что постоянно задаются вопросы. Представьте себе, три часа непрерывных вопросов, вопросительных интонаций!!! А значит, надо искать какие-то приемы, какой-то способ, чтобы преодолевать монотонность. Когда ты видишь, чего она ищет, как она строит форму этого спектакля, тогда и ты откликаешься на эти размышления, подключаешься к ним, даешь свои предложения и догадки. Но когда режиссер такого уровня просит что-то сделать, то ты идешь и делаешь, что она просит, принимаешь ты это или нет, потому что ей доверяешь. То есть идешь на компромисс.

Наверняка и они идут на какие-то компромиссы, когда не могут получить от артиста того, что им грезится. Если видят, что артист не может достичь того, искомого. Потому что в репетициях бывают моменты, когда выбираешь между компромиссом или разрывом.

И еще один нюанс. Режиссер, прежде чем начать ставить спектакль, живет с этой идеей, с этой историей несколько лет, иногда десятилетий. А я только вхожу в нее. Естественно, мы в разном положении. Скажем, так было с «Черным монахом». Гинкас долго обдумывал эту постановку. Для него какие-то вещи были совершенно очевидными, а мне эти вещи надо было еще понять. Ну, он как-то просчитал, что мой монах должен быть вот таким. Он, может быть, видел, что все мои свойства внутренние, внешние, как раз совпадали с тем, как он представлял эту роль. И он хотел радоваться, и брать, и направлять это. И, вероятно, он боялся, что я сейчас начну что-то свое изобретать и все портить. Скажем, он просил не делать цезур, не делать пауз. Коврин – Маковецкий может быть свободным. Паузы – это его выразительное средство. А у моего монаха все это было отнято. Я не мог сразу понять: как же можно! Говорить фразы без какой-то оценки, без интонирования, подчеркивания. А оказалось – можно! На репетициях я старался делать, как он просит. Потом, когда это было сделано, – понял.

Вот тут важный момент: ты себя не видишь со стороны, на тебя смотрит режиссер, и он руководит. Он берет от тебя то, что ты можешь, ограничивает тебя и дает свободу. Такой вот парадокс!

– В одном из интервью вы сказали, что главная опасность в театре – опасность рутины...

Дело в том, что раз найденное ты повторяешь, повторяешь из спектакля в спектакль. И постепенно то, что было открытием, – становится жвачкой, и ты даже не замечаешь этого. Тебе кажется, что ты все делаешь вживую, тратишься, а все равно появляется некая мертвечина. Вот в чем ужас нашего существования и вот чем заняты все крупные режиссеры, – сохранить это живое, сберечь его в актере... Когда ты выходишь на сцену, каждый день играешь, то все внутренние накатанные штампики услужливо выскакивают. Они-то всегда под рукой. И ты знаешь, что это – беспроигрышно. А жизнь уходит... А если так, – зачем выходить на сцену? Поэтому очень важно, когда смотрит кто-то со стороны и говорит: что происходит?!

Я люблю гастроли, поскольку новая площадка уже дает условия, которые надо освоить. Возникает ощущение свежести и подлинного существования. У нас в театре перед каждым спектаклем есть такие пятиминутки, которые проводит Генриетта Наумовна. И мне, например, важно услышать ее слова. Дается импульс, напоминание о том главном, с чем мы должны выйти и о чем должны играть...

– Вы сейчас много преподаете, ведете актерский курс во ВГИКе. Как бы сформулировали то главное, что вам хочется передать студентам?

В институте я могу им помочь «оснаститься» различными профессиональными навыками, научить работать самостоятельно. Потому что если они попадут в руки к хорошему режиссеру, то их умелость поможет им. А если к плохому – это же их единственное спасение. Я их учу работать с текстом, снимать слой за слоем. Читать прозу и читать стихи. Учу работать с предметами, с реквизитом, учу понимать, что такое костюм и как его носить... Пониманию, что такое внутренняя и внешняя техника актера. Знанию различных театральных стилей. Не случайно Мейерхольд мог своим артистам сказать: это мы сыграем в духе театра Но или Кабуки, и они понимали, что он имеет в виду. А здесь вот нужен театр Брехта. То есть они должны понимать, что мир сцены многообразен, тем и хорош.

И главное, что они должны понять за время учебы: в этой профессии надо все время пахать, все время «взбивать сметану», тренировать мускулы тела, чтобы они не стали дряблыми, не заплыли жирком. Но и тренировать «мускулы души». Если пропадет интерес к своему делу, к своей профессии, то сразу же пропадет интерес и к тебе. Нет смысла заниматься этой профессией, если тебе не хочется выйти на сцену и если ты не получаешь от этого удовольствия.

Беседовала Ольга Егошина 15 июля 2003 года

Указатель имен

Абрамов Ф.А. I: 27, 28, 106, 115, 116, 121, 123, 236, 270; II: 22, 26, 27, 126, 352, 355; III: 108, 176
Аввакум (протопоп) III: 242–243
Агамирзян Р.С. II: 484, 485
Адамс Дж. II: 344, 346
Адан А. III: 330
Адлер С. I: 60–62
Адомайтис Р. II: 20
Азерников В. II: 454
Айтматов Ч. I: 314; II: 394; III: 20, 66, 130
Акимова Н.Е. III: 185
Акимов Н.П. I: 461, 462; II: 81, 123
Аксенов В.П. I: 142, 210, 396
Аксер Э. III: 51
Алексей Михайлович (царь) III: 242
Алексидзе Д. I: 366, 446
Алексин А.Г. III: 8
Ален В. I: 300
Алешин С.И. I: 514; II: 382, 454, 456
Алимов С.А. III: 340
Аллик Я. III: 130
Андерсен Г.-Х. I: 380, 460
Андерсон Р. I: 58
Андреева М.Ф. I: 148
Андреев Л.Н. I: 328; II: 382; III: 228
Анненский И.Ф. II: 84
Анский С. (С.А.Раппопорт) I: 294, 514
Антанелис К. III: 20
Антониони М. II: 325
Ануй Ж. I: 32, 396, 446, 514; II: 382; III: 42, 66, 130
Арбузов А.Н. I: 168, 270, 328, 436; II: 93, 127, 162, 192, 241, 382, 394, 454, 466; III: 42, 50, 120, 238–239, 245–246, 249–250
Аристофан I: 145
Арканов А.М. II: 461
Армани Ж. I: 412
Арнольд А.Г. II: 461
Аронова М.В. II: 335, 336, 341
Аросева О.А. II: 461
Артемьев Э.Н. II: 240
Арто А. I: 433, 501; II: 46, 310; III: 67, 86, 210, 243
Архангельская Н.С. I: 218
Арцыбашев С.Н. II: 454, 457; III: 124 460
Аскер Э. II: 197
Астангов М.Ф. II: 95, 200, 401
Ахеджакова Л.М. III: 5, 7–18, 253
Ахматова А.А. I: 213
Ахметели А.В. III: 319
Ахтенбуш Г. III: 84

Бабанова М.И. II: 93, 95
Бабель И.Э. II: 78, 80, 90, 96, 142, 394

Бабицкий О.Г. III: 280
Бабочкин Б.А. II: 371
Багдонас В. I: 321; III: 5, 19–28, 331, 333
Бадалов К.К. III: 189
Байорас Ф. III: 66
Байрон Дж. I: 92
Бакши А.М. I: 424, 425
Балабан Б.А. I: 23
Балабанов А. I: 183
Баланчин Дж. III: 17
Балаян Р.Г. I: 403; II: 252, 253
Балясный В.А. I: 223
Баниони Д. II: 5, 6, 9–20**.** III: 5
Баню Ж. I: 260, 353; II: 42
Бар-Йосеф Й. III: 8
Барро Ж.-Л. II: 12, 222, 234, 235
Бартабас (К.Марти) III: 6, 29–40
Барток Б. II: 44, 204
Бархин С.М. I: 8–20, 27; II: 5
Барц П. I: 142, 210
Басилашвили О.В. II: 384, 457; III: 5, 41–54
Басов В.П. II: 463
Баталов А.В. II: 233
Бауш П. I: 278, 308; III: 207
Бах И.-С. II: 232, 243; III: 309
Бахтин М.М. III: 117
Башмет Ю.А. I: 406
Бейлис Л. II: 322
Беккет С. I: 32, 47, 254, 355, 380, 382, 383, 393, 496, 504; II: 34, 35, 142, 301, 308, 310, 349, 414; III: 80, 171, 242–243, 273, 288
Бельфей Р. II: 213
Бенедетти А. Де II: 332; III: 42
Бенелли С. I: 463
Беньяш Р.М. II: 436
Берггольц О.Ф. II: 136
Бергман И. I: 212, 213, 297, 514; II: 17, 255, 382; III: 66
Берда А.Н. III: 252, 254
Берлиоз Г. II: 247
Берсенев И.Н. II: 456
Бетховен Л. ван I: 276, 284; II: 44, 148, 232; III: 330
Бехтерев С.С. II: 6, 21–32
Бёрбедж Р. I: 504
Бизе Ж. III: 330
Биргер Б. II: 128
Бирман С.Г. II: 91
Блок А.А. I: 13; II: 187, 188; III: 188, 304
Боал А. I: 300
Богаев О.А. I: 10, 82, 396
Богатырев Ю.Г. I: 194; II: 413
Богатыренко П.З. III: 56
Богачев Т.П. I: 450, 451
Богданова А.П. III: 16
Богомолов В.Н. II: 72; III: 159
Богомолов В.О. II: 273
Бодлер Ш. II: 143
Боккаччо Дж. III: 130

Бомарше (П.-О.Карон де) I: 168, 472; II: 454, 480; III: 56
Бонди Л. II: 5, 33–42, 152; III: 17
Бонд Э. II: 152
Борисова Ю.К. I: 440, 466; II: 78, 79, 401, 402
Борисов О.И. I: 115, 151, 212, 245, 277; II: 17, 251, 252, 259, 274, 364, 388;III: 49, 163, 184
Боровский А.Д. I: 424
Боровский Д.Л. I: 8, 14, 16, 21–30, 246; II: 69, 133, 357
Борхерт В. II: 10
Борхес Х.-Л. III: 143, 211
Бочкарев В.И. II: 103; III: 5, 55–64
Бояджиев Г.Н. II: 295
Брандо М. I: 55
Брауншвейг С. II: 5, 43–50
Брежнев Л.И. III: 252
Брейер М. I: 411
Брехт Б. I: 48, 58, 248–250, 255, 256, 274, 276, 338, 352, 355, 359–361, 363, 366, 370, 416, 433, 460, 484, 500, 501, 505; II: 46, 152, 276, 320, 332, 344, 382, 383, 430; III: 80, 89, 130, 156, 260, 288, 318, 324, 346
Брисвиль Ж.-К. II: 142
Бродский И.А. I: 213, 460; II: 162, 174, 484
Броневой Л.С. I: 179, 222
Брукнер Ф. I: 352; II: 403, 466
Брук П. I: 7, 31–52, 102, 124, 132, 133, 213, 215, 442, 498, 500, 502, 505, 507, 508, 511; II: 300; III: 103, 186
Брустин Р. I: 53–66
Брэдбери Р. I: 378
Буайе Э. II: 332
Будина О. III: 53
Будрайтис Й. III: 73
Будрайтис Ю. II: 6, 51–62
Булгаков М.А. I: 10, 12, 22, 142, 270, 273, 276, 279, 404, 460, 498, 514; II: 90, 142, 179, 246, 332, 337, 355, 382, 408, 466, 480; III: 42, 56, 66, 80, 120, 150, 160, 260, 280–281, 318
Булганин Н.А. II: 400
Булез П. II: 240; III: 30, 34
Бунин И.А. III: 105–106, 163
Буравский А. II: 250
Бурке Г. III: 20
Бурков Г.И. I: 151, 400
Бурыкин А. II: 250
Бучене И. III: 20
Быков Р.А. I: 217; II: 127, 444
Бэцуяко М. I: 380
Бюхнер Г. I: 352;III: 209–211

Вагнер Р. I: 276, 378, 408; II: 344; III: 118
Вазари Дж. III: 101
Вайгель Е. I: 416
Вайда А. I: 340, 403; II: 66
Вайль К. II: 332, 344
Вайсмюллер Дж. III: 105–106
Вайс П. I: 32, 270, 352, 484
Вайткус Й. I: 226–228, 231; II: 53, 54; III: 5–6, 20, 24–25, 65–78
Вампилов А.В. I: 400, 418; II: 22, 25, 168, 264, 270, 480, 489; III: 56, 228, 241

Ван Гог В. I: 96; III: 244
Варпаховский Л.В. I: 23, 24, 433; II: 378, 379
Варсимашвили А. III: 318
Васадзе А.А. III: 319
Васильев А.А. I: 8, 67–80, 150, 151, 202, 298, 300, 503; II: 98, 126, 152–160, 244, 245, 248, 255, 415; III: 35, 60–61, 162, 243
Васильева Е.С. I: 199, 400; II: 6, 63–74, 187
Васильев А.П. I: 480, 481
Васильев Б.Л. I: 22, 270; III: 20
Васильев В.В. II: 124
Васильев И.А. III: 237, 241–245, 247, 256
Васильев П.П. II: 379
Вахтангов Е.Б. I: 148, 160, 275, 359, 500; II: 98, 234, 284, 336, 341; III: 67, 278
Введенский А.И. I: 226, 229; II: 78
Вебер Ф. III: 42
Вега Л. де III: 338, 342–343
Ведекинд Ф. II: 44
Векслер Ю. III: 166
Веласкес Д. I: 89; III: 45
Великанов А.А. II: 181
Венсен Ж.-П. II: 152
Верди Дж. I: 284, 308, 446, 484; II: 34, 247; III: 118
Верлен П. II: 483
Верре Ф. III: 204, 208
Вертинская А.А. I: 151, 194, 195; II: 152, 467
Вертинский А.Н. I: 406
Вершилов Б.И. III: 43–44, 52
Весник Е.Я. II: 183
Ветемаа Э. III: 20
Вечеслова Т.М. II: 432
Вивьен Л.С. II: 432
Визбор Ю.И. I: 437
Виктюк Р.Г. I: 338, 340, 346, 463; II: 137, 241, 337, 338, 340, 433; III: 11, 162, 236, 248–249, 251–254, 256
Вилар Ж. II: 12
Вилкист Й. III: 66
Виноградов А. II: 166
Винчи Л. да III: 103
Висконти Л. I: 355
Витез А. I: 260; II: 44, 45, 132, 152, 154
Вишневская Г.П. II: 233
Вишневский В.В. I: 168, 472, 484; II: 442; III: 42, 120, 130
Владимиров И.П. II: 178, 433–437, 439; III: 46, 239
Власов С.А. III: 185
Вознесенский А.А. I: 168, 472; III: 120
Войнович В.Н. II: 96
Волкова О.В. II: 481
Волков Л.А. II: 379, 442
Волков Н.Н. I: 218, 222; II: 458, 474
Володин А.М. I: 142, 143, 145, 156, 396; II: 192, 430, 436, 480; III: 54, 158
Волчек Г.Б. I: 213, 217, 218, 340, 348, 397, 399, 403; II: 112, 271, 329; III: 10, 291
Вольтер (М.-Ф.Аруэ) I: 400
Воропаев Г.И. II: 435
Ворошилов К.Е. I: 182; II: 402
Врублевская В. II: 10
Вуолийоки Х. II: 192; III: 156

Вуттке М. III: 5, 79–92
Выготский Л.С. I: 7
Высоцкий В.С. I: 222, 277, 402; II: 190, 474; III: 112, 127
Выспянский С. I: 92
Вяльцева А.Д. II: 450

Габен Ж. I: 466; II: 148; III: 321
Габриадзе Р. III: 6, 93–106, 318
Гаврилин В.А. III: 163
Гайдай Л.О. II: 459
Гайт Дж. I: 60
Галактион (Г.В.Табидзе) III: 101
Галендеев В.Н. III: 6, 107–118, 182
Галин А.М. I: 294, 298, 396; II: 22, 64, 442, 480; III: 8, 120, 228, 288, 306
Галич А.А. II: 96, 264; III: 246
Гарин Э.П. III: 341–342
Гауптман Г. I: 106, 145; II: 193, 194, 200
Гафт В.И. I: 222; II: 148, 458, 459, 463; III: 10, 13
Гвоздицкий В.В. II: 6, 75–88
Геббельс П.-Й. III: 88–89
Геловани Г. III: 97
Гельман А.И. I: 142, 188, 396; II: 64;III: 8
Гендель Г.-Ф. II: 344
Герасимов О.Г. III: 157
Геринг Г. III: 88
Герман Ю. III: 186
Гернас Ч. I: 93
Гёте И.-В. I: 92, 248; II: 31, 34, 44, 232; III: 80, 98
Гибсон У. I: 210; II: 480
Гиляровский В.А. I: 23
Гинзбург Е.С. III: 228
Гинкас К.М. I: 8, 10, 13–15, 17, 18, 81–90, 150, 151, 236, 239, 324, 447, 463, 503; II: 69–71, 73, 76, 78, 83, 474, 481, 484, 494, 496; III: 71, 338, 344–345
Гискес Г. III: 85
Гитлер А. II: 232; III: 88–90
Глаголин Б.А. I: 25; II: 138
Гладков Г.И. II: 119, 183, 433, 437
Глизер Ю.С. II: 95
Глущенко И.В. I: 90
Глюк Х.-В. I: 308
Гнедич П.П. III: 56
Гоголева Е.Н. II: 372, 380; III: 64
Гоголь Н.В. I: 71, 156, 175, 180, 188, 210, 220, 223, 248, 254, 272, 279, 314, 352, 369, 398, 399, 405, 418, 420, 422, 424, 429, 432, 436, 460, 514, 516; II: 10, 76, 162, 168, 192, 222, 234, 250, 382, 368, 408, 466; III: 8, 20, 42, 188, 196–197, 228, 236, 255–256, 260, 265–266, 276, 283, 288, 293, 296, 304, 308, 338
Годар Ж.-Л. I: 20; II: 349
Гойя Ф. II: 241
Голдинг У. I: 106; II: 352
Голдсмит У. III: 108
Голиков А.Б. II: 169, 175
Голль Ш. де I: 50
Гольдин Ю. III: 280
Гольдони К. I: 258, 338, 352, 502; II: 76, 192; III: 260–261, 266, 288
Гольдст Е. II: 166

Гомиашвили А.М. II: 459
Гончаров А.А. I: 314, 438, 441, 442; II: 5, 89–98, 146, 149, 178, 180, 184, 185; III: 21, 60, 109
Гончаров И.А I: 210, 396; II: 192, 264
Горбатов Б.Л. II: 90
Горбачев М.С. I: 518; II: 397, 405, 464; III: 49
Горенштейн Ф. II: 332; III: 56, 276
Горин Г.И. I: 168, 177; II: 442, 454; III: 120, 124
Горин Ю.П. III: 251–252
Горчаков Н.М. I: 441; II: 90–92
Горький М. (А.М.Пешков) I: 23, 68, 145, 236, 242, 270, 294, 352, 396, 460, 484; II: 53, 90, 192, 382, 430, 466; III: 42–43, 49, 56, 66, 156, 188, 196, 276, 304
Горюнов М.А. III: 241
Гоцци К. I: 352, 366, 502, 505, 509, 510; III: 260; II: 76, 276, 332, 394
Гранин Д.А. III: 56
Грасси П. I: 352, 362
Грекова И. II: 480
Греко Ж. II: 206
Грибоедов А.С. I: 145, 328, 329, 396, 514; II: 64, 192, 250, 254, 378, 454; III: 338, 342
Грибунин В.Ф. III: 52
Гринденко Т.Т. II: 240, 241
Грипич А.Л. II: 95
Гриффит Д.-У. II: 349
Гриффит Т. III: 84
Гриценко Н.О. II: 401
Гришковец Е.В. I: 7, 8, 60, 69, 70, 91–104, 430, 433, 434, 500, 511; II: 99–110; III: 56
Гротовский Е. II: 20, 97, 216, 310, 410, 411; III: 61, 67, 158
Груева Е.Г. I: 90
Грушас Й. III: 66
Губайдулина С.А. II: 240
Губенко Н.Н. III: 15
Гулакян А.К. II: 142–144, 147
Гумилев Н.С. III: 304
Гундарева Н.Г. II: 461; III: 124
Гурней А. II: 10, 466
Гурченко Л.М. I: 222
Гяда С. III: 20, 66

Даль О.И. I: 12, 222; III: 63, 127, 257
Данелия Г.Н. III: 94
Данилов М.В. II: 168
Даниэль Ю.М. II: 295
Дарасели В. I: 446
Дашкевич В.С. II: 5, 111–124, 184, 187–189
Дворжецкий Е.В. III: 127
Дворкин Ю.Б. I: 239
Дебюсси К. I: 284, 484; II: 344
Девис М. II: 205–208
Деймек К. III: 260
Декру Э. II: 222, 230, 234, 235
Делиб Л. III: 330
Демидова А.С. I: 222, 275; II: 6, 125–140, 461
Демич Ю.А. III: 162
Де Ниро Р. II: 55, 148, 261
Денисов Э.В. II: 128, 240

Державин М.М. II: 456, 458
Державин М.С. II: 399
Де Филиппо Э. I: 179, 218, 352; II: 142, 394, 442, 450
Джабраилова М.Р. III: 201
Джавахишвили М. I: 446; II: 64, 408
Джагаров Г. III: 130
Джексон М. II: 229, 230
Джигарханян А.Б. II: 6, 141–150, 451, 459; III: 78
Джойс Дж. II: 35
Джонсон Б. II: 10
Джордан Д. II: 344
Диверр К. III: 204
Дидро Д. II: 136
Дикий А.Д. I: 160; II: 91, 95, 398
Диккенс Ч. II: 102; III: 42, 253
Дилени Ш. II: 480; III: 20, 21
Дитятковский Г.И. II: 174
Дмитренко Г.И. II: 172
Дмитриева А.И. I: 222; II: 455, 456
Дмитриев О.Г. III: 180
Добржанская Л.И. III: 16
Добронравов Б.Г. II: 401, 463; III: 45, 49
Довлатов С.Д. II: 382
Догилева Т.А. II: 253, 271, 272
Додин Л.А. I: 8, 105–126, 150, 151, 212, 236, 237, 244, 245, 300, 324, 455, 463, 503, 511; II: 23–28, 31, 32, 69, 70, 355, 357, 360, 361, 363–366, 415; III: 6, 75, 108–109, 113, 115–116, 176–180, 185–186, 236
Доницетти Г. III: 260
Доннеллан Д. I: 127–140; II: 264, 363–365, 408; III: 338
Дор Б. I: 261, 262, 265
Дорн Т. III: 156
Доронина Т.В. I: 149; II: 396, 462; III: 44–45
Дорфман А. III: 228
Достоевский Ф.М. I: 22, 32, 68, 72, 78, 82, 90, 106, 156, 162, 164, 168, 270, 276, 298, 418, 420, 421, 422, 446, 472, 487, 510, 514; II: 22, 27, 64, 76, 78, 162, 245, 250, 264, 276, 279, 287, 288, 352, 359–361, 363, 394, 403, 430, 442, 451, 466; III: 53, 66–67, 80, 108, 134, 176
Драгунская К.Д. I: 188
Драгунский В.Ю. III: 8
Древиль В. II: 151–160
Дрезен А. III: 85
Дрейден С.С. II: 6, 161–176
Дробышева Н.И. II: 328
Друце И.П. I: 243; II: 454; III: 255
Дубровин М.Г. I: 107, 108
Дударев А.А. II: 52
Дузе Э. I: 355
Дулькевич Н.В. II: 450
Думбадзе Н.В. III: 8
Дунаев А.Л. I: 218, 220; II: 457
Дункан А. II: 328
Дурано Дж. II: 421
Дуров Л.К. I: 195, 222, 223; II: 474
Дьярфаш М. I: 168
Дьяченко Б.Л. III: 247
Дьячков Л.Н. II: 434, 435

Дювер Ф. II: 332
Дюллен Ш. II: 12, 222, 234, 235
Дюма А. II: 276, 344; III: 94, 318
Дюрренматт Ф. I: 352; II: 10, 90; III: 42
Дягилев С.П. III: 17, 35

Евреинов Н.Н. II: 76, 408
Еврипид I: 248, 276, 294, 295, 304, 380, 382, 383, 385, 392, 393, 408, 498; II: 294, 296, 299–301; III: 168
Евстигнеев Е.А. I: 150, 277, 397, 399; II: 405
Еланская Е.И. I: 199; II: 241
Елисеева Е. I: 314
Ельцин Б.Н. I: 182
Енгибаров Л.Г. II: 312
Еремин Ю.И. II: 76
Ермакова В.А. III: 304, 305; II: 264
Ермолова М.Н. II: 251
Ершов П.П. I: 328
Есенин С.А. I: 274; II: 257, 328
Ефремов О.Н. I: 8, 12, 14, 22, 68, 141–154, 191, 192, 196–199, 212, 213, 216–219, 280, 324, 397, 400, 403, 454, 455, 466, 474, 475; II: 7, 66–69, 72, 73, 78, 82–88, 127, 271, 395, 406, 408, 409, 416, 463, 464; III: 122, 158, 162, 229, 236, 241, 247–250, 252

Жак Б. I: 360
Жалакявичус В. II: 11, 53
Жапризо С. III: 280
Жарри А. I: 498; II: 315; III: 66
Жене Ж. I: 338; II: 34; III: 91, 152
Женовач С.В. I: 8, 155–166, 333, 444; II: 378; III: 58–59, 62, 189, 191–192, 194, 196–197, 200
Жигалов М.В. III: 18
Жид А. III: 152
Жироду Ж. I: 352; II: 264; III: 304
Жодоровский А. II: 233
Жолдак А.В. III: 17
Жуве Л. I: 355, 359, 360, 361
Жуков Г.К. II: 402
Журавлев Д.Н. I: 406

Завадский Ю.А. II: 80, 95
Заводзинский В. I: 424
Заградник О. I: 68; III: 288
Закариадзе С. I: 367
Занусси К. II: 69
Захаров В.Г. II: 172
Захаров М.А. I: 8, 167–186, 442, 472, 476, 477, 480, 481; II: 67, 98, 120, 146, 149, 178, 189, 439, 447, 452, 459, 462; III: 123–125, 236
Захарова А.М. I: 171
Збруев А.В. II: 448
Зельдин В.М. II: 14
Земфира (З.Рамазанова) III: 17
Земцов С.И. III: 256–257
Зингер И.-Б. I: 54
Зингерман Б.И. I: 20

Злобин З.П. III: 341
Золотовицкий И.Я. III: 256–257
Золотухин В.С. II: 183
Зон Б.В. I: 106, 109–113, 245; II: 383, 386, 430–432, 436, 440; III: 67
Зонтаг С. I: 65
Зорин Л.Г. I: 142, 217; II: 394, 480; III: 162
Зотова Е.И. II: 95
Зускин В.Л. I: 108

Ибсен Г. I: 58, 82, 145, 156, 294, 352, 408, 414, 484, 514; II: 10, 14, 18, 34, 39, 44, 52, 54, 276, 320, 382; III: 66, 130, 260
Иванов В.В. III: 276–277
Иванов П.И. I: 399, 400
Иванова Л.И. I: 399
Ивашкявичюс М. III: 288
Игнатавичюс Э. III: 66
Ильинский И.В. II: 17, 371, 380
Ильф И.А. I: 516
Ионеско Э. I: 514; II: 34, 35, 382; III: 242–243, 276
Ирд К. III: 237, 240–241, 247
Искандер Ф. II: 412
Йейтс Ф. II: 42

Кабалье М. II: 248
Кадочникова Л.В. III: 340
Казаков А.И. III: 315
Казанская А.А. II: 333
Казанцев А.Н. I: 401; II: 352; III: 276
Казарновская Л.Ю. III: 161
Какабадзе П.М. III: 318; I: 366
Каледин С.Е. III: 108, 176
Калидаса I: 92
Калои Ф. II: 197
Кальдерон де ла Барка П. I: 92
Калягин А.А. I: 8, 151, 187–199, 222, 237; II: 66, 152, 467, 468, 474
Каменецкий Ю.М. II: 435
Каменькович Е.Б. I: 444; III: 191, 306
Камю А. I: 352; II: 52, 250; III: 66
Кандор Дж. III: 20
Каневский А.И. I: 218, 222
Каневский Л.С. II: 181
Канович Г. III: 20, 288
Кантор Т. I: 263; III: 206
Капланян Р.Н. II: 379
Каратыгин В.А. II: 251
Караченцев Н.П. I: 185, 186; II: 448; III: 5, 119–128
Карге М. I: 248
Карден П. III: 127
Карелин Л.В. I: 436
Карне М. II: 234
Карпинь В. II: 398
Карузо Э. II: 117
Карусоо М. III: 236, 247
Карцев Р.А. II: 163
Кассиль Л.А. III: 8

Касторф Ф. III: 80
Катин-Ярцев Ю.В. I: 338; II: 333
Катракис М. II: 294
Кафка Ф. I: 338, 418, 420, 424, 429, 504; III: 209, 211
Кацман А.И. II: 22–24, 32, 352, 354, 359, 360; III: 109
Качалов В.И. II: 158, 398; III: 112
Качера Я. I: 398
Кашкин А.В. II: 128
Кваша И.В. I: 397; III: 10, 13
Кедров М.Н. I: 69, 70, 273; III: 45
Кемпсон Р. II: 322
Килти Дж. I: 460
Ким Ю.Ч. I: 437; II: 5, 119, 177–190, 264
Кинг Р. II: 347
Киндинова Г.М. III: 242
Киплинг Р. I: 338
Киров С.М. II: 399
Кисин Е.И. I: 406
Китон Б. II: 229, 349, 463
Клдиашвили Д.С. I: 446; III: 318; III: 318
Клдиашвили С.Д. III: 318
Клейст Г. фон I: 248, 460, 463, 484; III: 99, 108, 176
Клермен Х. I: 58
Клим (В.А.Клименко) I: 201–208
Клодель П. II: 49, 152
Кнебель М.О. I: 68, 70, 151, 438, 460, 462, 464; II: 91, 98
Книппер-Чехова О.Л. I: 387; II: 134
Коваль Ю.И. I: 437
Когоут П. II: 126
Козаков М.М. I: 8, 202–224; II: 252, 253, 459, 468
Козак Р.Е. I: 182; II: 410, 415; III: 236, 256–257
Козинцев Г.М. II: 11
Козырева Е.Н. I: 214
Коковкин С.В. II: 382
Кокосовски М. I: 80, 353
Кокто Ж. I: 32; II: 205–208, 349; III: 20
Колкер А.Н. II: 459
Колмановский Э.С. I: 398
Колобов Е.В. I: 242
Кольтес Б. I: 226, 484; II: 352
Кольцов Ю.Э. III: 52
Коляда Н.В. III: 8, 10, 338
Комарова Г. II: 435
Комиссаржевская В.Ф. III: 17
Комиссаржевский В.Г. II: 66
Комиссаржевский Ф.Ф. I: 110
Комиссаров К. II: 288; III: 5–6, 129–140, 248
Конецкий В.В. III: 54
Конфуций III: 217
Кончаловский А.С. III: 341
Коняев И.В. III: 236
Коонен А.Г. I: 359; II: 80
Копелян Е.З. I: 245; III: 48
Копит А. III: 6, 141–154
Копо Ж. I: 355, 357, 358, 359
Копперфильд Д. II: 224, 315

Коптева Т.К. III: 276
Коренева Е.А. I: 222
Коржец В. III: 130
Корли Р. III: 12
Корнейчук А.Е. II: 394; III: 97
Корнель П. I: 128, 156, 357; III: 338
Корогодский З.Я. I: 106; III: 66–67
Коростылев В.Н. I: 142, 314; III: 20
Коррес М. II: 52
Корсетти Дж.-Б. II: 49, 50
Коршунов В.И. III: 56
Коршуновас О. I: 225–234; III: 25, 27, 78
Коста О. III: 260
Костер Ш. де III: 120
Косыгин А.Н. II: 400
Кочергин Э.С. I: 8, 15, 235–246; III: 178
Красовский Е. I: 198
Креве В. II: 52; III: 66
Кристи А. III: 338
Кроммелинк Ф. I: 338, 343, 436
Крон А.А. I: 214
Круглый Л.Б. I: 199; II: 66
Крымов Д.А. II: 455
Крымова Н.А. II: 16; III: 240, 246
Крэг Гордон Э. I: 30, 47, 273; II: 282
Крючкова С.Н. III: 5, 155–166
Кторов А.П. II: 463
Кубонива Н. III: 5, 167–174
Куварин В.П. I: 239
Кудряшов О.Л. II: 178, 189
Кузнецов С.Л. II: 380
Куинси Т. I: 408
Кулиджанов Л.А. III: 338
Кундера М. I: 338
Куни Р. III: 274
Куприн А.И. II: 22; III: 157
Купрявичюс Г. III: 20
Купченко И.П. II: 271
Куравлев Л.В. II: 459
Куракина К.В. II: 383
Курбас Л. I: 461
Курихин Ф.Н. II: 92
Куросава А. II: 379, 380
Курочкин М. II: 250
Курышев С.В. II: 360; III: 5, 117, 175–186
Кутавичюс Б. III: 66
Кутепова К.П. III: 5, 187–202
Кутепова П.П. III: 189, 199–200
Кутерницкий А.Д. III: 288
Куусберг П. III: 130
Кушиташвили В.П. III: 96–97
Кушнер Т. I: 64
Кьеркегор С. I: 140
Кэрролл Л. I: 328

Лабиш Э. II: 35, 76,
Лавров К.Ю. I: 455; II: 6, 191–202, 397, 404, 462; III: 49–50, 164
Лазарев А.А. I: 171
Лакирев В.Н. II: 66
Лакшин В.Я. III: 165
Ланг Ф. II: 350
Лангхофф М. I: 247–256; II: 49; III: 260, 265–266
Лассаль Ж. I: 8, 257–268; II: 154
Лафонтен Ж. II: 484
Лебедев Е.А. I: 245; II: 17, 197, 282, 362, 384
Левбарг Л.А. II: 163
Левенталь В.Я. II: 473; III: 340
Левин Э. III: 247, 257
Левин Х. II: 162
Левитан И.И. III: 45
Левитан Ю.Б. III: 112
Левитин М.З. II: 78–80, 83, 112, 189
Леду Ф. I: 259
Лекок Ж. II: 34, 216
Лемешев С.Я. II: 432
Лемке Л. II: 169, 170
Ленин В.И. II: 188, 233, 322, 400–402
Ленский А.П. II: 370
Леонардо да Винчи II: 207
Леонидов Ю.Л. II: 91
Леонов Е.П. I: 173, 178, 185; II: 98, 448; III: 112, 126
Леонтьев А.Н. I: 400, 401, 426; III: 10–11, 253–254
Лепаж Р. I: 311; II: 5, 203–220
Лермонтов М.Ю. I: 68, 328; II: 76, 152, 408; III: 288
Лесков Н.С. II: 90
Лессинг Г.-Э. I: 258
Лестер Г. I: 512
Либуда С. III: 83
Ливанов Б.Н. I: 147; II: 91
Лигачев Е.К. I: 404
Лигети Д. II: 344
Лиепа М.Э. III: 159
Ли М. II: 90
Ли Х. III: 8
Линдгрен А. II: 76
Линцевичус В. I: 239
Липпен Э. III: 83
Липскеров Д.М. III: 120
Липский И.К. II: 127
Лобанов А.М. II: 92–94, 98
Логунов А.А. III: 248–250
Ломницкий Т. II: 197
Лопе де Вега Ф. I: 128
Лордкипанидзе (доктор) III: 97
Лордкипанидзе Г.Д. III: 8
Лорка Гарсиа Ф. I: 446
Лоу А. III: 248
Лужков Ю.М. I: 182
Лунари Л. III: 260
Лунгин П.С. II: 480
Лупейкина И. III: 109

Луспекаев П.Б. II: 197, 200; III: 46, 54, 183
Львов-Анохин Б.А. II: 378
Любимов А.Б. II: 240
Любимов Ю.П. I: 8, 22, 24–26, 29, 153, 184, 213, 222, 236, 269–282, 298, 318, 400, 401, 403; II: 69, 97, 128, 238, 246, 247, 349, 439; III: 60, 77, 123, 236
Любшин С.А. I: 194, 222
Люпа К. I: 423, 430

Мазина Дж. II: 333, 452
Майнарди Р. III: 8, 228
Майорова Е.В. II: 86
Макаренко А.С. III: 120
Маковецкий С.В. II: 335; III: 345
Максакова Л.В. III: 254
Малевич К.С. I: 237
Малер Г. I: 463; III: 330
Малягин В.Ю. III: 228
Мамин-Сибиряк Д.Н. II: 394
Мамонтовас А. III: 24
Манн К. I: 304
Манн Т. II: 44, 245; III: 109
Манн Э. III: 130
Мансурова Ц.Л. II: 401
Мануков Г. III: 256–257
Маньяни А. II: 450
Мао Цзэ-дун III: 286
Мариво П. I: 258; III: 260
Марк Аврелий III: 95
Марков В.П. III: 156, 159, 161
Марков П.А. I: 386; III: 121
Маркс К. I: 356, 361
Марло К. I: 32, 92; II: 44
Маро (одевальщица) III: 326
Марсо М. II: 6, 221–236
Марталер К. I: 8, 153, 283–292, 370, 496
Мартинсон С.А. III: 341
Мартынов В.И. I: 68; II: 5, 237–248
Марцевич Э.Е. I: 215
Марцинкявичюс Ю. II: 10; III: 20
Маршак С.Я. I: 10, 328, 397; II: 394, 480; III: 130
Массальский П.В. III: 42–43, 45
Мастрояни М. II: 457
Масюлис А. III: 73
Машков В.Л. I: 338, 340, 346, 347, 403; II: 120, 185; III: 53
Маяковский В.В. I: 92, 279; II: 187, 335, 350, 454
Медведев В.А. III: 163
Мейерхольд В.Э. I: 20, 48, 90, 97, 107, 109, 148, 162, 177, 214, 216, 254, 282, 316, 359, 369, 373, 431, 432, 433, 434, 461, 500, 501, 502, 503, 508, 511; II: 46, 91, 94, 96, 98, 234, 299, 317, 323, 350, 411; III: 67, 248, 341, 346
Мейерхольд И.В. II: 436; III: 228
Мекас Й. III: 66
Меллер В.Ф. I: 23
Мельников В.В. I: 403
Мендельсон Ф. III: 330
Мента Е. I: 512

Меньковская В.М. III: 121
Меньшиков О.Е. II: 6, 74, 249–262, 328, 335
Мердок А. II: 408
Мериме П. II: 187
Меркурьев В.В. II: 147, 436; III: 228
Мессиан О. II: 344
Месхишвили Г. I: 27, 454
Метерлинк М. II: 152, 341
Мигицко С.Г. II: 251
Мизандари В.Л. III: 101–102
Микаэлян М.А. II: 112, 178
Микеланджело II: 146, 212, 267, 270
Миллер А. I: 58, 65, 352, 366, 514; II: 10, 90, 324; III: 42, 130
Милн А.-А. III: 8
Мильграм Б.Л. III: 8
Мильтинис Ю. II: 10–19, 53; III: 73
Минкус Л. III: 330
Мирзоев В.В. III: 278–279, 282–284; II: 254, 334, 412
Миронов А А. I: 222;. II: 67, 117, 183, 458, 459, 461, 463; III: 127
Миронов Е.В. I: 494; II: 6, 185, 263–274, 335; III: 52–53
Мирошниченко И.П. II: 68
Мисима Ю. III: 66
Миттеран Ф. II: 234
Митчелл К. I: 293–302
Михалков Н.С. I: 403; II: 252, 253
Михоэлс С.М. I: 108; II: 164, 333; III: 67
Мицкевич А. I: 98; III: 66
Мичурин И.В. II: 315
Мнушкина А. I: 303–312; II: 349
Можаев Б.А. I: 22, 25
Мокеев М.Д. II: 408, 410
Молина Т. де II: 76
Мольер (Ж.-Б.Поклен) I: 22, 68, 145, 188, 194, 210, 220, 254, 258, 272, 304, 352, 357, 366, 436, 502–504, 509; III: 120, 152, 276, 324; II: 10, 14, 76, 152, 162, 187, 276, 332, 418, 425, 466, 480
Монахов В.Б. III: 122
Мониава Д. I: 446
Монро М. I: 56
Монтан И. II: 55
Монюков В.К. I: 478, 479; III: 44, 120, 122
Моретти М. III: 260, 262–263
Морозов Б.А. III: 60, 62
Морозов С.Т. I: 518
Москвин И.М. II: 398, 404; III: 224
Моттон Г. II: 152
Моцарт В.-А. I: 275, 276, 398; II: 34, 171, 247, 344, 347; III: 35, 98, 116, 260, 320
Мочалов П.С. II: 251; III: 186
Моэм С. I: 202
Мрожек С. II: 90, 408; III: 276
Муззин Е. II: 238
Музиль А.А. I: 328
Муратова К.Г. I: 403
Мусоргский М.П. I: 276
Муссолини Б. III: 90
Мухина О. III: 188, 304
Мысина О.А. II: 335

Мэммет Д. I: 64
Мюллер Г. III: 288
Мюллер Х. I: 248, 408, 416; II: 126; III: 80, 90
Мюссе А. де II: 152; III: 228

Нагибин Ю.М. III: 120
Надж Ж. III: 6, 203–214
Назарова Н.И. III: 242
Найденов С.А. II: 90
Накамура Гандзиро III (Х.Хаяси) III: 5, 215–226
Накамура Сэндзаку II III: 216
Наравцевич Б.А. II: 178
Невежина Е.А. I: 338, 340
Невинный В.М. III: 161
Неелова М.М. II: 329, 452; III: 5, 227–234, 290–292
Немирович-Данченко Вл.И. I: 5, 20, 148, 174, 182, 273, 277, 356, 428, 489, 515, 516, 518; II: 91, 92, 98, 150, 284, 354, 370; III: 45, 47, 49, 122, 243
Неруда П. I: 168; III: 120, 260
Неру Дж. II: 234
Нестерова Т. III: 251
Нестрой И. II: 222
Нижинский В.Ф. II: 206
Низюрский Э. III: 20
Нийхори К. III: 5, 167–174
Николадзе Я.И. III: 102
Николаев А.А. II: 181
Николаев И.Г. III: 180
Николсон Дж. II: 17; III: 242
Никон (патриарх) III: 242
Никулин В.Ю. III: 257
Никулина Г. II: 434
Ницше Ф. II: 144; III: 206
Нобель А.-Б. I: 181
Норман Дж. I: 414
Ноулюс К. I: 408
Нуриев Р.Х. I: 349, 411
Ньюман П. I: 60
Нэш Р. III: 56
Нюганен Э. I: 236; II: 5, 275–292, 363; III: 132
Някрошюс Э. I: 8, 151, 153, 213, 228, 313–326, 333, 402, 403, 447, 465; II: 59–62, 115, 259, 260, 284, 285; III: 6, 20–28, 229–336

Овечкин В.В. I: 418; II: 250
Овэс Л.С. I: 90
Окуджава Б.Ш. I: 6
О-Куни III: 217
Олби Э. I: 10, 414, 418; III: 152, 228
Олеша Ю.К. II: 76, 78, 80, 108
Оливье Л. I: 271, 505; II: 17, 322; III: 23
Ольхина Н.А. II: 444; III: 162
Ольшанский И.Г. III: 120
Ольшвангер И.С. II: 435
Орленев П.Н. II: 78
Орлов А.С. III: 342
Орлов Д.Н. III: 52

Ормерод Н. I: 128, 136
Орочко А.А. II: 128
Осипчук В.В. II: 27, 360; III: 178
Островский А.Н. I: 68, 106, 168, 236, 346, 352, 396, 436, 440, 444, 472, 514; II: 76, 78, 90, 93, 94, 126, 142, 162, 250, 358, 382, 394, 442, 449, 480; III: 42, 56, 113, 118, 156, 188, 304, 338
Островский Н.А. II: 10; III: 97
Остужев А.А. I: 273
Остэрва Ю. I: 98
Оффенбах Ж. II: 189, 190, 480
Охлопков Н.П. I: 210, 212, 214–217, 441, 443 II: 95, 128, 296
О'Нил Ю. I: 58, 64, 106, 202, 248, 352, 500; II: 61, 324, 352

Паваротти Л. II: 248
Павлова Н.А. I: 82; II: 64
Павлов В. III: 56
Падве Е.М. II: 24, 25, 439
Пансо В. I: 464, 465; III: 130–131, 137–138
Панфилов Г.А. II: 443, 444, 448, 452; III: 123
Панфилова В. III: 276
Папанов А.Д. II: 98
Папатанасиу А. II: 6, 242, 293–302
Параджанов С.И. III: 206
Паренти Ф. II: 421
Парулекис С. I: 226, 231
Пастернак Б.Л. I: 270, 276; II: 355
Паунелл Д. II: 394
Пашенная В.Н. II: 370, 371, 445
Певцов Д.А. I: 171
Пеле (Э.-А ду Насименту) III: 83
Пельтцер Т.И. I: 173; II: 448; III: 126
Пессоа Ф. I: 284
Петренко А.В. I: 222
Петрицкий В.Г. I: 23
Петров Е.П. I: 516
Петров Н.В. I: 442
Петрова Н. III: 276
Петрушевская Л.С. I: 168, 472; II: 408, 442, 449; III: 6, 8, 11, 108, 235–258
Печников Г.М. III: 121
Пикассо П. I: 377; II: 12, 171, 206, 484
Пинтер Г. I: 202; II: 142; III: 152, 273, 276
Пиранделло Л. I: 54, 58, 64, 68, 352, 355; II: 10, 152, 160; III: 260, 263
Питоев С. I: 485
Платонов А.П. I: 106; II: 22, 27; III: 108, 176
Платон II: 35
Плисецкая М.М. I: 222
Плотников Н.С. I: 173
Плучек В.Н. II: 67, 127; III: 246
Плятт Р.Я. I: 186, 222; II: 455
Поглазов В.П. I: 401
Покровская А.Б. II: 187
Покровский А.Н. I: 103
Покровский Б.А. II: 189
Полицеймако В.П. II: 200
Полунин В.И. II: 6, 303–318; III: 17

Поль П.Н. II: 92
Полякова Л.П. III: 63
Попов А.А. I: 68, 150, 222
Попов А.Д. I: 160; II: 91, 95, 98; III: 60, 131
Попов Е.А. II: 408
Попов О.К. II: 234
Попова Э.А. II: 432; III: 51
Портер К. II: 480
Почукаев А. III: 252
Праудин А.И. I: 8, 327–336
Превер Ж. II: 234
Призван-Соколова М.А. II: 481
Прокофьев С.С. I: 446; III: 330
Пророков Б.И. III: 102
Просветов Е.П. II: 398
Прудкин М.И. II: 406
Пруст М. I: 409
Путин В.В. III: 127
Пуччини Дж. I: 408
Пушкин А.С. I: 22, 28, 68, 142, 182, 213, 217, 244, 270, 274, 276, 314, 317, 326, 328, 436, 438, 444, 446, 454; II: 78, 126, 127, 129, 142, 192, 234, 248, 264, 332, 338, 339, 360, 389, 408; III: 20, 106, 196, 308, 338
Пырьев И.А. II: 94, 403, 463; III: 341

Равенских Б.И. I: 236, 237, 243, 244; II: 379
Радзинский Э.С. I: 236, 418, 420;II: 42, 90, 250, 264, 454, 466
Радиге Р. II: 207
Радичков Й. III: 288
Радомысленский В.З. III: 158
Раевский И.М. I: 168
Разин С.Т. II: 402
Разумовская Л.Н. III: 130
Райкин А.И. I: 190, 338; II: 162, 163, 333
Райкин К.А. I: 8, 337–350, 369, 400, 401; II: 66, 291; III: 136
Райли Т. II: 240
Райнис Я. I: 460;. II: 10
Райт К. II: 286
Райхельгауз И.Л. II: 108; III: 60, 243
Раме Ф. II: 418
Раневская Ф.Г. I: 222, 463; II: 252
Расин Ж. I: 357, 484; II: 152; III: 56
Распутин В.Г. I: 106; II: 22
Рафаэль Санти I: 360
Рахманов Л.Н. II: 142; III: 42
Редгрейв В. II: 6, 255–257, 319–330
Редгрейв К. II: 323; II: 323
Редгрейв М. II: 320, 322
Режи К. II: 152
Рейнхардт М. I: 492
Рейс К. II: 328
Рембрандт Х. III: 45
Рено М. II: 12
Реньо Ф. I: 355, 356
Рид Дж. I: 270
Рихтер С.Т. I: 406

Ричардсон Т. II: 256, 320
Риччи М. III: 144, 146
Робакидзе Г. I: 366
Роден О. III: 102
Роджерс Р. III: 130
Розов В.С. I: 82, 90, 366, 396; II: 192, 475; III: 120, 228, 276, 318
Розовский М.Г. I: 237; II: 178, 241; III: 42
Роллан Р. II: 148
Ромадин М.Н. III: 340
Романов М.Ф. II: 200
Ромм М.И. II: 64, 65; III: 338, 340
Рондирис Д. II: 294, 296, 297
Ронкони Л. III: 262
Россомахин И.Д. III: 340
Ростан Э. I: 210; II: 76, 79, 87, 368; III: 168, 276, 283, 338
Ростропович М.Л. II: 233
Рохас Ф. де II: 152; III: 8
Рощин М.М. I: 142, 188, 338, 418; II: 64, 67; III: 8, 162, 228
Рубинштейн А.Г. III: 108; II: 120
Рудзанте II: 418, 425, 426
Рудзинскас Ю. III: 20
Румнев А.А. III: 341–342
Руссен А. II: 142
Рутберг Ю.И. I: 438; II: 6, 331–342; III: 196
Рыбников А.Л. I: 168, 472; II: 119; III: 120
Рындин В.Ф. I: 215
Рычков Б.Н. I: 400
Рэттиган Т. II: 142, 332
Рязанов Э.А. II: 404; III: 16–17
Ряшенцев Ю.Е. III: 42; I: 437

Саади III: 99
Сабонис И. II: 18
Савельева Л.М. III: 332
Савина М.Г. II: 31, 251
Садальский С.Ю. III: 161
Садур Н.Н. I: 156
Сазонтьев С.В. I: 399, 401
Саймон Н. II: 264, 430; III: 42
Сайфулин Г.Р. II: 456
Саката Тодзюро I III: 219
Саката Тодзюро III III: 224
Саката Тодзюро IV, см. **Накамура Гандзиро III**
Салтыков А.А. II: 400
Салтыков-Щедрин М.Е. I: 106, 180, 236; II: 64, 70, 408; II: 94, 96
Сальвиа К. II: 387
Сальвини Т. II: 135, 136
Салюк В. П. III: 158, 241
Самборская Л.С. II: 398
Самгин Р.С. I: 179
Самойлов Е.В. I: 215
Самойлова Т.Е. III: 254
Сандони М. II: 323, 324
Саркисов В.Ю. I: 20
Сароян У. II: 176

Сартр Ж.-П. I: 352; II: 138
Сати Э. II: 206
Сахновский В.Г. II: 91
Сац И.А. II: 123, 247
Свердлин Л.Н. I: 215, 216; II: 95
Светлов М.А. I: 442
Свинарский К. I: 433
Седельников Г.С. I: 161
Сезанн П. I: 409
Селлерс П. II: 5, 343–350
Семак П.М. II: 6, 351–366; III: 110, 113, 178, 182, 185
Семенова Н.И. II: 382, 386
Семенов А. II: 436
Сент-Экзюпери А. де III: 56, I: 455
Сервантес Сааведра М. де I: 273; II: 96
Сергачев В.Н. I: 399
Сергиенко К. II: 334
Серк Д. II: 350
Серов В.А. I: 462
Сиксус Х. I: 304
Симонов В. II: 335, 336, 341
Симонов Е.Р. II: 404
Симонов К.М. I: 478; II: 92, 233, 235; III: 8, 120, 228, 276
Симонов Р.Н. II: 396, 401, 403
Синявский А.Д. II: 295
Сирет Я. I: 78
Сирота Р.А. I: 163; II: 69, 164, 165, 166, 175, 384; III: 51
Скляр И.Б. II: 360, 361
Скороход Н.С. I: 328
Скофилд П. I: 442, 466
Скриб Э. III: 276
Славина З.А. II: 136
Славкин В.И. I: 68; III: 56
Слейд Б. II: 454; III: 20
Смелянский А.М. III: 115
Смелянский Д.Я. III: 276
Смирнов А.С. III: 341
Смирнов Б.А. II: 400
Смоктуновский И.М. I: 115, 151, 245, 277, 465–467; II: 17, 18, 68, 69, 83, 129, 268, 269, 282, 291, 362, 366, 375, 384, 385, 444; III: 178, 182–183
Сморигинас К. III: 21
Сойникова Т. II: 162
Соколова А.Н. I: 514; II: 162, 166, 175, 382; III: 156, 228
Сократ I: 444; III: 206
Солери Ф. III: 5, 259–268
Солженицын А.И. I: 22, 24, 180, 270, 298; II: 96
Соловьев Н.Я. III: 56
Соловьев С.А. II: 65
Соловьева И.Н. I: 148; II: 186
Сологуб Ф. (Ф.К.Тетерников) III: 8
Солодарь Ц.С. III: 120
Соломин В.М. III: 62–63
Соломин Ю.М. II: 367–380, 396, 462; III: 56
Софокл I: 352, 366; II: 152, 294, 296, 300; III: 168, 288
Спарк М. II: 320
Сперанская М. III: 242

Спортелли Ф. II: 421
Сруога Б. III: 20
Сталин И.В. I: 144, 494; II: 232, 233, 402; III: 45, 81, 105
Станиславский К.С. I: 5, 20, 47, 55, 58, 60–62, 69, 70, 97, 98, 100, 109, 111–113, 117, 119, 133, 134, 138, 146, 148, 149, 151, 159, 172, 181, 182, 196, 211, 212, 214, 216, 220, 249, 272, 273, 274, 276, 281, 286, 300, 308, 316, 322, 332, 356, 357, 359, 363, 383, 384, 386, 404, 405, 432, 433, 441, 449, 464, 489, 492, 499, 501, 502, 503, 508, 511, 515, 516, 518; II: 17, 46, 86, 91, 92, 97, 98, 123, 132, 135, 153, 179, 200, 225, 234, 256, 270, 282, 284, 310, 336, 342, 354, 370, 373, 377, 411, 412, 431, 461, 463, 473, 485; III: 46–48, 52, 67, 71, 111–112, 122, 131, 184, 202, 243, 267, 278, 286, 290, 325
Станицын В.Я. III: 45
Стаханова Г.К. III: 251–252
Стейнбек Дж. III: 260
Стеклов Ю. II: 103
Степаненко С.Ю. I: 171
Степанов Н. III: 251
Степанов Ю.К. III: 189
Степанова А.О. I: 222
Стоппард П. II: 276, 352, 430
Стоппард Т. (Т.Штраусслер) III: 6, 269–274
Стоянов Ю.Н. III: 50
Стравинский И.Ф. II: 206, 344; III: 30, 34, 330
Страса Я. II: 323
Страсберг Л. I: 54–56, 61, 62; II: 324; III: 67
Стрелер Дж. I: 7, 13, 126, 152, 245, 311, 351–364; II: 20, 255, 349; III: 260–263, 265, 267
Стржельчик В.И. I: 245
Стриндберг А. I: 54, 58, 248, 294, 295; II: 14, 76, 162, 332, 341; III: 318, 321
Стрип М. I: 59, 60, 506; II: 17
Ступка Б.С. III: 9, 13
Стуруа Р. I: 8, 214, 324, 333, 338, 340, 345, 346, 365–378, 446, 465; II: 120, 340, 405, 439; III: 5, 68, 321
Суворов А.В. I: 243
Сузуки Т. I: 8, 174, 278, 379–394; III: 6, 67, 169–174, 223, 225
Сулержицкий Л.А. I: 134, 159, 160
Сурков Е.Д. III: 249–250
Суров А.А. I: 147
Суслович Р.Р. II: 485
Суханов М.А. II: 335, III: 5, 275–286
Суховерко Р.В. I: 399
Сухово-Кобылин А.В. I: 443; II: 10; III: 56

Табаков О.П. I: 8, 10, 14, 82, 149, 151, 280, 395–406, 460, 466; II: 66, 264, 266, 270–272, 396, 462; III: 224
Тагор Р. II: 484
Таиров А.Я. I: 20, 359; II: 323; III: 341
Тайнен К. III: 148
Талызина В.И. III: 251
Тарамаев С.И. I: 164
Тарантино К. I: 300
Тарасова А.К. I: 440; III: 45
Тарковский А.А. 123, 206, 340; I: 78, 298; II: 11
Татлин В.Е. I: 254
Твардовский А.Т. I: 436
Твен М. III: 130

Теккерей У. I: 128
Тендряков В.Ф. II: 382
Тенякова Н.М. I: 245; II: 6, 328, 381–392, 431; III: 162–163
Теодаракис М. III: 330
Терентьев И.Г. I: 461; II: 80
Тикамацу Мондзаэмон III: 216, 218–219, 221, 225
Тименчик Р.Д. I: 467; II: 84
Тице М. III: 257
Товстоногов А.Г. I: 239; II: 112, 178
Товстоногов Г.А. I: 82, 110, 236, 237, 238, 239–243, 316, 319, 340, 374, 403, 457, 470; II: 20, 120, 192, 193, 195–199, 254, 282, 362, 366, 383, 384, 388, 435, 436, 438, 457, 480, 483, 485, 486; III: 46–52, 54, 157, 162, 164–166
Тодоровский В.П. II: 117
Тодоровский П.Е. II: 252
Токарская В.Г. II: 92
Толмачева Л.М. I: 397
Толнаи Л. III: 206
Толстой А.К. I: 146; II: 112, 368;III: 56
Толстой А.Н. II: 484; III: 120
Толстой Л.Н. I: 72, 145, 188, 190, 212, 236, 243, 244, 273, 298, 436, 460, 465, 487; II: 368; III: 42, 56, 130, 188, 196, 197, 240, 304
Томпкинс М. III: 204, 208
Топорков В.О. II: 91, 200
Трегубович В.И. III: 341
Трифонов Ю.В. I: 270; II: 126; III: 108, 177–178
Тришкин А.И. III: 237, 244, 257
Троцкий Л.Д. II: 322
Трушкин Л.Г. I: 340; II: 457
Туманишвили М.И. III: 321; I: 366
Туманов И.М. III: 288–289
Туминас Р. III: 5, 25, 27, 229–234, 287–302
Тургенев И.С. I: 156, 210; II: 22, 64, 466; III: 188, 276, 304
Тычинина И.В. III: 180
Тюнина Г.Б. III: 5, 189, 201, 303–316

Уайдлер Т. II: 394
Уайльд О. I: 213, 217; II: 22, 352, 368; III: 144, 188, 273, 304
Уилсон О. I: 63
Уилсон Р. I: 8, 19, 60, 311, 363, 381, 393, 407–416, 430, 501, 511; III: 87–88
Уилсон Э. III: 146
Уильямс Т. I: 58, 64, 414, 500; II: 64, 90, 142, 320, 324, 406, 408, 466, 480; III: 8, 12, 80, 228, 288
Уичерли У. I: 128
Уланова Г.С. II: 432
Ульянов М.А. I: 222; II: 6, 328, 393–406, 462; III: 296
Унт М. III: 66, 130, 248
Уорт А. I: 506, 507
Успенский В.В. II: 163
Устинов Л.Е. I: 397
Устинов П. II: 454
Уэбстер Дж. I: 128
Уэскер А. I: 304

Фадеев А.А. I: 270; II: 142, 147
Фадеева Е.А. I: 184, 185

Федоров В.Ф. I: 23; II: 95, 165
Фейхтвангер Л. III: 130
Феклистов А.В. II: 6, 258, 407–416
Феллини Ф. II: 247, 380; III: 251
Ферранте Л. III: 260
Феррьери Э. III: 260
Фиброк А. I: 287, 288
Фигейредо Г. II: 382; III: 42
Филатов Л.А. I: 275
Филип Ж. I: 20; II: 233, 353
Филиппенко А.Г. I: 466; II: 182
Филиппов В.А. III: 121
Филозов А.Л. III: 13, 60
Фильштинский В.М. II: 178
Финкельштейн Е.Л. II: 163
Финне Я. III: 130
Фирдоуси III: 100
Фирсова О.В. I: 444
Флетчер Дж. III: 318
Флобер Г. III: 66
Фо Д. II: 6, 276, 417–428
Фокин В.В. I: 8, 14, 157, 338, 340, 343, 344, 345, 346, 401, 403, 417–434; II: 112, 268, 270, 271, 273; III: 8–9, 255–256, 338
Фолкнер У. I: 156, 161; III: 188–189, 197, 304
Фоменко П.Н. I: 8, 124, 156, 163, 338, 340, 343, 345, 346, 435–444; II: 77–79, 98, 178–182, 185, 253, 337–340; III: 6, 17, 134, 136, 188–193, 196–197, 199–201, 304, 306–316, 342
Фонда Дж. II: 17
Фонк II: 152
Фрейбергс А. II: 387
Фрейндлих А.Б. I: 245, 449, 451; II: 6, 17, 429–440, 481
Фрешетт Р. II: 205
Фридман Дж. I: 61, 90
Фрил Б. II: 352; III: 176, 180, 188, 304
Фугард А. III: 288
Фуко М. III: 206
Фурцева Е.А. II: 95, 96, 401

Халапян З. III: 66
Ханов А.А. II: 95
Хантер Н. II: 320
Харвуд Р. III: 156
Харитонов В. II: 481
Хармс Д. (Д.И.Ювачев) I: 226, 229, 230; II: 78, 172, 308
Хастон Дж. 35
Хачатурян А.И. II: 112, 123
Хейнце П. II: 410
Хейфец Л.Е. I: 403, 442; II: 98, 112, 123, 124, 378
Хемингуэй Э. II: 93; III: 120
Хенкин В.Я. II: 92
Хикмет Н. II: 454
Хиндемит П. II: 344
Хиро II: 301
Хичкок А. II: 350
Хлебников В.В. II: 344

Хлевинский В.М. I: 400
Хмелев Н.П. I: 144; II: 469
Холл П. II: 320
Холодов Р.М. II: 92
Хомберг А. I: 512
Хомский П.О. III: 8
Хорава А.А. II: 401; III: 324
Хорват Э. фон II: 35, 40
Хосокава Т. III: 168
Хотиненко В.И. II: 273
Хрущев Н.С. II: 233, 400
Хуциев М.М. III: 158

Цадек П. II: 35; III: 83
Царев М.И. II: 255, 373
Цветаева М.И. II: 76, 78, 126, 355; III: 188, 304
Целиковская Л.В. I: 11; II: 91
Церетели А. III: 97
Цыганков В.И. II: 442

Чаадаев П.Я. I: 179
Чавчавадзе И. III: 97
Чайковский П.И. I: 68, 276, 377; II: 241, 377; III: 108, 330
Чаплин Ч. I: 273, 500; II: 226, 228, 229, 231, 234, 235, 333; III: 80
Чаушеску Н. I: 506
Червинский А.М. II: 352
Черкасов Н.К. I: 245; II: 432
Черноземов К. II: 169
Черняховский Г.М. II: 337
Чесляк Р. I: 95–97, 102, 103
Честноков В.И. II: 432
Чехов А.П. I: 10, 18, 22, 32, 64, 84, 106, 124, 142, 145, 153, 156, 168, 188, 217, 236, 248, 254, 276, 278, 284–286, 288, 294, 314, 317, 352, 356, 357, 363, 366, 370, 380, 382, 383, 387, 392, 393, 402, 414, 415, 418, 460, 472, 484–492, 496, 498, 506–508, 510, 514; II: 10, 14, 22, 44, 52, 60, 61, 64, 76, 78, 84–86, 126, 130, 152, 159, 160, 192, 234, 276, 279, 286, 288, 320, 327, 368, 370, 382, 442, 449, 451, 454, 466, 480; III: 20, 42, 56, 66, 108, 114, 130, 134, 156, 172, 176, 181, 228, 267, 273, 288–290, 299, 322, 338
Чехов М.А. I: 140, 159, 160, 173, 220; II: 29, 132, 145, 163, 164, 167–169, 171, 200, 269, 270, 274, 284, 291, 323, 326, 371, 374, 398; III: 44, 47–48, 52, 67, 182–183, 278
Чиаурели С.М. III: 340
Чиладзе Т. I: 366
Чистяков М.П. III: 8
Чуковский К.И. II: 84
Чулей Л. I: 498
Чурикова И.М. I: 173; II: 6, 68, 441–452; III: 53
Чухрай Г.Н. I: 403
Чхеидзе Т. I: 445–458, 465; II: 69, 70
Чхиквадзе Р.Г. I: 371; III: 5, 317–328

Шабалина В. II: 165, 166
Шагал М. II: 231
Шакуров С.К. II: 186, 190
Шальтянис С. III: 20
Шапиро А.Я. I: 403, 459–470; II: 77, 84, 112, 120, 184, 189, 277, 286; III: 17, 54

Шарко З.М. II: 431
Шатров М.Ф. I: 142, 168, 188; II: 52, 146, 394, 397, 408; III: 120, 130, 245, 276
Шварц Д.М. I: 457; II: 192, 366
Шварц Е.Л. I: 168; II: 22, 76, 81, 443, 444, 480; III: 288, 338
Шведова О. III: 276
Швейцер М.А. I: 403
Шверубович В.В. I: 472
Швыдкой М.Е. III: 158
Шейко Н.М. II: 77, 78, 83
Шейнцис О.А. I: 8, 15, 177, 178, 471–482; III: 124
Шекспир У. I: 10, 22, 32, 40, 41, 45–48, 50, 82, 128, 129, 135, 156, 202, 213, 214, 217, 243, 248, 270, 272, 276, 294, 296, 297, 304, 306, 307, 309, 314, 317, 338, 345, 346, 352, 366, 369, 370, 373, 380, 382, 393, 422, 446, 447, 450, 484, 498, 502, 503, 510; II: 10, 14, 19, 20, 22, 34, 35, 44, 49, 52, 76, 90, 102, 126, 130, 142, 152, 168, 178–180, 182, 187, 192, 210, 217, 218, 246, 264, 276, 279, 298, 320, 347, 348, 352, 355, 359, 365, 368, 372, 394, 408, 425, 430, 435, 442, 449, 451, 466; III: 8, 20, 66, 80, 97–98, 100, 108, 114, 120, 128, 130, 152, 168, 172, 186, 188, 218, 228, 260, 272–274, 276, 288, 304, 318, 322, 324, 326, 330–331, 338, 342
Шенгелая Э.Н. III: 94, 340
Шеппард С. I: 64; III: 152
Шеридан Р.-Б. I: 136
Шерман М. II: 250, 320
Шеро П. III: 260
Шеффер П. I: 396;. III: 130
Шехаде Ж. III: 288
Шёнберг А. II: 204
Шиллер Ф. I: 248, 446; II: 192, 368, 430; III: 56, 66, 80, 97, 228, 288, 231
Ширванзаде А. II: 142
Ширвиндт А.А. II: 6, 181, 396, 453–464
Шишигин Ф.Е. II: 77
Шкема А. III: 66
Шкловский В.Б. I: 490; II: 80
Шлееф А. III: 85–87
Шлезингер В.Г. II: 333
Шлепянов И.Ю. II: 95
Шляге Х. II: 410
Шнитке А.Г. I: 276, 406; II: 240
Шницлер А. II: 34
Шолом-Алейхем (Ш.Н.Рабинович) I: 128, 472
Шолохов М.А. II: 10, 192; III: 156
Шопен Ф. I: 83, 289, 290; II: 207, 211
Шостакович Д.Д. II: 86, 123, 233; III: 108
Шоу Б. I: 32, 188; II: 430; III: 113
Шпокайте Э. III: 5, 23–24, 329–336
Шретер В. III: 88
Штайн П. I: 7, 212, 214, 286, 291, 414, 483–496; II: 64, 71, 73, 260, 264, 266, 267, 270, 271, 349, 408, 410, 411; III: 14–15
Штейн А.Л. III: 42
Штейн А.П. I: 214; II: 192
Штокхаузен К. II: 240
Штраус Б. II: 34
Штраус Р. I: 106; II: 34; III: 108, 118
Шукшин В.М. I: 213; II: 394; III: 127
Шульц Б. II: 397; III: 209–211

Щедрин Б.Е. II: 386
Щедрин Р.К. III: 330
Щекин-Кротова Т.А. II: 127
Щепкин М.С. I: 405; III: 47
Щербан А. I: 8, 497–512; II: 349
Щукина Н.Ю. I: 171

Эдвардс Дж. III: 83
Эйдлин Л.Д. II: 178
Эйзенштейн С.М. I: 373; II: 350
Эйнштейн А. III: 46, 128
Эйслер Г. I: 249
Экимян Р.Г. I: 170
Элиозишвили М. III: 318
Элиот М. II: 320
Элюар П. II: 483
Энгельс Ф. I: 356
Энквист П.-У. II: 64
Эпов Н.Н. II: 181
Эпстайн А. I: 60
Эрдман Н.Р. I: 274, 275; II: 10
Эсхил I: 202, 248, 304, 484; II: 64, 264, 294, 296, 299, 300; III: 81–82
Эфрос А.В. I: 19, 20, 22, 150, 151, 159, 191–198, 202, 210, 212, 213, 217–223, 276, 316, 399, 400, 403, 404, 433, 442; II: 20, 98, 112, 114, 115, 119, 120, 126, 128, 134, 146, 157, 180, 254, 284, 403, 455–459, 464, 466–469, 471–478; III: 15, 17, 23, 112, 121–123, 161, 246, 292–293

Юлий Цезарь III: 295
Юнгер Е.В. II: 81, 82, 167, 168
Юрская Д.С. II: 385
Юрский С.Ю. I: 8, 237, 245, 280, 513–519; II: 5, 11, 168, 183, 282, 328, 384, 385, 390, 459; III: 48, 50–52, 162
Юскаев Р.М. III: 189, 315
Юткевич С.И. II: 233, 235
Юхананов Б. II: 101; III: 8

Яблочкина А.А. II: 372, 380
Язов Д.У. I: 182
Якир П.И. II: 182
Яковлев Е.В. II: 464
Яковлев Ю.В. I: 440; II: 401, 406
Яковлева Е.А. II: 452
Яковлева О.М. I: 222, 223, 466; II: 6, 146, 181, 457, 465–478
Яначек Л. II: 44
Янковский О.И. I: 170, 173; II: 448
Яновская Г.Н. I: 10, 12–14, 18; II: 5, 189, 190, 479–496; III: 344, 346
Яншин М.М. I: 150
Ярвет Ю. I: 466; II: 291
Ярмольник Л.И. II: 461
Яроцкий Е. I: 153
Ястребцов I: 239
Ясулович И.Н. III: 5, 337–346
Яцинявичюс Л. III: 20

Режиссерский театр
от Б до Ю
Разговоры под занавес века
Выпуск 1

Корректор Елена Павлова
Верстка Александр Трифонов
Менеджер Анна Ильницкая

В оформлении обложки использован фрагмент макета декорации Г.Крэга к спектаклю У.Шекспира «Гамлет», 1910 г.

Режиссерский театр
от Б до Я
Разговоры на рубеже веков
Выпуск 2

Корректор Елена Павлова
Верстка Александр Трифонов
Менеджер Анна Ильницкая

В оформлении обложки использован фрагмент макета декорации Г.Крэга к спектаклю У.Шекспира «Гамлет», 1910 г.

Режиссерский театр
от А до Я
Разговоры в начале века
Выпуск 3

Корректор Сергей Немцев
Верстка Александр Трифонов
Менеджер Анна Ильницкая

В оформлении обложки использован фрагмент картины Г.Крэга к спектаклю У.Шекспира «Гамлет», 1910 г.

Издательство «Московский Художественный театр»
125009, Москва, Камергерский пер., 3
Телефон издательства (495) 629-91-71