

РЕЖИССЕРСКИЙ
ТЕАТР

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 Удалыцова*

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 сталдемиургом 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 срезях. 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 ситуаций. 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 Маргалер, Роберт Уилсон и Роберт Стура, 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 накапанный. 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 пудренных 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 «Кампьерелло» 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 приходиться 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 тербит, 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 коврик, – 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 извертывать?

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 топтать 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 твоём 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 видение... В этом смысле декорация должна быть живой, чтобы режиссер и актеры «обмивали 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 шутки 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 предупредить 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 убытков. 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 видение 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...

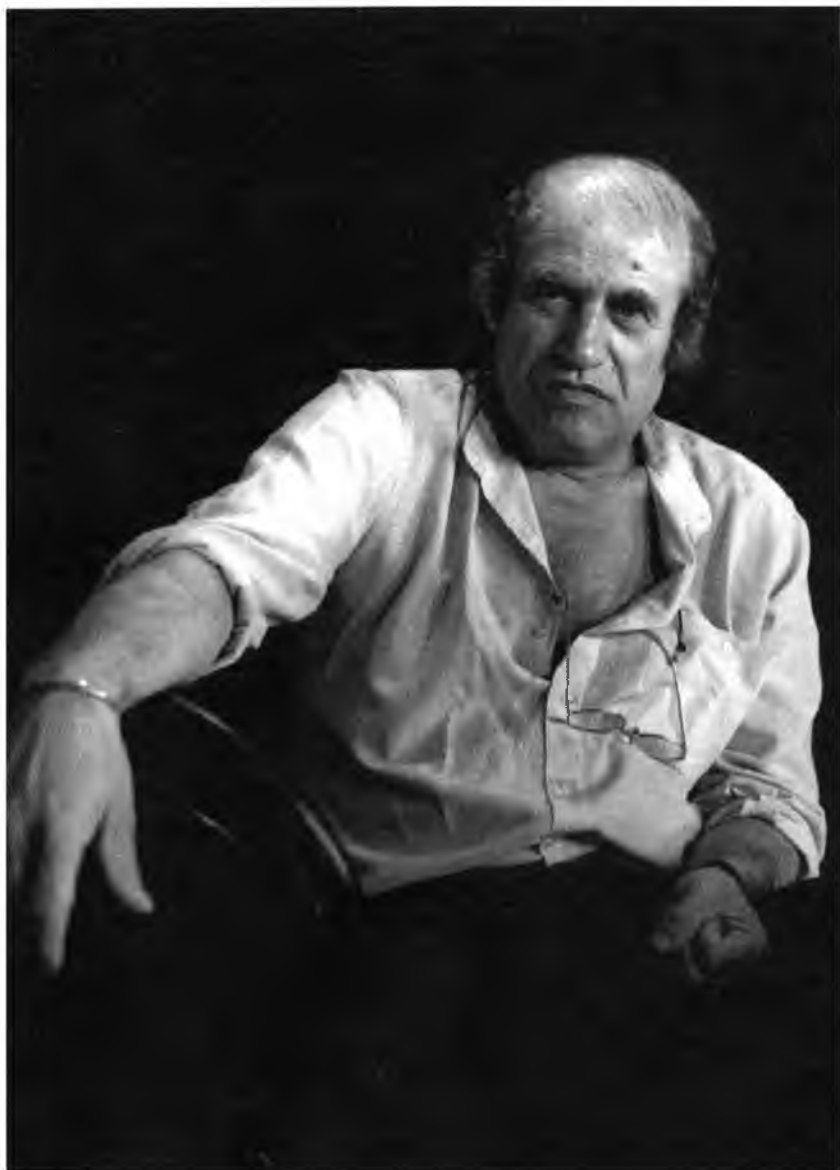
– *А у вас есть образ, скажем, идеального режиссера?*

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 перебежал 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.Можзаву (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 самую 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 рогами (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 эковскую 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 триумфом 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 Можаяева (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 пльвущий над сценой возок цеплялись люди как за последнюю надежду.

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

– 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 врывается в дом Василисы, с окна сдергивались занавески, сбрасывалась утварь домашнего музея, и бороны оборачивались 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 пробрили 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 инсталляции «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 закулирье, 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.

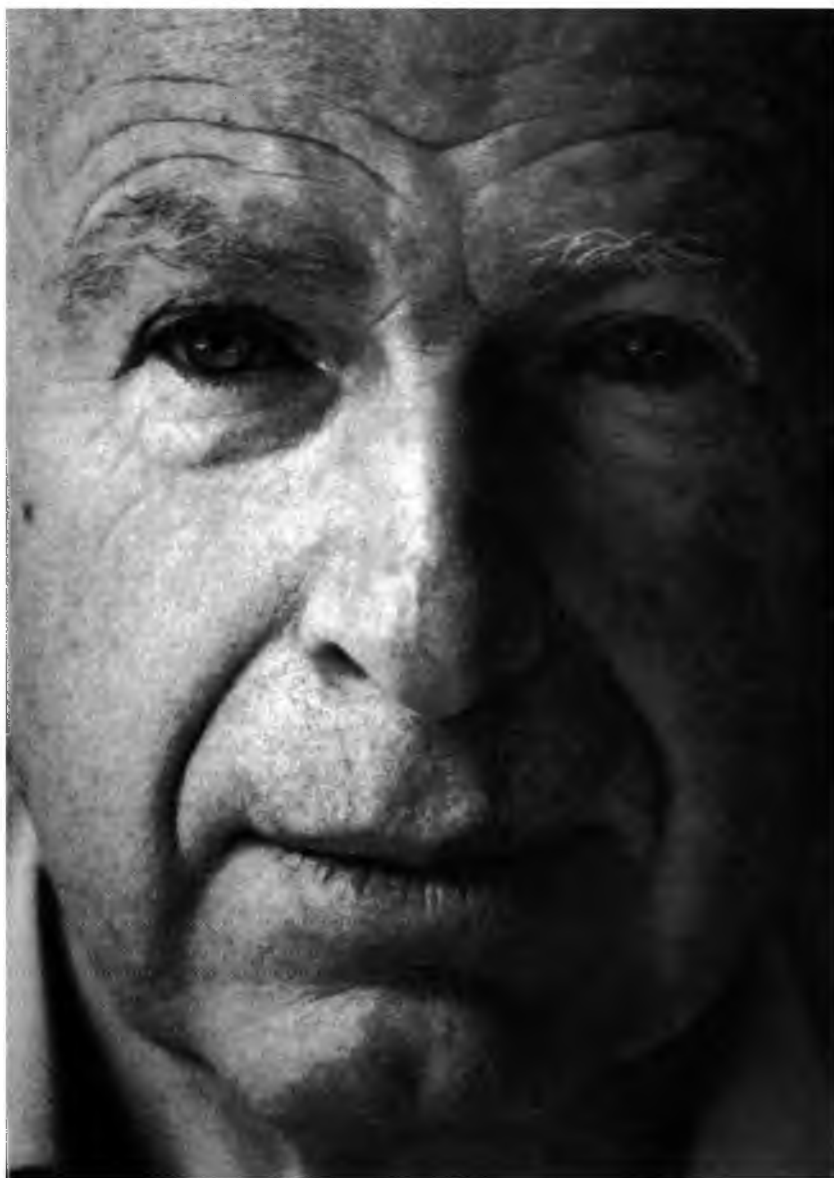
– Какой-нибудь пример из вашей практики...

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. Связанные 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 Жилья 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), «Вишневым 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 театальному 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, исполняя 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 становится

ся живым, непосредственным опытом. Невозможно работать в театре, не признавая и не понимая тот факт, что человек, его жизненный опыт являются 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 видение 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 видение мира в связи с этой пьесой, и потом он это свое видение 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 изоциренный, 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 насыщено и сконцентрировано. 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, яркое, 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 пугстым пространством.

Это не означает, что динамическое движение, цвет, костюмы и даже освещение – не имеют значения. Но все это должно возникать лишь в те мгновения, 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 играть реалистические пьесы. Мне показалось, что это слишком просто, потому что художнику или режиссеру нужно выгащить 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 существенные вещи не изменились. Театр – это пространство, где все находящиеся в нем участвуют во взаимобмене энергией, причем этот взаимобмен 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, погружившись 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 решает 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 современные 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 сделать 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 играть, 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 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 «Недотепя 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 театральным 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 Корнуэллском 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 Мэрилин 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 пытаться 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 доминирующие 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 сначала 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 Лиры ты не сыграешь на технике «аффективной памяти», не выжмешь из своей памяти аффективной короля Лиры. 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 заикавания, 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 потенциалов. Политический театр в нынешней Америке – это театр, отвечающий проблеме срачивания 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 вырождается 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, бибиситер, 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, ложка (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 священосец 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 Герману, 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 рассказывал. 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 удаётся 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 обречены на 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 вдоха. 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 прорваться 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 зажмурились: а вдруг сейчас, на наших глазах, и впрямь?.. Зрители вздрагивали, когда топор врбался 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, засутились 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 цену 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 не одетая 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 решил. 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 соблаздившись, 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 выдерживать «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 комфортно. 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 Глуценко, 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.Высянского 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, принявшим 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 – общество 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 шестидесятих 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 составила 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» театра, 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 мерилom 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 «Аpocalypsis 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 – чудачком, 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 Острэва. В чем продолжил? В моем ощущении мы продолжили основные принципы Острэвы 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 рассчитывать 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 ребятшек 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 – долгой, 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», чудачком-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 получают 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 пятидневные 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-действия» вне Театра-лаборатории вместе с множеством приходивших к нам отовсюду людей), и пратеатром (когда мы, прикинув 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 действующего, 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 поддается 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 «полюс» 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 поездками 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 распорядиться 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 удастся 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 обрело 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 самую 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 доноительства 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 атаквали 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, провалился 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

далее 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 видения, 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 равнодушно 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 приглашают 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 довольным, 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 союзническое, 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 вымывтый 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, нарботанные 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 застывает. 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 приходиться 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, условно, общие. И счастьем 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 исходит 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 забилося 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 сцениграфической 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 неблагоприятную профессию?

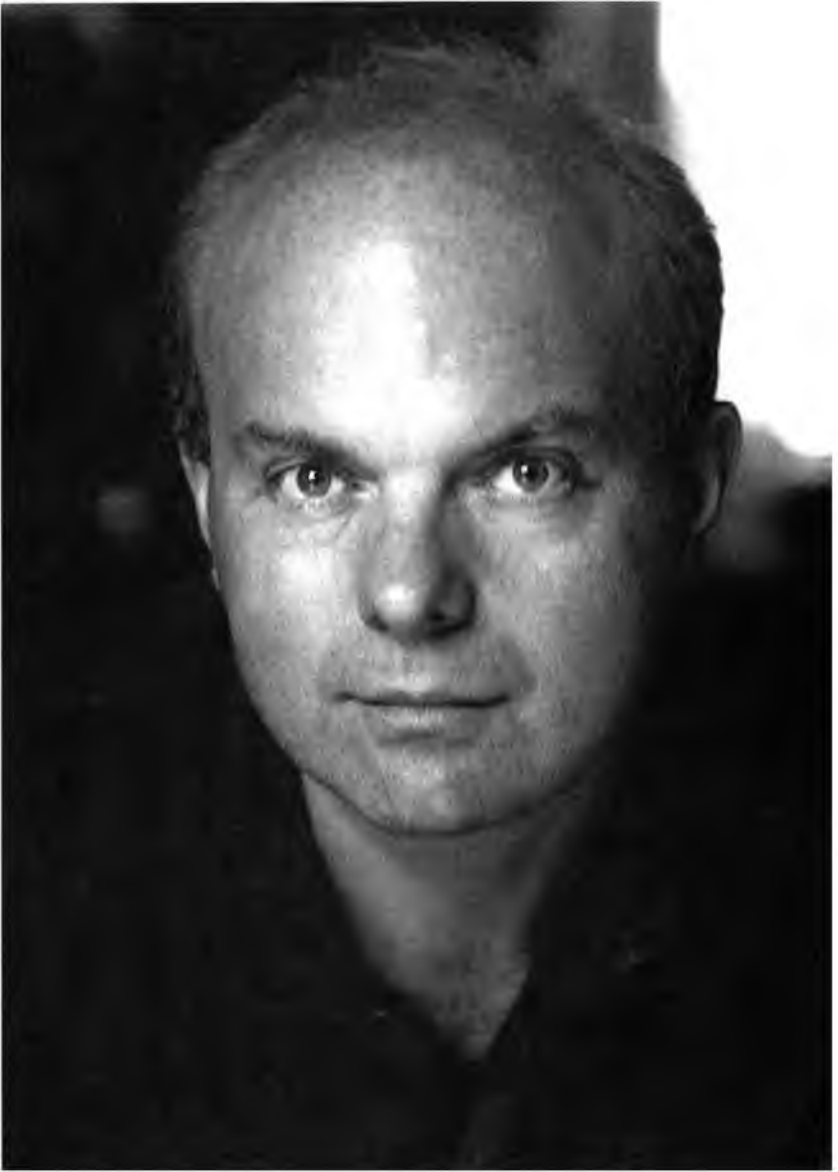
Последнее время довольно часто. Иногда возникает ощущение Сизифова труда, что опасно. Значит, энергия заблуждения ослабевает. Единственно, когда ты оказываешься снова на репетиции, она все-таки вспыхивает. Гаснет быстрее, чем раньше. Раньше удачная репетиция могла долго тебя согревать. Теперь ты знаешь, 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 Джуэл». Постановки: «Деревенская жена» У.Уичерли (1981), «Ярмарка тщеславия» по У.Теккерю (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 избредают, 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 Джуэл» 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 Джуэл». 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 существуют 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 театального 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 видения 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 проститутку. 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 коронации – 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 сухой 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 актерам, 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, произвольное 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 непрерывный 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 непринужденно, существовал непринужденно «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.Роцина (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 сейчас). 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 полужа знакомыми 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 затапывать... 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 непрерывно 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 мальчишки, 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, распивавшись 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, откальываясь 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: «Клянись! Клянись сохранить театр! Клянись 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 Вергинская, 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 бгть. 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 в 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 красоты, 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 «Кампелло» 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» Някрошоса, 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 юбиларов. 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 отмечают 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 – улечиваться. 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 неизвестны, 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, злости 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 приходиться 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, «Жесткие 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 властитителя 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 подлю 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 театралный 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 театралного 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, наверно, ни с чем не сравнимое чувство.

– А что в труппе произошло после «Фигаро»?

Возникло самостоятельное новое поколение актеров Ленкома. Младший Лазарев стал известен в театралном 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 театралной 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 театралным 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, коржились, 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, театральная публика была страшно возбуждена, распарена. 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 выгасил 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 посередине 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 таможенно, 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 пейзажами 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 преобразуется. Сам преобразуется и преобразует 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 тяготию, 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 ваханговцев. 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 глубокого 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 постараться 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 хватало нашей большой державе, это встать вровень с другими нормальными государствами, которые не умнее нас, но которые сумели обеспечить своим гражданам 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 яхшайся с начальством, государственным людомьями.

– 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 ощиц. 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 напшиговать 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 достойную 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.

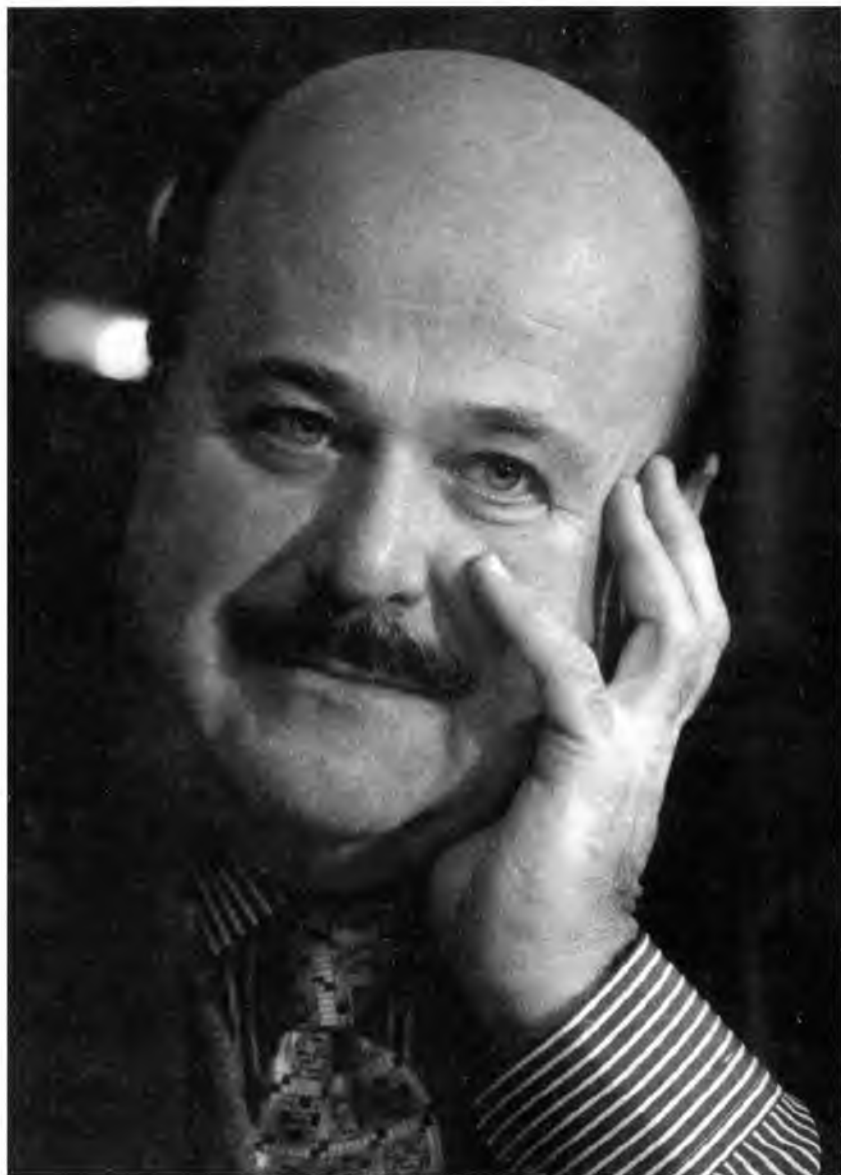
– И темперамент может быть благоприобретенным?

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.Роцина, Ленин в «Так победим!» М.Шатрова, Федя Протасов в «Живом труппе» 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 истинная тайна и что ты так и не подступился к этой тайне, что ничего практически не умеешь и не нашол, 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 поводьр был он. Это потом я в «Тартюфе» осмелел, в «Живом трупe»... 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 пробоval. 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 пробоval 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 отпуская 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, вун, 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.Мюэму (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 переживания 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 сюнъ – 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 свершением, 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 счастливым, 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, бесмертием зерен в утробе плодов.

Это просто, 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 май, 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, волнение умеряет вод ума, в себе, в колдце ума-тела, за гранью отделяющей «не я» и «я», в звук-отзвук вслушиваясь собственной струны-души, в боль, собственную боль, где зреет зренья 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 отдадут ему, актеру, идущему по лезвию-канату над пропастью вечности, свою жизнь, свою радость, свое сердце, отдадут 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 стремление к красоте, к пределу.

За ним трагическая невозможность, предел, не знающий предела, предел – исток упанишада.

Ты времени цветок, ты отзвук-ответ его лица, 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» твоё 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 прикосновения к неприкосаемому кресту творения, и мы распяты на этом кресте невозможности и страсти, где горизонталь творения пространства так же невыносимо неприкосаема, 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 относительно, 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 овладеть 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 свойственное, 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 выросло. 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». Перекаги-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 Някрошуса «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 Някрошуса.

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 «Кронштейне». 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 Стурра. 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 скабрёзность.

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 внутренней, реже внешней) 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 Эфросу 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 запустились: 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 таких 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 возвращать 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 четвереста 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 мхаговцами, 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 ненавижу 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 полемику 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 Егوشина 23 декабря 1998 года



ОСКАРАС КОРШУНОВАС

Фото Д.Матвеева

Оскарас Коршуновас (р. 1969) – режиссер. Закончил Музыкальную академию в Вильнюсе (курс Й.Вайткус). 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 незначительные, 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 затащило.

– 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, которая 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: «Пиромани», «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 церковей, – 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, забрехала 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 ходило 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 театралный 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 мистрии, как не задействованы мы в мистрии 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 мистрии 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 издевательствах 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 продемонстрировал, 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 режиссуре – «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-отчеству. 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! За чем 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» Друзе 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? Страхивал 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 называли 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

Смоктунувский, 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 останется 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 изобразилочки, а он мыслит категориями театра уже глобальными. Он этими категориями владеет. Боровский – это явление в нашем искусстве, уникам, Сценограф с большой буквы. Пока такие люди работают в театре, сохраняется что-то главное, сохраняется планка профессии, планка мастерства.

Беседовала Ольга Егорошина 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 «Клавиво» 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 видение 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 видения. Видение – двигатель постановки, побудитель ее. Режиссер открывает будущий спектакль в рабочем процессе, который трансформирует его видение, 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 желая 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 удастся 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 ищущу 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 сживать 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 власти. 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, человеческих и художественных. Надо обрести свою собственную 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 непрерыв-

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 театральные авторы, 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 нападают 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 уравнивания 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 иное направление, 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 дружелюбно, 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 Сinemатеке. 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 соотрапезничества 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 кругая 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 обворочен 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 ступешиваться. 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 принижены 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 презируемым партнером важных лиц в политике, в финансовых кругах, в 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 злобных, – 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 писанный текст, чтобы этот текст столкнуть с обществом, которое его принимает, которое его спрашивает 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, достигаемая 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 предложениями 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 держу мысль: 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 одиноличник: 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 стихотворным 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, Бугаков, 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 посмотрелся 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 поймашь, 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 покрывает 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. Большой 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 «Гартюфа», 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 во круг 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, ступшеывались 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 говорю: 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, уходите, 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 отиутились: «Перестаньте, а то сейчас пушу скую 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 Еггошина 30 мая 1998 года



КРИСТОФ МАРТАЛЕР

Фото Давида Бальцера

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 играют 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, попадаетея 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 набрали 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 несколькими действиями.

– С чем будет точнее сравнить процесс сочинения спектакля: с разработкой партитуры или с джем-сэйн?

С джем-сэйн, 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 шло 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), «Гаддибук» 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 пропустила 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 пыгающимся 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 пьесе 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 миражами 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 помогли 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), «Хозфоры» (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, пытаетесь 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 театром. 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, который 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 университет. 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 Лепаж. 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 Лепаж 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?

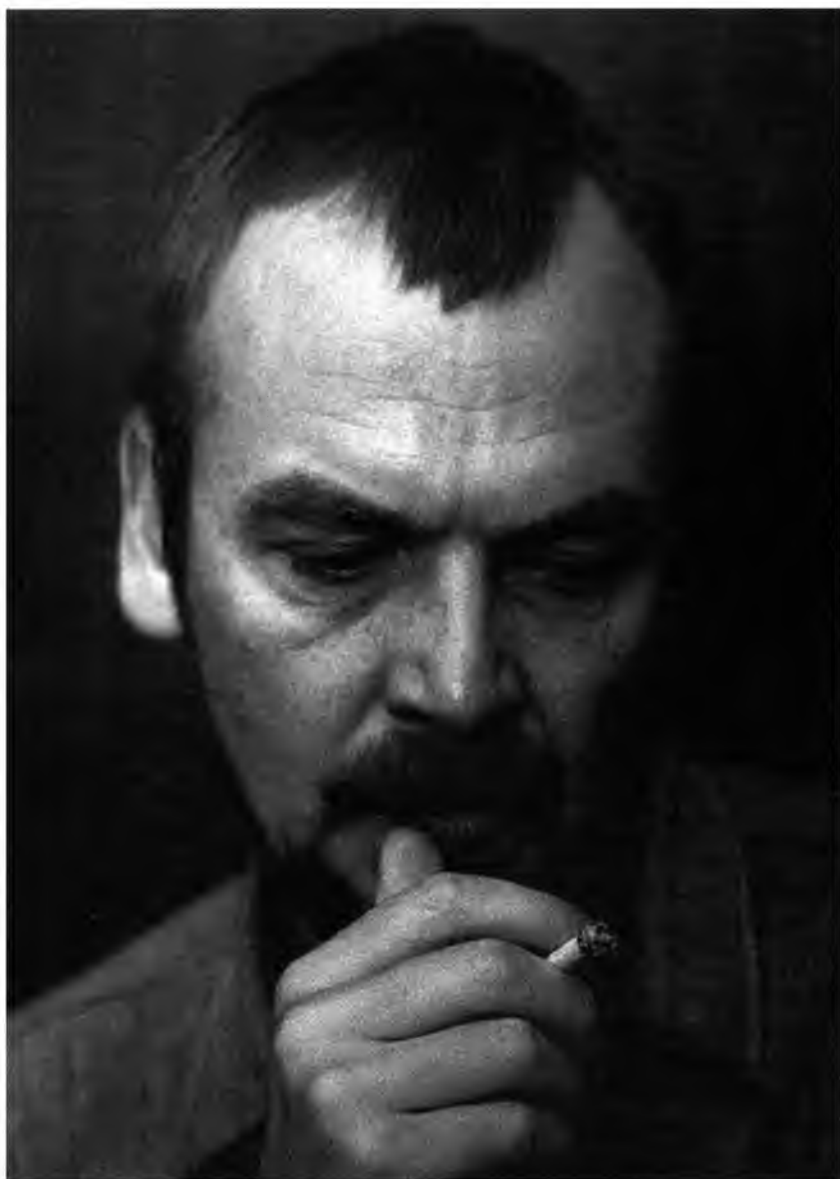
Существует большая разница между желанием выстроить красивую картинку на сцене, как это великолепно делает Боб Уилсон, расположив на ней – в свете – нечто, необязательно даже актера, и желанием создавать театр, находя освещение, которое более всего подходит актеру или персонажу. Лично я люблю освещать 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 Смялянский 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: «Пиромани» В.Коростылева, «Квадрат» по Е.Елисейевой, «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 гастролы 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. Но-стальгия, наверное. Но не только. Общий уровень искусства был выше. Была какая-то планка, какие-то правила, вкус, чувство меры. Вообще, это большая тема: падение уровня театральных представлений. Особенно уровня «среднего спектакля».

Мы переживаем время разрушения канонов: тематических, формальных. Сейчас все с ума сходит 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 приносит 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: касается 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 заболевает, – 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 – «някрошосовский 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 проигрую, 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 заново. 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 друга 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 входят.

Иногда читаешь о своем спектакле и кажется, что совсем ничего не понимаешь. 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 расеянный» по стихам С.Маршака, «Фифа с бантом» Н.Скорород 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 твоём 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 твоём отце...

Я входил в театр, когда он уже, так сказать, перестал стоять на Сенатской площади. Когда «социальные» спектакли выпеснили 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 новые 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 удастся, 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 соглашались 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 меня 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 твоё 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, душить 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 н/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 «Жак 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 неукладу 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 Неvejeиной, с Трушкиным, вот сейчас со Стурра 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, Стурра, весь предыдущий твой опыт не имеет значения, никак тебя не страшит, 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 достигал, 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. «Самосбирание», 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 малозначимым. 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 птвичий 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 «педаль 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 режиссуре 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 выскается, 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 пойдешь, туда посмотри... Боюсь, я не успею освоить самый сложный 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 энциклопедический 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 Стурюа 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 депрессию, 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 пицат, 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.

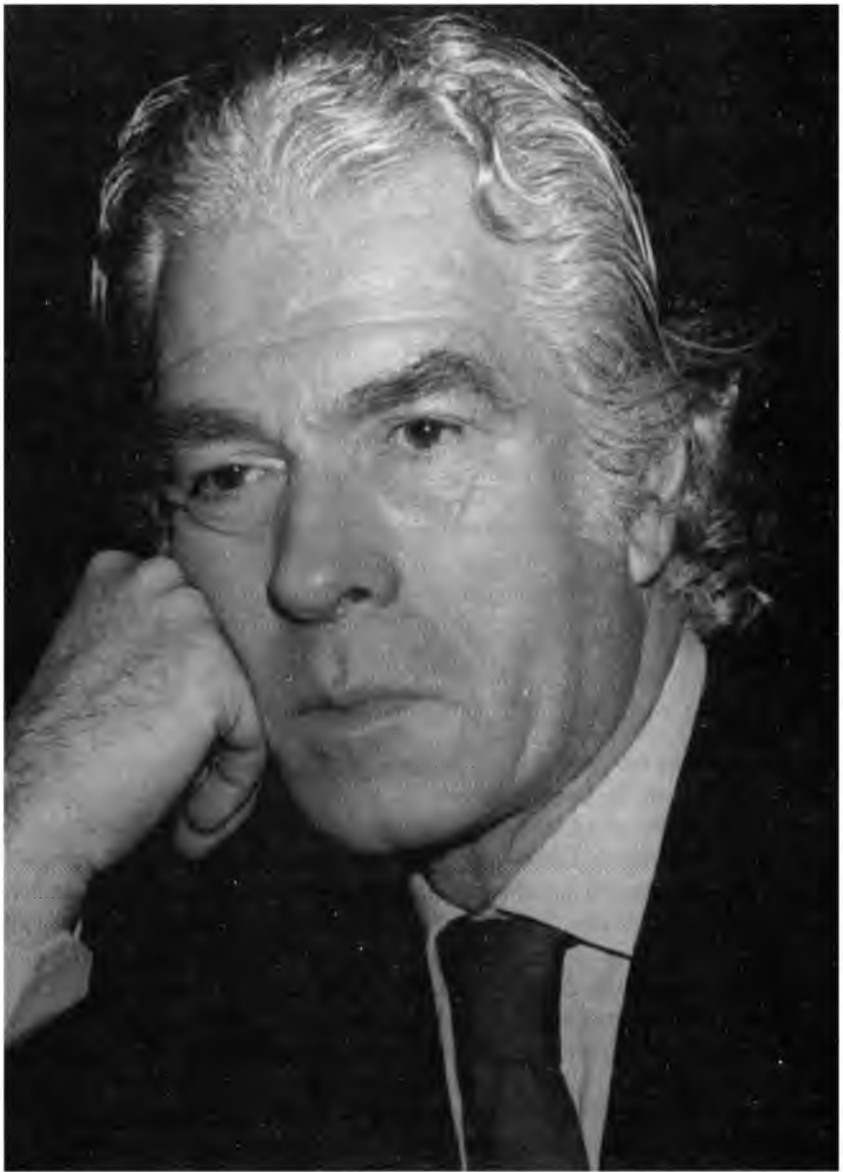
Если напряженно работать, то всегда будешь в форме. И, кроме того, тебе физически некогда будет говорить о кризисе театра. Это ерунда все, потому что каждый театр считает себя пупом земли и центром театральной жизни мира, и если он терпит какой-то творческий крах, ему кажется, что терпит крах все театральное 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 немислимо 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 «Кампьялло» 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 занимаемся, 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 напрямую 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 Euforie» 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, Бертольдом 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 сдвигающихся 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 привычкой: «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 лучше 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 клеим 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 Корнелия 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. Побывать 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 полнобить 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 Оливь». 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 inferнальная. 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 инного 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 «Атений» 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 подмости». 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 абсолют. 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, полчаса 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.

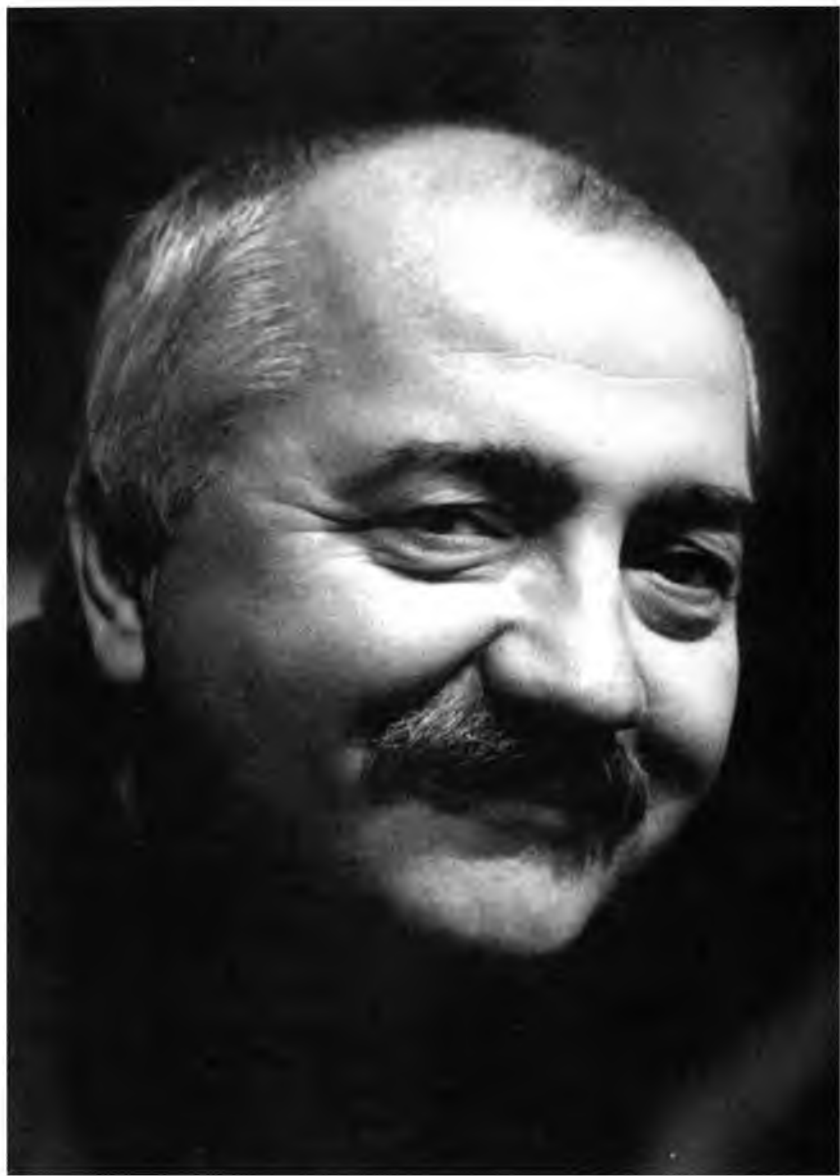
Я работал в «Пикколо», который только что отпраздновал свое пятидесятилетие. Из трехсот пятидесяти спектаклей, поставленных здесь, двести двадцать пять – за моей подписью. Я оставляю по себе большую театральную библиотеку, так сказать, наследие. Я репетировал, я сидел в театре взаперти, но я исхитрялся 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 окунуться 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, Голя 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 крошечной 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 думаешь 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 ампула. 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 обратную 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 подсывает 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 срединная часть, которую я назвал: «Спектакль», его ставит Гамлет, начиная играть сумасшедшего, и Клавдий, играя роль неведомого. 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 идеально 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 Робертович или Роберт Робертович?»

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 доигрывает за вас и доделывает 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 подчиниться 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 мешаешь 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 физической 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 Минуру Эцуяко. В сезоне 1966/67 г. основывает в Токио театр под названием Васэда Шюгекио, 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 Токио, 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 четырех 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 включают 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 отказать 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 смысло-различителем. 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, выдвывая 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 приспособливаете 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 «Последний» М.Горького; Иван Жуков в «Комнате смеха» по О.Богачеву, совместно с МТЮЗом, и др.). Постановки: «Жаворонок» Ж.Ануий, «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 тетья 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 двусмысленности, 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 двусмысленности 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

идеями я увлек своих молодых товарищей: Валеру Фокина, Гарика Леонтьева, Костю Райкина, Сережу Сазонтьева, Андрюшу Дрозина, 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 открьп, отрып, 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 режиссурой. 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 твою «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, выгаскиваю 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 попире 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, накальваемым 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 «Пиромани» 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 волея-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 Вергинский, 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 волонтеристской, 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.Ноулсом писал пьесы (постановки: «Письма королевы Виктории», 1974, и «Эйнштейн на пляже», 1976). Создавал многочасовые и многодневные действия 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), «Лознгрин» 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 видении 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 пройти 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 за чем, 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 движется, 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 видение 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 развиваться. 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 удастся.

– 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»), «Карамзовы 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 болгался, 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 экспликации. 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 приспособливаете автора к вашей

му миру?

По-разному. У меня довольно широкий круг авторов. Скажем, если проследить 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 быгово 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, играют, 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 большую проблему, она чудовищная, но она – реальная проблема. Когда-то мы не могли открыть театр. Я помню, все стонали 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 запикиваю, 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 существует в некой интриганской, мецанской, 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 играют, 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 бытового 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 закончено 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.

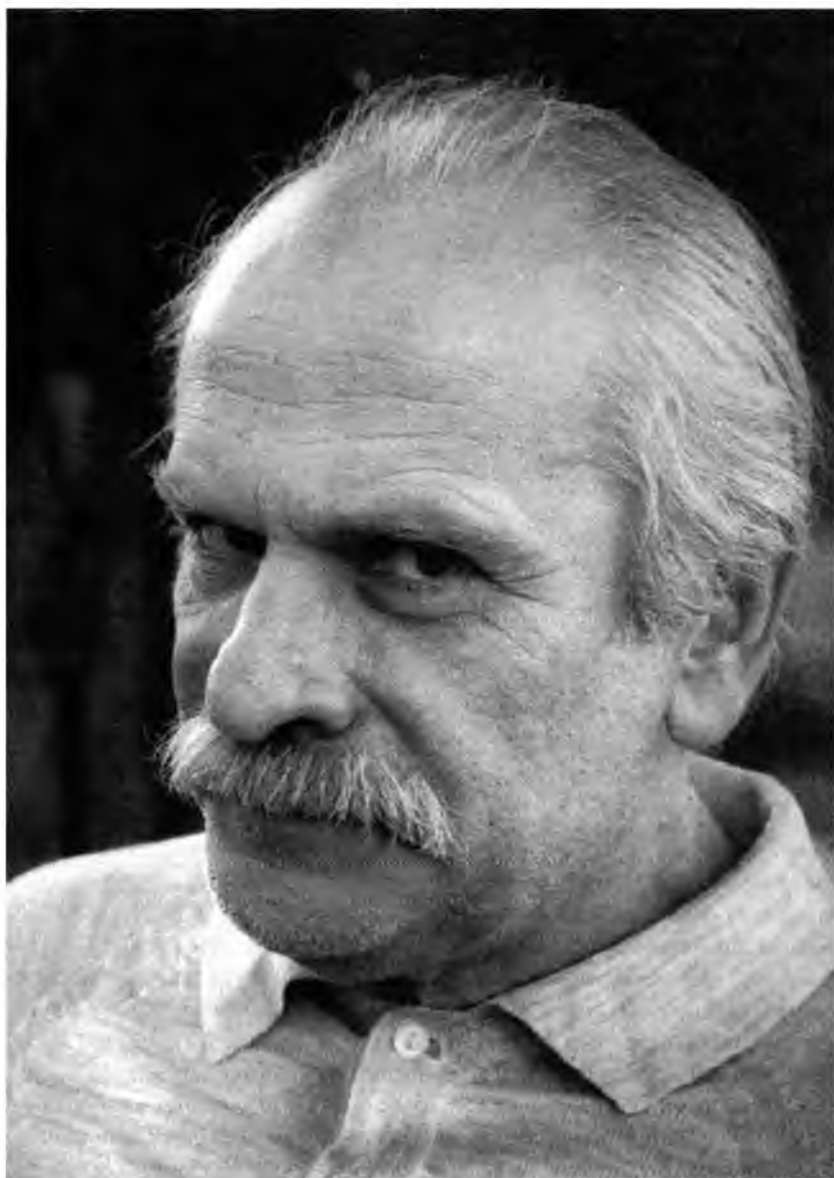
– Валерий Владимирович, вы называете Гротовского, Мейерхольда... Но они строили свой театр, воспитывали своих актеров. А ваш способ существования в профессии абсолютно иной: вы много работаете в разных театрах, с разными актерами... Это ваша принципиальная позиция?

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 рогатосец» 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 Ряшенцевым, 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, тяжёлый жизненный опыт продуктивен для художника?

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 тяжелей 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 работает 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 десятков 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 неписанные: 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, уравнивают. 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 удастся «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 удастся, 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 приходиться к ученикам невозможно.

– Петр Наумович, сейчас очень часто про ваших учеников говорят: «фоменковские» актеры, или просто «фоменки». А у вас есть облик «своего актера»?

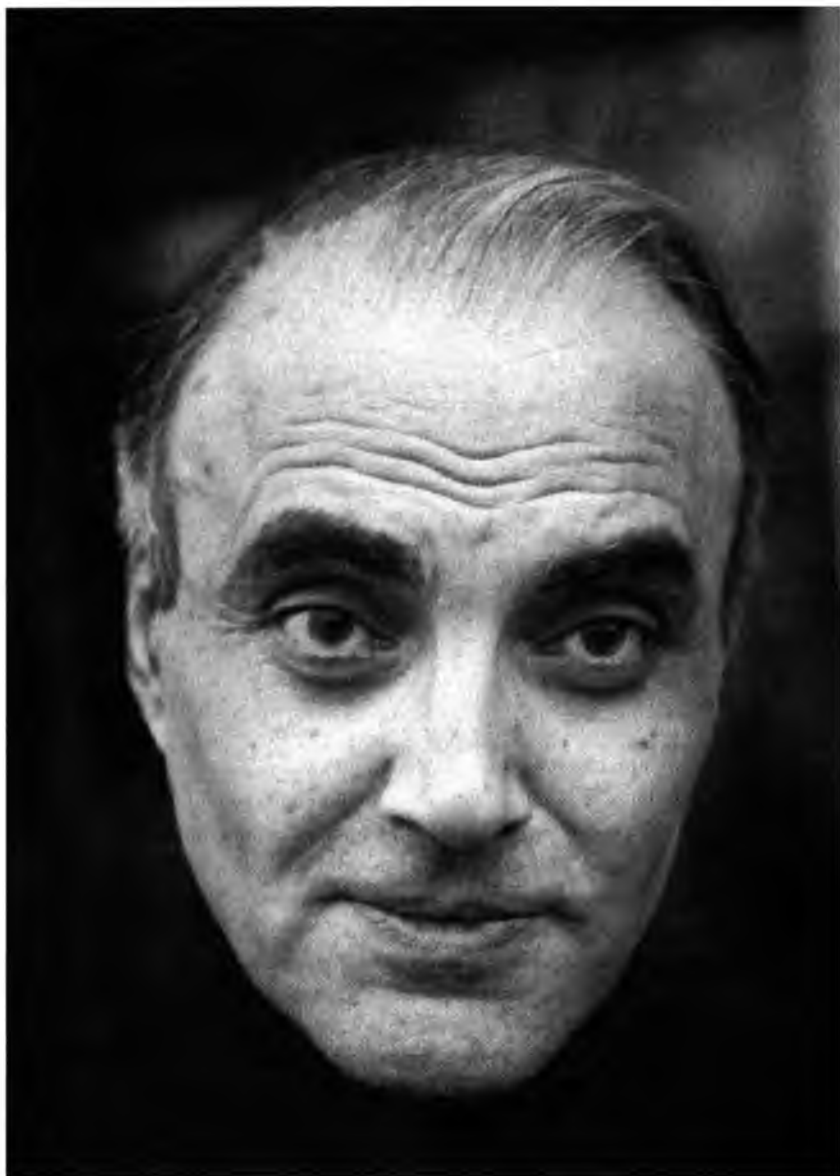
Мне очень дорого, что их называют «фоменки». Мне так нравится это слово. У меня нет детей, которые носят нашу с мамой фамилию, и я рад, что так называют моих студентов. Не знаю, правда, надолго ли хватит этого названия, и не знаю по заслугам ли оно вообще. А что касается облика и какого-то склада артиста-«фоменка» 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.Мониавы 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.Ануя (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» Някрошос 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. Выяснилось, 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 порозному: 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–четырёх 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 – пожалуйте.

– 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 «болевы точки» в леди Макбет, лично «вжилась» в ситуацию и сыграла опять же не бесспорный, но собственный законченный вариант шекспировской героини.

– Вы считаете, что актер должен лично 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, сказала 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 накачивается, 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 цедили 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 этим 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 ляжку 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 «не опускаем». Я уже не поддаюсь. И на вопрос: разве так бывает? Отвечаю: меня это не интересует! Будет так!

– Вас часто называют режиссером 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 хочешь 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 приходиться 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 Кареньи, 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 природный 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 представляли 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, Викпюк. Здесь, на окраине театральной империи, спасались те, кого выталкивал центр.

Режиссеры знают, как коварен центр сцены. В нем любая муравина 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 философам, 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 театральный школу, отличающуюся подлинным своеобразием.

Русские уроки не прошли незаметно для режиссеров разных стран, входивших в наше бывшее государство, в свою очередь, их опыты динамизировали театральный 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» (некто 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 Габенем 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 простибельны.

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 откликнулся 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 обрывает видениями и навязанными ей 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 назидание 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 открытости. Им стало интересно вместе со мной выбирать 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 несколько 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 – произвольной), 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, доверяясь 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 бегаёт 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 «перевосплощаться 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, лишённые 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. Видение 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 прийти 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 Шейндис были убеждены в правильности своего видения настолько, что могли разругаться.

Представление, что художник должен творить все в соответствии с видением 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 кувыряться. 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 поколений. 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 выполнял 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 продуктивной творить. Шумные диалоги незаметно для нас перетекали 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 тратить, 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, полбеда. 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 забытых, 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 знали, 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 унижат.

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?

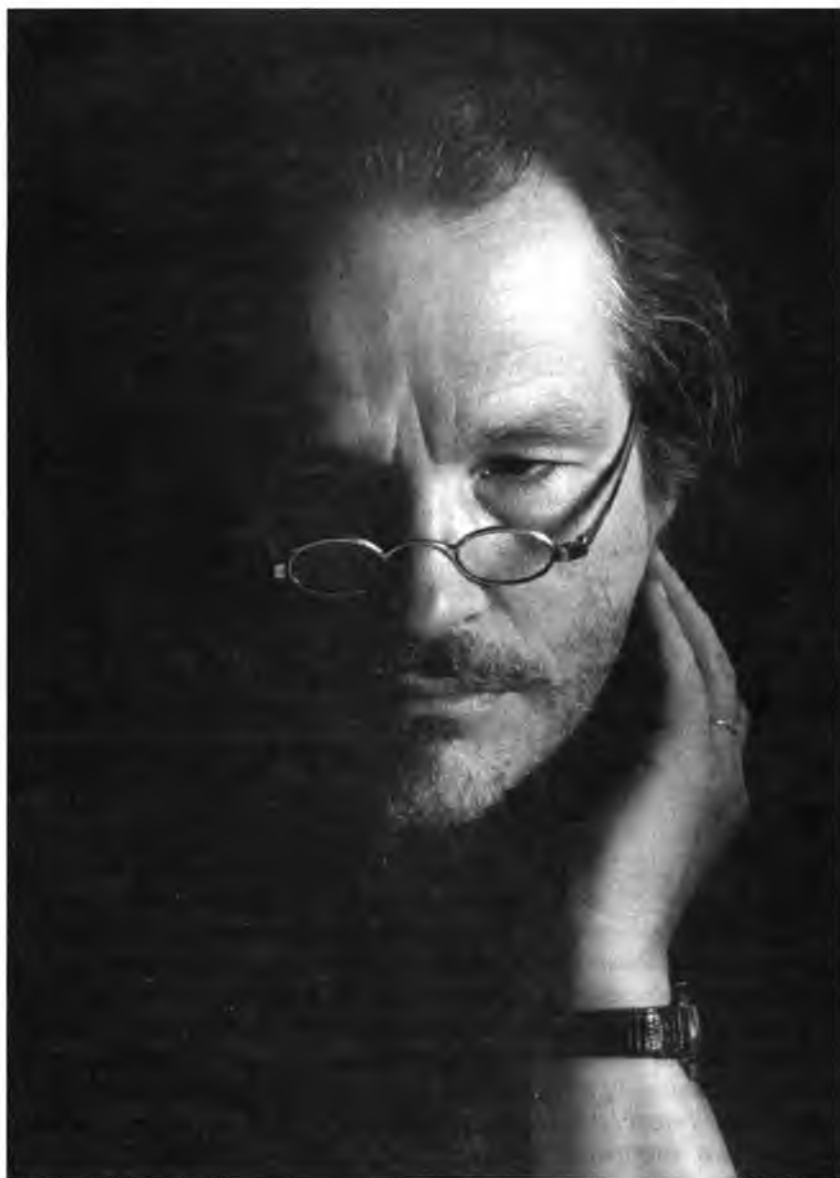
Есть так называемая «бумажная» архитектура. Туда можно представить нарисованный или вырезанный из бумаги какой угодно экстравагантный проект. Можно показать его на выставке, и все будут ходить и восхищаться. При этом можно быть полным дилетантом. И всё будет нормально. Но если кому-нибудь взбредет в 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 тратить, 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 Каммершпиеле 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 Понт» 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 шпугтартском 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 взаимоотношения 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 приходиться 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 пыгаться 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 обустроивается, пытается 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. Европейец, 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 общестственности, 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 актерам, 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 состоит 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 шестидесятью 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 истаяла на глазах. Театральные деятели той эпохи многое успели сделать. Они ушли от реализма пятидесятых, они ушли от того, что проповедовала «Astor'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 бюрокрагам». 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, изъяс 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 Шербан 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 нечуж-

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 впасть в благородную ангажированную простоту, ту самую политически корректную мышловку, 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 сопряжен 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 переключались 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», пытаешься 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 театральные рецензенты – неудавшийся актер или драматург. Он, в сущности, ненавидит театр, который его не принял, и пыгается причинить боль людям театра. Надо к этому относиться терпимо, учитывать это, но не быть травмированным.

– Бруковский «Вишневый сад» возник позднее. Подтвердил ли он твоё 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 насковом 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, лишённого 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 Гоцци 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 твоё 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 короткий 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 Менцы, 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, «Орнифель» Ж.Ануя и др.). Работает как актер и режиссер в других театрах (роли: Генрик 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 «Дибук» С.Ан-ского – Франция, Центр Бобиньи и др.; постановки: «Тема с вариациями» С.Алешина – Токио, Театр Хаяудза; «Йун Габриэль Боркман» Г.Ибсена – Токио, театр Дора Хаяудза).

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. Смеем 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 поправлением 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 выдавливают 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 тубиком краски, на другое он не способен, но имя его играет. Этот тубик 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 забыть. 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 клонов, 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 разногласии 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 Брауншвейга, Питера Селлера,
Люка Бонди и Аспасии Папатанасиу;*

*Ирине Арцис, Татьяне Горячевой,
Марине Дмитриевской, Сергею Конаеву,
Ирине Кузьминой, Элле Левиной, Вячеславу Нечаеву,
Ольге Романцовой, Татьяне Смоляровой
за организационную поддержку;*

особая признательность Анастасии Ниловской