

РЕЖИССЕРСКИЙ  
ТЕАТР

*от Б до Я*

*Разговоры на рубеже веков*

*Выпуск 2*

*Москва  
2001*

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

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

ISBN 5-900020-09-6

© А.М.Смелянский, О.В.Егошина, 2001 г.

© А.С.Бархина, оформление, 2001 г.

# Единое пространство театра

Два года назад в издательстве «Московский Художественный театр» вышла книга «Режиссерский театр. От Б до Ю. Разговоры под занавес века». Под одной обложкой там были собраны интервью около сорока крупнейших режиссеров России, Европы, Японии и Америки, определяющих лицо современного театра. К ним были добавлены интервью с несколькими театральными художниками и актерами, но сама книга была посвящена феномену «режиссерского театра». Алфавитное ограничение «От Б до Ю» объяснялось просто: книга начиналась разговором с Сергеем Бархиным и заканчивалась Сергеем Юрским. В предисловии мы обещали читателю, что перед ним первый выпуск серии книг, что за первой книгой последуют другие, в которых мы продолжим разговор о феномене режиссерского театра с представителями других театральных профессий, прежде всего актерами. Давая такое обязательство, мы испытывали, не скроем, некоторое опасение: а выполним ли обещанное? Россия, как известно, страна первого тома. Одну книжку выпустишь, а там, глядишь, что-нибудь обязательно случится: то путч, то война, то дефолт. И до второго выпуска дело не дойдет.

С некоторой гордостью сообщаем, что второй выпуск «Режиссерский театр. От Б до Я. Разговоры на рубеже веков», который вы держите в руках, состоялся. На этот раз представлена панорама замечательных актеров нашей страны, мастеров Европы и Америки – от «Б до Я» Кроме актеров в книге участвуют несколько мастеров режиссуры (Люк Бонди, Стефан Брауншвейг, Андрей Гончаров, Робер Лепаж, Эльмо Нюганен, Питер Селлерс, Генриетта Яновская), а также композиторов (Владимир Дашкевич, Юлий Ким, Владимир Мартынов), голоса которых в первом выпуске не звучали. Принципы отбора героев те же, что и в первом выпуске. Нам хотелось дать слово художникам разных стран и поколений, разных школ, верований, театров, стилей и воззрений на театр. Для нас была важна установка на создание предельно широкого культурного контекста, отражающего реальную сложность и противоречивость сегодняшней театральной ситуации. Кирилл Лавров и Донатас Банионис, Ольга Яковлева и Ванесса Редгрейв, Инна Чурикова и Марсель Марсо, Олег Меньшиков и Дарио Фо, Михаил Ульянов и Александр Ширвиндт, Евгений Миронов и Алиса Фрейндлих, Сергей Бехтерев и Аспасия Папаганасиу, Алла Демидова и Армен Джигарханян, Петр Семак и Сергей Дрейден, Вячеслав Полунин и Виктор Гвоздицкий, Юлия Рутберг и Александр Феклистов, Юозас Будрайтис и Наталья Тенякова. Актеры, которые всю жизнь проработали в одном театре, соседствуют с теми, кто скитается по городам и весям в поисках своего дома. Актеры-мимы соседствуют с актерами – авторами драматургических текстов. Мы хотели представить актеров, которые счастливы раз и навсегда найденным режиссером, и тех, кто принципиально работает с разными режиссерами в разных режиссерских системах. Мы дали слово и Екатерине Васильевой, замечательной актрисе, усомнившейся в необходимости и святости самого театрального дела.

Было важно уловить и зафиксировать моменты чисто профессиональные: путь актера к роли, его взаимодействие с созданным образом, влияние личности актера на создаваемый им образ и обратное влияние – сыгранной

роли на личность актера; взаимоотношения с режиссером, партнерами, публикой; способы настройки перед спектаклем и т.д.

Система перекрестных вопросов была направлена на то, чтобы спровоцировать художника на воспоминание, на некоторое усилие памяти и воображения, на прояснение вещей, которые трудно поддаются вербализации. Нам хотелось передать живой голос своих собеседников, их интонацию и дыхание.

Десятки крупнейших художников, не сговариваясь, воссоздают ситуацию конца века с актерской точки зрения, с точки зрения режиссера или композитора, с точки зрения, наконец, той «страны проживания», в которую определила их судьба. В книге «прописаны» множество лиц, за каждым из которых свой художественный мир. Эти миры выстроены строго по алфавиту, что дает неожиданный эффект «монтажа аттракционов», когда предмет сечет предмет, а авторы разных стран непроизвольно аukaются друг с другом. Собранные вместе, эти голоса создают, как нам кажется, реальную полифонию современного театра. Видно, как этот театр жил, как он существует сейчас, на рубеже веков, и даже то, каким он будет в начавшемся новом веке. В этом смысле два сборника составляют также некоторую цельность, рифмуются между собой. Обращаем ваше внимание, что алфавит не исчерпан, и в наших планах стоит продолжение серии.

Теперь, когда появилась возможность сопоставить эти две книги, хорошо видно единое пространство театра, возникшее именно в последнее десятилетие, когда рухнула берлинская стена и иные стены, отгораживающие людей театра друг от друга. Мировые фестивали, в том числе Московский чеховский фестиваль, колоссально расширили рамки того, что можно назвать картиной современного театрального процесса. Наша книга выходит в то время, когда театральные «Олимпийские игры», начавшиеся в Греции и Японии, дошли до Москвы. И наши сборники непроизвольно отразили новый мировой театральный порядок. Вроде бы каждый художник ведет свою тему и свою мелодию, но возникает общий хор, и люди, пусть и заочно, слышат, спорят и понимают друг друга.

Одним из участников первого выпуска был Олег Николаевич Ефремов. Он был нашим первым и самым пристрастным читателем. Его памяти посвящена эта книга.

*Анатолий Смелянский, Ольга Егошина*



ДОНАТАС БАНИОНИС

Донатас Банионис (р. 1924) – литовский актер. В 1941 г. дебютировал в роли Слуги в спектакле «Вольпоне» Б.Джонсона в Паневежском драматическом театре, в студии при котором тогда учился (руководитель – Ю.Мильтинис). Роли: Карло ди Нолли («Генрих IV» Л.Пиранделло, 1943), почтмейстер («Ревизор» Н.Гоголя, 1946), Колен («Жорж Данден» Мольера, 1947), Павка Корчагин («Как закалялась сталь» по Н.Островскому, 1952), Дорн («Чайка» А.Чехова, 1954), Тесман («Гедда Габлер» Г.Ибсена, 1957), Вилли Ломен («Смерть коммивояжера» А.Миллера, 1958), Банко («Макбет» У.Шекспира, 1961), Министр («Золотой конь» Я.Райниса, 1963), Давыдов («Поднятая целина» по М.Шолохову, 1964), Бекман («Там, за дверью» В.Борхерта, 1966), Мебиус и Шлюмпф («Физики» и «Франк V» Ф.Дюрренматта, 1967 и 1971), городничий («Ревизор» Н.Гоголя, 1977), Брызгалов («Кафедра» В.Врублевской, 1980), Варравин («Смерть Тарелкина» А.В.Сухово-Кобылина), Лебедев («Иванов» А.Чехова), Старик («Миндаугас» Ю.Марцинкявичюса, 1994), Эндрю («Любовные письма» А.Гарнея, 1997), Гранд-Скубик («Самоубийца» Н.Эрдмана, 1998) и др. С 1981 г. – главный режиссер, а затем художественный руководитель театра.

ДОНАТАС БАНИОНИС

## Уходят последние могики

– Сейчас часто говорят, что век режиссерского своеволия в театре завершается, что режиссер-диктатор стал мешать развитию театра, что будущий век станет веком возвращения театра Актера. Вы разделяете эти взгляды?

Я думаю по-другому. Самые лучшие роли и в кино, и в театре, какие у меня были, сделаны режиссерами... Я говорю сейчас честно и без всяких преувеличений. Если бы не было Жалакявичюса, то я бы не сыграл в «Никто не хотел умирать». Я не всегда понимал, какие задачи ставил себе в «Солярисе» Андрей Тарковский. Но всегда старался выполнить то, что он от меня требовал. И не разочаровался фильмом.

Всего в театре я сыграл чуть больше ста ролей, из них, дай Бог, десяток хороших. А в кино – около пятидесяти, и из них хороших пять-шесть. И все эти мои получившиеся роли сделаны вместе с режиссерами. Потому я уверенно говорю, что для меня режиссер очень важен.

Правда, одно дело, когда с тобой работает Мильтинис или Козинцев, Жалакявичюс или Тарковский. Когда режиссер талантлив, то это спасение для актера. Другое дело, когда приходит неумейка и говорит: ты сыграй мне, как ты хочешь, а я смонтирую. Так случилось, что я сталкивался и с такими «режиссерами». Что ты смонтируешь?! У тебя же нет своего видения. Ты сам не знаешь, что хочешь. И в результате все будет плохо. Чем такой режиссер – лучше уж совсем без режиссера, и прав Сергей Юрский, когда говорит, что появились режиссеры, совершенно не представляющие себе, что такое профессия актера, и даже гордящиеся этим. Но я так воспитан в театре, что для меня режиссер в работе – главное и определяющее.

Я же воспитан Мильгинисом. Я привык никогда не спорить с режиссером. Для меня это противопоказано. Когда ты в семнадцать лет приходишь в театр к одному режиссеру и всю жизнь работаешь с ним, понимаешь его, веришь и знаешь, что ты выиграешь, если не будешь идти против его воли, то ты привыкаешь к определенному стилю взаимоотношений актера и режиссера, и этот стиль тебе кажется правильным.

*– Вы всю жизнь, почти шестьдесят лет, проработали в одном театре, имея мировое признание, вы остались актером небольшого провинциального города. Вам никогда не хотелось перемен?*

Не так давно мы с женой отпраздновали золотую свадьбу. Видимо, постоянство – вообще присуще моему характеру. В Паневежский театр я пришел семнадцатилетним самонадеянным мальчишкой. Я заканчивал курс в керамической школе, когда мой друг рассказал, что такой замечательный режиссер Юозас Мильгинис, недавно приехавший из Парижа, набирает труппу, и мне надо с ним познакомиться. В Париже он учился у Шарля Дюллена, его друзьями были Барро, Рено, Пикассо, Вилар. Как все западные интеллектуалы, он был левым. Он хотел создать в Литве современный европейский театр. Как многие интеллектуалы, он слишком поздно понял, заложником каких политических игр стал. Театр в Паневежисе открылся в марте сорок первого, я вступил в труппу первого июня. А двадцать второго началась война. Пришли немцы. Кстати, немецкий комендант оказался образованным и любящим театр человеком. Через свои каналы он доставал для Мильгиниса из Франции вино и кофе, без которых тот просто не мог жить, поглощал литрами. Потом пришла Красная Армия. Все закрутилось. И это тоже была судьба, что Мильгинис застрелял в Паневежисе. Встреча с ним определила мою жизнь.

Ему было тридцать лет, когда он набрал труппу из шестнадцати-семнадцатилетних мальчишек без всякого театрального образования и начал их учить с азов. Он, пока был жив, не принял в театр ни одного профессионального актера, ни одного выпускника из консерватории или из театральной школы. Только учеников, прошедших его студию.

*– Вы тоже закончили студию Юозаса Мильгиниса?*

Нет, студию я так и не закончил. У него не оканчивал студию никто. Мы все время посещали занятия («студийные часы») до обеда, а после обеда репетировали новые постановки. Его репетиции – та же школа, где мы осваивали свою профессию, создавали первые роли. Первые два-три года у нас были застольные репетиции, по Станиславскому. Но он потом подумал: а что мы тут время теряем? Это не творческое, это вы дома делайте, а я сразу увижу на сцене, что так или не так. Не будем время терять. Вначале немножко по тексту читали, потом он давал время выучить текст. А потом репетировали на сцене. Мы с самого начала стали нормальным репертуарным театром и были обязаны выпускать спектакли. Пять в год, кажется. И среди них – обязательные советские пьесы. Но главное для него была мировая классика и современная западная драматургия.

Расписание театральной жизни строилось так: теоретическая подготовка, а потом репетиции. Так мы учились. Я учился сразу перед публикой, учился по реакции публики и замечаниям режиссера. И каждую неделю, во вторник, должно быть обсуждение твоей жизни, – что ты сделал за эту неделю, хорошо прожил или плохо.

*– Вы имеете в виду обсуждение творческой жизни?*

У нас не делилось: личная жизнь, творческая жизнь. Если ты, к примеру, полюбил девушку из своей труппы, – уходи из театра. Так было. Два наших актера ушли в сорок третьем, потому что он запретил пожениться. Они полюбили друг друга, оба молодые, по двадцать лет. Он увидел, что у них любовь: в моем театре семьи не будет, потому что муж будет защищать жену, жена мужа, и начнутся интриги всякие. Один пусть уходит. Ну как один? Оба ушли. Потом еще раз история повторилась – труппа молодая... Потом он, правда, смягчился. Да и при советской власти он уже никого выгнать не мог. Он был на моей свадьбе и стал крестным отцом моего сына.

Поймите, для Мильтиниса самое главное, – не твое ремесло, не твоя профессия, а ты сам, твоя личность. Он заставлял нас учить иностранные языки. Показывал, как ведут себя в ресторане, как носят смокинг. Как ты сидишь, так не сидят за столом во Франции! Как ты пьешь вино? Так не пьют вино! Он знал меня, и он знал, что со мной делать.

Он много нам рассказывал о современной живописи, музыке, кино. Когда мы первый раз выехали на гастроли в сорок восьмом, водил всю труппу по Питеру и говорил об архитектуре. Мы смотрели все лучшие спектакли тех лет Москвы и Питера: «Три сестры» во МХАТе, «Учитель танцев» с Зельдиным в ЦТКА, товстоноговскую «Оптимистическую трагедию»... Смотрели гастроли Брука.

Хотя Мильтинис не был поклонником русского театра, но лучшим драматургом для него был Чехов. А еще Шекспир, Мольер, Ибсен, Стриндберг. На них мы учились. Когда создавали такие спектакли, как «Гедду Габлер», как «Смерть коммивояжера», «Иванова», «Чайку», – я учился на этих спектаклях. Я не играл, я учился. Я думаю, что актер в идеале должен всегда чувствовать себя немного учеником рядом с режиссером. Если этого нет, прекращается какая-то энергия движения в театре. По жизни это редко получается. Конечно, мне не раз предлагали перейти в другой театр, но я думал: а что я там найду? Сейчас знаю: хорошо, что я не пошел в другой театр. Здесь моя судьба, как видите, сложилась.

*– Вы столько лет проработали с Мильтинисом и никогда с ним не спорили? О распределении ролей, о трактовке роли, сцены, о какой-нибудь детали в конце концов?*

Спорить с Мильтинисом было нельзя. Он только по глазам увидит, что ты не согласен с его мнением, – уходи. Мы боялись показать, что мы не согласны. Иногда он нарочно на репетиции выясняет: ах, ты заупрямился, не хочешь меня слушать, думаешь, что умнее меня! Хочешь сыграть так, как ты думаешь, – ничего не получится. Уходи со сцены, если тебе не нравится. Один раз, успешно сыграв роль и почувствовав себя незаменимым актером, я в ответ на это требование сказал, что могу положить заявление об уходе на стол. Естественно, я предполагал, что меня будут уговаривать остаться. Но Мильтинис тут же сказал: давай бумагу, я подпишу. Ну, тут я уже понял, что перегнул палку, сказал, что подумаю, и больше к этому разговору не возвращался. И слава Богу. После этого я сыграл все самые лучшие роли...

Относительно назначения на роль и выбора ролей... тут никогда не возникало никаких споров, потому что Мильтинису никто не возражал. Иногда думаешь: господи, что будет? Это совсем не моя роль. Я ее никогда не сыграю! Но я не могу сказать: Мильтинис, не давай мне эту роль. Если он так видит... И



он назначает тебе роль, которую ты бы сам никогда не выбрал. И оказывается прав!!!

Но для того, чтобы так себя вести с актером, его надо знать очень хорошо, так хорошо, как он сам себя не знает. Воспитывать актера с детства. А не так: приехать со стороны, посмотреть в театре пару спектаклей и начать распределять роли. Или еще заочно по фотографиям выбирать: этот будет Гамлет, этот Лир. Такого режиссера уважать и слушать трудно.

– Сохранилось шутовское высказывание Мильтиниса: «Хвалить Баниониса, значит убивать Баниониса, а я его люблю и жалею». Он часто хвалил актеров за сыгранную роль или удачную репетицию? Как относился к похвалам критики, публики?

Он мне часто говорил о похвалах: «Слушай, ты думаешь, что они тебя вправду хвалят? Они дураки, только я знаю, где правда. Они могут сегодня так написать, завтра этак. Ты плохо сыграл, а они напишут, что хорошо». А сам он добивался, чтобы актер понял его замысел. И пока не видел, что актер понимает, – не успокаивался.

– Он показывал на репетициях актерам сцену или персонажа?

Он никогда не показывал, никогда! У него это было принципиально: ты сам должен сделать. Если я буду показывать, ты будешь мне подражать. И он не показывал. Только говорил: «Плохо. А теперь вот хорошо». Или: «Неужели ты не понимаешь? Я тебе объясню – что ты, дурак, что ли?» А мы в ответ молчим, потому что он все равно был деспот. «Что, ты хочешь меня обмануть!? Все время норовишь протащить свое! А вот теперь уже слушаешь, сто раз послушал бы, не надо было бы с тобой два месяца мучаться». Любопытно, что когда на сцене репетировал твой дублер, ты понимал ну абсолютно все замечания режиссера. А когда сам стоял на сцене – ни за что. Помню, как однажды у меня не получалось, хоть убей. И мой партнер после репетиции позвал меня в парк и говорит: «Давай я тебе покажу, что, мне кажется, от тебя Мильтинис хочет». Показал: мне все в момент ясно стало. «Только, – говорит, – ты никому не проговорись, что я тебе показывал, а то до Мильтиниса дойдет!»

– А если бы Мильтинис узнал?

Выгнал бы немедленно обоих. Он бы это воспринял как недостаток доверия со стороны актеров, – то, с чем он не мирился никогда.

– Как существовал театр, когда Мильтиниса по политическим соображениям убрали из него?

Его уволили в пятьдесят четвертом, тогда министром культуры Литвы стал бывший гбешник. Мильтиниса уволили за космополитизм, за французские его мысли, за независимое поведение... До пятьдесят четвертого года у нас не было в театре ни одного коммуниста, не было обязательной партиячейки. Пять лет Мильтинис был отлучен от театра. «Макбета» он ставил нелегально, его фамилии не было, нельзя было ставить. Он приезжал тайком в театр. Тогда три человека вступили в партию и втроем создали первую парторганизацию. В пятьдесят девятом до Литвы, наконец, дошла оттепель. Министром культуры стал очень такой прогрессивный старый человек, еще доверенных лет, литовец, композитор, музыкант. И Мильтиниса вернули. Вернули с условием, что коммунистическая организация театра не даст Мильтинису проповедовать космополитические идеи. Так и сказали: «Берете на себя ответственность, ребята, чтобы Мильтинису не давать против компартии идти».

В то время, слава Богу, Наташа Крымова приехала, посмотрела спектакли и написала статью в московской газете, и тогда все местные чиновники сказали: «Ах, Москва считает, что Мильтинис – это хорошо, тогда и мы согласны»... Театру открылся «зеленый свет». За ту статью я благодарен до сих пор.

*– Мильтинис где-то рассказывал, что во время репетиций вы иногда буквально заболеваете, даже приводил случай, когда, репетируя «Там, за дверью», вы обратились к режиссеру: «Я больше не могу, я умру»... Что для вас самое сложное в создании роли?*

Не помню, что я тогда сказал. Ну, умер ли бы я, – не знаю. Но репетиции шли трудно. Любимая формула Мильтиниса: в созданном образе должны быть темперамент, страсть, философия и обобщение. Эти вещи я теоретически знал, но как их практически выразить? Как сделать, чтобы человек в зале забыл все и смотрел на тебя? Вот я плачу по ночам, мучаюсь, не знаю, как это делать. Читаю и перечитываю текст... Пыгаюсь понять логику персонажа и мысли автора.

Самое сложное, наверное, что ты должен создать не своего Гамлета, Макбета, Тесмана, а шекспировского Гамлета, ибсеновского Тесмана. Образ все равно будет твоим. Куда деться от своей физики, своей психики! Но стремиться ты должен к постижению авторского замысла. А все эти отговорки: я так вижу! или: это моя трактовка! – это от бедности и неумения. Не можешь сыграть образ автора – и существуешь на сцене как знак самого себя.

У Мильтиниса была хорошая формула: надо искать не новое, но вечное. Казалось бы, какая вечность может быть у самого летучего вида искусства – театра? И тем не менее сколько раз от игры настоящих мастеров возникало ощущение, что это «вырезано на камне», что тут найдена та единственно правильная интонация, единственно правильный жест! Он может быть неожиданным, парадоксальным, шокирующим, но он верный! Ради этих минут мы и работаем.

*– Какие актеры стали для вас эталоном профессии?*

Это долго перечислять. Это и старшее поколение. И Игорь Ильинский, и Лоренс Оливье. Это Евгений Лебедев, Иннокентий Смоктуновский, Олег Борисов, Мэрил Стрип, Джейн Фонда, Джек Николсон. Можно долго перечислять. Вот Алиса Фрейндлих. Вот я смотрю на нее и думаю: вот это да! Дай мне Бог, чтобы хоть немножко так играть, как она играет. Я понимаю, что она делает, но как она это делает, я не знаю, мне виден только результат. Очень много замечательных актеров, на которых смотришь и думаешь: мне бы так! Актеры, которые умеют поймать суть играемого персонажа, сделать его абсолютно живым. Актеры-личности. Я часто повторяю, что в актерской профессии, как ни в какой другой, в создаваемом образе виден его создатель. Тебе некуда спрятаться. Так или иначе, ты, твой внутренний мир присутствуют в сыгранных тобой ролях.

*– Когда вы ищете образ своего персонажа, что для вас важнее: какие-то детали поведения, характерные жесты, интонации?*

Вообще-то эти вещи невозможно описать: как ищешь, как находишь. Все каждый раз по-разному. Мы же создаем живых людей – как их свести к составляющим. Это Бергман сказал, и я с ним согласен: «Если на сцене живой персонаж, он всегда новый, всегда свежий, а если только форма, она без жизни, она все равно мертва».

Я раньше все время критиковал Станиславского. Когда сам был молодой, то думал, что Станиславский устарел. Сейчас я думаю, что он не устарел, ни настолько. Все равно, высшее в театре – живой человек на сцене. Как этого достичь? Это очень сложно. Это гораздо сложнее, чем формулу играть какую-нибудь, как сейчас формулу играют. Метафоры, символы – все это легко, это из одного спектакля в другой перенес – и все, а вот живого человека – это надо очень мучиться.

Сначала я читаю и для меня это только слова, а потом мне нужно найти логику мышления героя, найти его интонации. Интонация – самое важное для актера. Можно одной интонацией выразить ненависть, любовь, сомнения...

В «Гедде Габлер» я играл Тесмана. И он мне никак не давался. Режиссер все время говорил: «Донатас, это не тесмановские интонации, это интонации Баниониса! Ты не умеешь читать Ибсена. Ты читаешь как Банионис, гораздо поверхностнее, чем его написал Ибсен». Два-три месяца идут репетиции: не удается. И тут я зацепился за фразу Тесмана о его диссертации. Он написал диссертацию о домашней промышленности, – ну, как ложки делали. И за это хочет получить профессора! Он же настоящий графоман! Стало понятно, что у него очки должны быть... И он должен так говорить и ходить, и руки так держать. И вот из-за таких тесманов и застрелилась Гедда. Там была сцена, когда он ей шлепанцы свои показывает, хамски сует прямо под нос, так что она отшатывается...

*– Но раз найдя верную интонацию, жест, создав образ, актер потом из раза в раз повторяет это в десятом, двадцатом, сотом спектакле. Не исчезает ли правда переживания?*

Образы, как всякие живые существа, рождаются и умирают, и тут ничего не поделаешь. Даже самые великие актерские создания. Я помню, что, познакомившись со Смоктуновским на съемках «Берегись автомобиля», я написал ему, что хочу приехать посмотреть его князя Мышкина, – роль, о которой ходили легенды. И он мне ответил письмом, где объяснял, что приезжать не стоит. В роли уже появились штампы, и я увижу только тень того Мышкина. Я не поехал. Но теперь думаю, что, может быть, Смоктуновский поскромничал.

Вообще, психология существования актера в образе – вещь почти неуловимая, необъяснимая. Я дружил с нашими литовскими баскетболистами, и Сабонис мне как-то сказал: «Бывает игра, где, как ни кинешь мяч, он все равно оказывается в корзине, а бывает, как ни кидай, – мимо!» У нас также. Бывают спектакли, где реплики висят где-то над сценой и не перелетают в зрительный зал. Где все интонации, все сцены – мимо. Можно найти сотни причин, почему именно сегодня так, но удовлетворительного объяснения все равно не будет. А бывает каждая реплика «держит» зрителя, и ты чувствуешь, что сегодня ты – хозяин и можешь делать на сцене, что хочешь! Мяч – все равно летит в корзину!

*– В одном из интервью вы говорили о том, что в сегодняшнем театре изменилось отношение к авторскому тексту...*

Сейчас автор пьесы, собственно авторский текст, авторский мир – вообще никого не интересуют. Мне один человек, кстати, хороший музыковед, сказал, почему ему нравятся спектакли, где нет текста: «Слушай, я не могу смотреть Шекспира, мне мешает текст, мне мешают актеры. Я смотрю: цвет, грим, ритмику света, музыки, дождя, огня. А Шекспир мне не нужен, он мне мешает понять искусство, он со своей литературой лезет мне в голову...» Он

сказал очень серьезно, он очень серьезный музыковед. И что? Я с ним согласен, – он прав, для него это так, ему это нравится. А мне нет.

Поймите, я не против зрелищности в театре. В «Макбете», одном из лучших своих спектаклей, Мильтинис использовал очень сложную световую партитуру. Там было абсолютно черное пространство. Черный бархат поглощал свет. В глубине сцены стоял экран, на котором возникал то графический лес, то замок, то зал. В то время еще не было диапроекторов, и рисовали на целлофане. Там внизу работали двое рабочих сцены, и когда свет выключали, они быстро меняли картинку. На этом спектакле использовали много прожекторов. И три человека с ними работали. Тогда еще не было компьютеров, ничего. Три человека с этими реостатами работали, держа перед собой текст. Эти аэростаты были такие: сильнее, слабее, включишь, выключишь. И вот это освещение – на полсилы, в полную силу, чуть-чуть, пятнадцать градусов, пятьдесят градусов, девяносто или сто градусов... Действительно, была разработана уникальная световая партитура. Но все эти колебания света, цвета, когда красным высвечивались руки убийцы, существовали только как рамка. Главным был метущийся, нервный, философский Макбет Адомайтиса. Для Мильтиниса картинка никогда не была самоценной – красиво, и все.

А сейчас спектакль строят как чередование картинок: одна картинка, другая. И актер – только деталь оформления. Еще одна виньетка. Дым, дождь, огонь, вода, лед. Трюк, трюк, еще трюк. И тогда на Гамлета можно позвать любого парня с улицы, потому что все равно, кто его играет. И, конечно, в таком случае – актерской профессии не надо.

Никогда еще театр не подходил так близко к цирку, как сейчас. Что ж, если это нравится, если это нужно... И только старый дурак Банионис что-то переживает и повторяет, что в театре все равно важны «слова, слова, слова»... Что все уходит, и остаются слова Софокла или Шекспира.

Мы находимся в конце великой театральной эпохи. Уходят ее последние могикане. Стрелер, Гротовский, а еще раньше – Эфрос, Товстоногов... Возвращаясь к вашему первому вопросу о защите актеров от режиссеров, могу сказать: скоро нас не от кого будет защищать...

*Беседовала Ольга Егошина 18 ноября 1999 года*



СЕРГЕЙ БЕХТЕРЕВ

*Фото П.Васильева*

Сергей Бехтерев (р. 1958) – актер. В 1979 г. окончил ЛГИТМиК (курс А.Кацмана). После института – в Малом драматическом театре, где сыграл более двадцати ролей. Среди них: поручик Веткин в «Господах офицерах» по А.Куприну (1980), отец Гуськова в «Живи и помни» по В.Распутину (1980); Григорий в «Доме» по Ф.Абрамову (1981); Король в «Золушке» Е.Шварца (1981); Базельский и Рукосуев в «Двадцати минутах с ангелом» А.Вампилова (1983); мужик в «Муму» по И.Тургеневу (1984); Ганичев в «Братьях и сестрах» по Ф.Абрамову (1985); Александр в «Звездах на утреннем небе» А.Галина (1989); Петр Верховенский в «Бесах» по Ф.Достоевскому (1991); Гаев в «Вишневом саде» А.Чехова (1994); Хозяин в «Звездном мальчике» по О.Уайльд (1997); Молодой пастух в «Зимней сказке» У.Шекспира (1998); Чепурной в «Чевенгуре» по А.Платонову (1999) и др.

СЕРГЕЙ БЕХТЕРЕВ

## Обманчивая легкость профессии

*– В одном из интервью вы сказали, что встреча с Аркадием Иосифовичем Кацманом была определяющей для вашей актерской судьбы. Поступая в ЛГИТМиК, вы целеустремленно шли именно к конкретному педагогу?*

Нет, такой целеустремленности во мне не было. Я до сих пор не могу вспомнить и понять, откуда вообще взялось это желание стать актером. В одиннадцать лет я объявил бабушке, что буду актером. Почему? Не знаю... Отец был радистом во флоте. По отцовской линии все мужики – моряки. Когда я первый раз приехал во Владивосток и увидел корабли и океан, то на следующий день пошел в морское училище записываться на юнгу. Меня с какими-то нелестными словами отослали. Обидно было... До сих пор помнится. Мама хотела, чтобы я стал ученым: физиком, математиком... Если бы она была жива, наверное, так бы и вышло. В школе я был то, что называется «примерным учеником» с идеальными тетрадками. Когда я делал ошибку или сажал кляксу (а тогда писали перьевыми ручками, и кляксы получались часто), мама заставляла переписывать не только фразу или страницу, но всю тетрадку.

Я шел поступать, очень смутно представляя, что такое «театральный институт». И уж точно не задумывался, кто набирает курс. Я знал фамилию «Кацман». Странная такая фамилия, многие думали, что это женщина. Во время приемного экзамена я обратил внимание на человека, который очень сильно за меня переживал и помогал мне читать. Я думал: надо же, какой интересный дяденька, как он переживает за меня! Потом это и оказался Аркадий Иосифович Кацман, педагог по природе, человек, который родился педагогом. Как люди рождаются кем-то (композиторами, художниками, гонщиками), так этот человек был рожден для того, чтобы воспитывать актеров. Если бы не он, я бы не поступил. Я не нравился Льву Абрамовичу Додину. На третьем туре мы должны были принести свои паспортные фотокарточки, чтобы нас как-то с партнершами соединили, в общем «подбирали курс»... И Лев Абрамович взял, скрутил мою фотокарточку в трубочку и положил ее куда-то в глубь стола. А у Аркадия Иосифовича была такая нервная привычка все выгаскивать, он выгаскивал трубочку какую-то, раскатал ее... Так я начал учебу...

За эти годы я часто порывался уйти. На четвертом курсе уже даже написал заявление об отчислении. Я увидел театр и актеров, которые умели делать то, что я не умел и никогда бы не сумел. И Аркадий Иосифович догнал меня на лестнице и сказал такую фразу: «Вы не можете так, как они. Но вы можете то, чего они не могут. Поэтому я не советую вам уходить». И я остался. Нам повезло, что у наших педагогов были разные представления о театре, о том, каким театр должен быть. Мы, студенты, формировались под воздействием очень сильных и разных индивидуальностей. Это все равно, как если бы тебя воспитывал очень сильный отец и одновременно очень сильный дед.

Я расскажу про один наш урок, на котором присутствуют три наших педагога: Галина Андреевна, Аркадий Иосифович и Лев Абрамович. Мы репетируем на сцене. И Лев Абрамович говорит: «Я должен чувствовать запах пота, запах крови, запах ног, тела, я должен все это чувствовать. Запах души, запах изо рта... Я должен это чувствовать как зритель!» На что Аркадий Иосифович отвечал: «Лева, этого не может быть в театре! Если я, зритель, хоть на секундочку почувствую этот запах, то для меня все это перестанет быть театром! Это не театр. В театре все должно быть идеально чисто, идеально! И никаких запахов!» На что Галина Андреевна помолчала – а был уже где-то четвертый час ночи – и потом сказала: «Мальчики, успокойтесь, все должно пахнуть хорошим хозяйственным мылом!» Такая история.

*– Один из известных режиссеров сказал, что самое трудное и самое главное для режиссера и учителя – научить актера бесстрашию... Вас этому научили?*

Об этом судить проще моему режиссеру. Но храбрости точно научили. Сразу после института мы работали в Малом драматическом театре под руководством Ефима Михайловича Падве. Он был режиссером другой школы, чем та, в которой мы были воспитаны. А мы были молодыми и непримиримыми. Мы совершенно не принимали Ефима Михайловича и отнюдь не скрывали своего мнения. Нам не хватало тогда еще мудрости понять, что есть другая система координат, что думает и работает каждый по-своему. Не было у нас и этого пошлого актерского «перед режиссером несколько прогнуться»... И вот на одной из репетиций (это была моя первая самостоятельная роль в театре) шла сцена монолога, где мой герой высказывает, что он думает. Сцена шла вяло. И тогда Падве сказал: «Ну, скажите что-нибудь лично мне. У вас наверняка есть, что сказать в мой адрес!» Я что-то такое ляпнул. «Ну, это слишком сдержанно. Недостаточно фантазии... Вы, наверное, знаете нормальные русские слова, попробуйте ими сказать, что вы про меня думаете!». И я врезал. Это был ужас! У меня было состояние: море по колено! Мне было все равно, потому что я понимал, что это было мое последнее выступление. И окружающие на меня смотрели, как на человека, который себе роет могилу, прямо тут же, на сцене. Монолог был долгий, но я сказал все. Возникла пауза. Это же идет по трансляции, весь театр это слышит, весь театр слышит, как я крою матом главного режиссера. И все понимают: Бехтерев сошел с ума! Матом! Причем каким! Со сцены! Пот лил с меня ручьями... После паузы Падве сказал: «Ну, вот, теперь вам есть что играть, я думаю эта сцена отрепетирована, идем дальше».

Это был очень мудрый человек, который взял под свое крыло режиссера очень сильного, личностного, я имею в виду Додина, и не боялся с ним вместе существовать, не боялся не вмешиваться в его спектакли на правах главного режиссера.

– *Редкий случай... Главные редко дают автономность режиссерам рядом. Разве в особых случаях...*

Этот никогда не вмешивался. Может, они о чем-то говорили в кабинете, не на глазах у артистов... Так что никаких бурь и объяснений мы не слышали, даже если они и были. И распрощались мы с Ефимом Михайловичем самыми близкими друзьями; уходя, он потребовал прибавить мне жалованье на десять рублей. А на последнем спектакле – «Провинциальные анекдоты» Вампилова, – он сказал: «Я с вами репетировать не буду, вы сами все сыграете». Полное доверие и понимание, чего человек хочет.

А дальше начался новый период в Малом драматическом театре, период с Львом Абрамовичем, поиски новые, сложные, трудные, которые, в общем-то, сделали наш театр – Театром Европы.

– *Ваш театр начался «Братьями и сестрами» Федора Абрамова, спектаклем, где был найден новый театральный язык, новый способ существования в роли... Это соединение абсолютной достоверности и праздничной приподнятости... Особый праздничный свет, озаряющий всех персонажей... Известна ваша поездка в деревню, знакомство в ее жителями... Скажите, для роли Ганичева существовал какой-то определенный прототип? Или это был собирательный образ? Или чистая ваша фантазия? Железные зубы, сероватая кожа недоедающего человека, волчий оскал и эта смесь святого и палача. Раскулачивает голодные семьи, и у самого у детей куриная слепота от голода...*

На Пинеге я был дважды. Впервые, когда еще студентами ставили «Братьев и сестер», когда еще был жив Федор Александрович Абрамов... Второй раз, уже после его смерти приехали, чтобы оживить все в памяти, просто подышать тем воздухом. Сыграли там сцены из «Дома». Ужасно было страшно: как они оценят? Оценили высоко. Когда начали репетиции «Братьев и сестер», стало понятно, какой путь нами пройден между двумя этими спектаклями. В студенческие годы мы подминали под себя материал, могли кого-то из персонажей вычеркнуть. А тут держались за каждую ремарку...

После того, как мы сыграли «Братья и сестры» в Париже, ко мне подошел лоцманский человек в дорогом костюме, сказал, что он работает во французском посольстве, (и по внешности не самый последний там человек), и он сказал, что я сыграл его в Ганичеве. Сказал, что узнал себя, и сказал мне: «Большое спасибо за то, что вы сыграли меня»... Так что прототип (если его так назвать) меня нашел, правда, после того, как я сыграл роль. Вообще же, мне кажется, что любую роль артист играет о себе. В себе ищет эмоции, мысли, характерные черты того или иного персонажа... Даже самого отвратительного.

– *Такого, как Верховенский...*

Такого, как Верховенский... Мы очень долго репетировали «Бесь», почти три года. Мы начали репетиции без Додина, он в Москве ставил, кажется, «Господ Головлевых», а когда вернулся, мы показали ему три больших спектакля. Практически мы сыграли весь роман, поделенный на основные линии: «Бесь», «Житие Варвары и Степана» и «Ставрогин»... Мы перечитали роман Достоевского несколько раз. Мы специально сделали такую игру: взяли в школе напрокат школьную парту и, как школьники, сидя за партой, читали этот роман. С этой работой было много связано и забавного и тяжелого. Один священник сказал, что «Бесы» вам не дадут себя поставить... Мы потеряли Ставрогина – Володю Осипчука, потом потеряли Колю Павлова...



Действительно, это были какие-то ужасно трудные репетиции, но благодаря им мы прошли какую-то школу, вышли для себя после «Братьев...» на какую-то новую ступень существования в театре и на ступень, я бы сказал – как это ни громко и странно звучит, – на какую-то ступень гражданственную, человеческую, личностную. Это была, в общем-то, трехгодичная школа жизни...

*– Вы начинаете работу над ролью с погружения в авторский мир: будь то Абрамов, Достоевский, Платонов... А как происходит «освоение» собственной роли? Вы находите какую-то внешнюю деталь, вас цепляет какая-то фраза или ситуация...*

По-разному. В Достоевском толчком стал рассказ Степана Верховенского, что Петруша с детства воспитывался чужими людьми. И еще фраза: «зло красивее добра». Я часто повторяю, что стрелы добра проходят через нашу душу и незаметно исчезают, а стрелы зла в ней остаются навсегда. И потом зло, действительно, само по себе красиво. Само по себе зло притягательно, заманчиво... Бесовщина и красота падшего ангела, одного из самых ближайших к престолу Бога и красивых ангелов... Есть даже версия, что и низвергли его, чтобы не искушал своей красотой...

«Бесы», в сущности, мистерия. Целый день ты живешь другой жизнью, и бывает, когда я сижу на сцене, очень тяжело, устал, в голове одна мысль: сейчас убью Кириллова, съем курицу и пойду домой...

*– Ну, Верховенский скорее подталкивает к самоубийству...*

Он готов убить Кириллова и револьвером, но это не понадобилось. Он приходит, чтобы убить, и убивает. Поэтому в голове рефреном: убью Кириллова, съем курицу и пойду домой... То есть это уже настолько соединяется: жизнь и сцена. Я люблю этот спектакль, хотя всякий раз это испытание.

Тут одна зрительница услышала про МДТ, что это какой-то невероятный театр, она пришла на «Зимнюю сказку» и... страшно возмутилась мною. Сказала билетерам: как же таких дебилов можно держать в таком театре! На следующий день она пришла на «Бесы», и в первом перерыве она пошла и купила мне розы. Это было очень приятно. Во-первых, все-таки поправил репутацию, ну, и потом она все-таки поняла, что в театре есть игра...

*– В «Зимней сказке» вы играли комическую роль, но надо сказать, что комедия не частый гость в репертуаре Малого драматического...*

Как-то на одном из художественных советов мы уговаривали Льва Абрамовича: давайте поставим комедию! Это так необходимо театру! И вообще актерам... Потому что все время источать из себя слезную жидкость, исторгать трагические ноты – устаешь... На что мастер сказал нам: считаете, что жизнь такая веселая? И как-то идея комедии растаяла.

*– «Бесы» идут не очень часто. Как вы настраиваете себя на роль? Перечитываете текст роли? Роман? Вспоминаете спектакль? Или все само оживает на сцене?*

Я вижу «Бесы» в расписании, и заранее все происходит, уже автоматически инструмент сам настраивается. Перечитываю роль? Ну, во-первых, я никогда не перечитываю роль, я читаю книгу просто для себя, и не те страницы, которые в моем тексте, а страницы вокруг. Входишь в эту атмосферу, и организм сам начинает настраиваться. Я не сижу над тетрадками, не вспоминаю задачи. Есть текст, который надо вычленивать из книги, смонтировать, и, конеч-

но, иногда какие-то слова выпадают, стираются из памяти, ты возвращаешься к ним, повторяешь... Собственно от текста и идет настройка.

– Среди ваших ролей есть любимые и нелюбимые? Такие, которые не очень хочется играть?

Естественно. Например, сейчас я не очень еще понимаю, как играть «Чевенгур». Тяжелый для меня спектакль. Из всей роли люблю один кусок, когда мой герой объясняет, что звезда – это человек, который раскинул руки и ноги, чтобы обнять весь мир... Надеюсь, потом, постепенно также «оживет» для меня и вся роль.

– Вы часто говорите о тех или иных репликах, фразах ваших персонажей... Для вас так важен произносимый текст?

Мне кажется, что текст роли для актера, как ноты для музыканта. Можно ставить перед собой какие угодно задачи, но первое: надо сыграть написанное. И тут и там главное: не фальшивить. Хорошо или плохо играет актер, легко определить на слух. Актер говорит тихо, а его хорошо слышно. Актер говорит медленно, но создается ощущение плотности произносимого. Слова «врезаются» в зрителя. И наоборот, актер частит, чтобы создать видимость какой-то жизни, какой-то энергии, но произносимые слова не доходят до зала. Актер подсовывает «непрожитый текст», и тот не запоминается...

– Вы часто гастролируете за границей, и часто зрители просто не понимают русского языка...

Поэтому я не люблю играть за границей. Пятьдесят процентов меня – это речь.

– Ну а наличие переводчика...

Представьте, что вам объясняются в любви через переводчика... причем произносят не одну короткую фразу, а длинный шекспировский монолог... И ваша реакция необходима не в самом конце, а постоянно.

– Зритель для вас наблюдатель или партнер?

Конечно, партнер, причем главный партнер. Всякий раз очень сложно выходить к зрителю, выходить на сцену, но потом чувствуешь: зацепило и все... Меня втягивает в спектакль как рукой какой-то. Михаил Чехов точно описывал, как он выходит на сцену – и лучи энергии, идущие из зрительного зала, и его энергия, направленная в зрительный зал... Собственно, для этих минут мы работаем. Мы на репетициях играем спектакль, ищем между собой какие-то связи, но потом приходит главный партнер, ради которого я существую, и начинается жизнь спектакля. Репетиция – это чисто, так сказать, школа, лаборатория, но как только приходит зритель, спектакль начинает рождаться... А так в зале сидит один режиссер, грызет карандаш. Так изо дня в день. А актеры на сцене про себя молятся: скорей бы зритель...

Пока репетиции: хозяин спектакля режиссер. Как только спектакль переносится на публику, его власть заканчивается. Поэтому режиссеры так любят репетиции: кто же захочет добровольно отдать власть? А актеры любят спектакли...

– А вы видите своих зрителей? Иногда актеры говорят: «я вообще не вижу зрителя...»

Когда я хочу видеть, конечно, я его вижу, я же не слепой... Мы же ведь слушаем реакцию зала, мы слышим его дыхание, мы слышим, спит он или не

спит, и какие-то принимаем усилия, иногда чересчур резкие, чтобы привлечь внимание зала, чтобы люди не кашляли. Однажды я даже одному из таких кашляющих зрителей сказал: заткнись. В первом ряду сидел, раскинувшись, такой жлобина, ему этот театр был не нужен, он привел свою замечательную жену, которой тоже не нужен театр, но просто она слышала, что надо сюда сходить... И вот он кашлял, вертелся, зевал. И после моего обращения он всякий раз, как только я выходил на сцену, первым делом мне махал рукой, что, мол, молчу, молчу. Он очень боялся, потому что он думал, что в этот момент на него смотрит весь зрительный зал. А это такой фокус актерский: отвлекаешь внимание зала в одну точку, а все происходит в другой. На это он и попался. Ему казалось, что наше общение слышал и видел весь зрительный зал.

– *Существуют актеры, которые лучше играют на репетициях, существуют актеры, которым необходим зритель, а на репетициях они играют «вполноги». К какому типу вы относите себя?*

У нас в театре жесткое правило: на репетиции, даже проходной, ты не можешь позволить выйти на сцену в полсилы. Если позволить это на репетиции, потом также «вполсилы» сыграешь на спектакле, а потом это станет привычкой, станет заметно зрителю. Поэтому, даже если нет сил, нужно себя подталкивать кофеем, толчками, пинками. И играть, как можешь и умеешь. Хотя иногда это тяжело. Особенно, когда утром репетируем, а вечером играем. И вот как в полную силу работать утром и в полную же силу играть вечером – это иногда бывает тяжело.

– *Что вам кажется самым тяжелым в актерской профессии?*

То, что ею могут заниматься все. Что делает актер на сцене? Ходит, говорит. Все умеют ходить, и все умеют говорить. В цирке понятно: я не умею так прыгать или так жонглировать, или так скакать на коне. В опере понятно: я не умею так петь. А в драме очень сложно провести грань между профессиональной и не профессиональной. Где это что-то, что может сделать только актер? В нашу профессию врутся многие. Она кажется такой легкой. Но это обманчиво. И я люблю изречение Гёте: «Если бы сцена была шириной с канат, меньше было бы желающих по ней ходить». На самом деле это только кажется, что сцена широкая и ходить по ней легко.

– *Про Марию Гавриловну Савину писали, что ее настроение зависело от того: есть у нее новая роль или нет...*

Это про любого актера можно сказать. Самое тяжелое для актера: долго не играть. Бывает, что мы долго репетируем, все спектакли прекращаются. Живешь, как в изоляции: репетиции – дом – репетиции. Видишь одних и тех же людей: днями, неделями, месяцами. Потом возобновляется нормальная жизнь. Потом приходят другие люди, которые уже кажутся инородным телом. Выходишь на сцену, к зрителям, про которых ты успел забыть, что это такое, и заметно, что голос не слушается, что не так играет, не с такой отдачей...

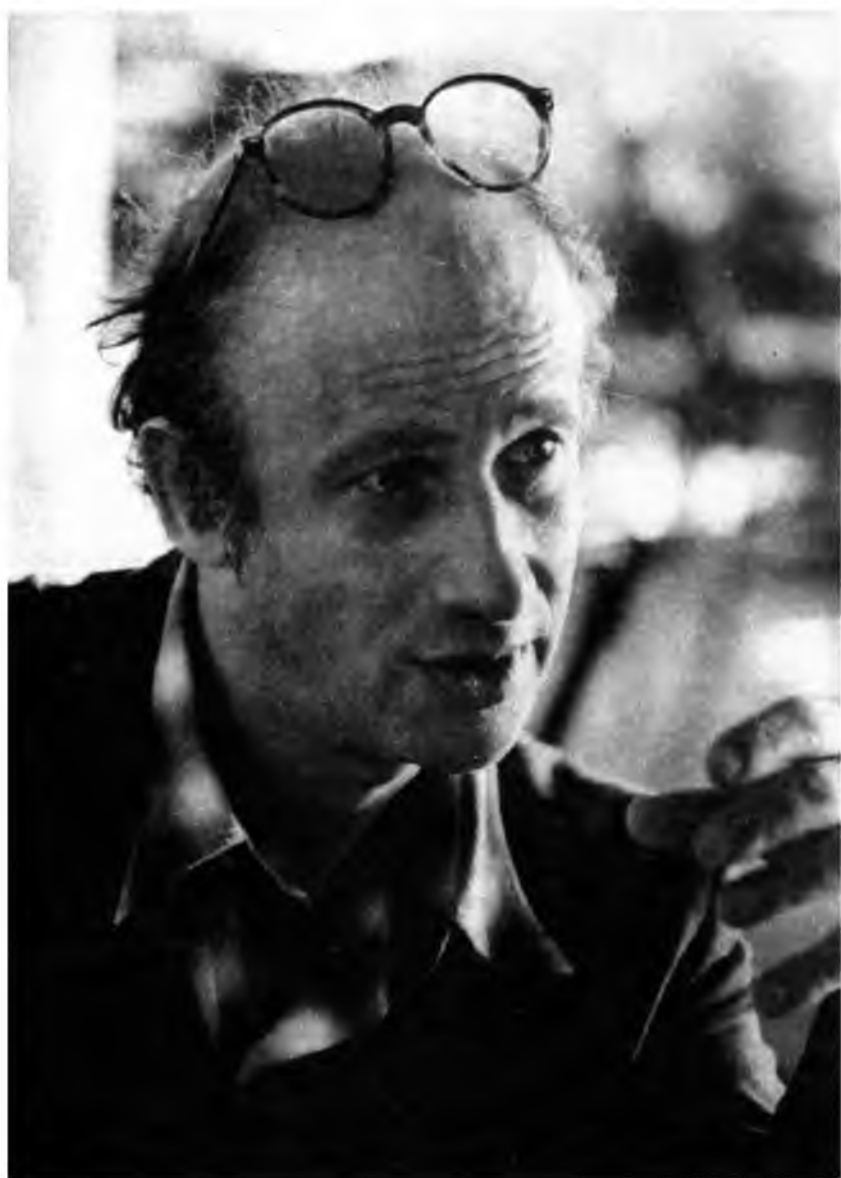
Мне кажется, что сейчас я подхожу в профессии к какому-то переломному этапу... Вся моя жизнь была связана с одним театром, одним режиссером, и это большая актерская удача: работать со своим режиссером, со своим мастером, со своим учителем... Но... Везде есть это проклятое «но». Мне кажется, что Лев Абрамович начал немного уставать от нас. Ему, наверное, хочется каких-то других актерских лиц, голосов, индивидуальностей... И это естественно. Это нужно понять. Он прежде всего художник, и только потом: руководитель театра.

Я думаю, что и мне как актеру был бы полезен опыт «на стороне», опыт иного существования в профессии, опыт иного театра. Может быть, нам надо разойтись, чтобы потом снова встретиться. Может быть, что-то изменится внутри наших отношений. Додин всегда будет для нас – нашим Мастером и нашим Учителем. Но теперь мы уже будем не только учениками, и не столько учениками. Наверное, это немного похоже на отношения в семье, где дети вырастают, и семейный уклад меняется. Может быть, начнется какой-то неожиданный и новый виток истории Малого драматического...

*– А мысли уйти из профессии не возникает?*

Аркадий Иосифович Кацман научил меня главному правилу актерской профессии: «Когда вы поймете, что вы выдохлись, что у вас какая-то энергия – назовем ее энергией служения театру, игры на сцене, – исчерпана, то лучше уйдите. Уйдите вовремя, не делайте больными и окружающих вас, и прежде всего себя!» Пока вроде энергия еще есть.

*Беседовала Ольга Егошина 30 сентября 2000 года*



ЛЮК БОНДИ

Люк Бонди (р. 1948) – швейцарский режиссер. Учился в школе Ж.Лекока, принимал участие в Университете Театра наций. В 1969 г. обосновался в Гамбурге, где ставил как современные пьесы (Ж.Жене, Э.Ионеско), так и классические (У.Шекспир, И.-В.Гёте). Работал в Городском театре во Франкфурте-на-Майне, затем – в берлинском «Шaubюне» (1985–1987), во французских театрах «Дез Амандье» («Обширная страна» А.Шницлера, 1984), «Рон-Пуен» («Одинокой тропой» А.Шницлера, 1989) и «Одеон» («Джон Габриель Боркман» Г.Ибсена, 1993; «Равновесие» Б.Штрауса, 1993; «В ожидании Годо» С.Беккета, совместно с театром «Види», Лозанна, 1999) и др. Ставит оперы в Вене («Дон Жуан» и «Так поступают все» В.-А. Моцарта, «Ан дер Вин», 1990), на Зальцбургском фестивале («Свадьба Фигаро» В.-А.Моцарта, 1995; «Саломея» Р.Штрауса, 1996), в Ковент Гардене и Шатле («Дон Карлос» Дж.Верди, 1996) и др. В настоящее время руководит Венским фестивалем.

ЛЮК БОНДИ

## Доделывает память

– Ты защищаешь эклектизм и предполагаемую эклектизмом волю к разнообразию. В чем, как тебе кажется, отличие артиста, «свободного от постоя», без предрассудков насчет форм и жанров, – от «артиста в дрейфе», то есть от такого артиста, который всецело отдается сносящему течению, отвечает на приказы и кажется неспособным высвободиться из системы связей, им движущих. Как бы ты определил несходство этих двух типов?

Я возражаю против культа постановщика с подложной вездесущностью, с фальшивым авторством. Данности действительно великого режиссера предполагают в нем дар хамелеона, – индивидуальность притом не пропадает. Он должен обладать властью входить во вселенную писателя и растить возникающий перед публикой мир из мира написанного, – написанного кем угодно: Лабишем или Ионеско, Шекспиром или Хорватом. Мне нравятся режиссеры вроде Джона Хастона, потому что Хастон делает вестерны, полицейские ленты, фильмы о мафии, фильмы по Джойсу с той же неподдельностью, с какой вел бы дневник. Хастон истинный эклектик. Он великий человек, потому что он всегда таков, каков есть. Он из категории «неподдельных поддельщиков». Ничего нет гаже фальшаков, выдаваемых за подлинники.

Всегда интересно менять жанр, менять стиль. В этом смысле я согласен с Цадеком, который говорит, что англичане более свободны, и под их влиянием он считает, что можно ставить «О, прекрасные дни!» Беккета и бульварную пьесу, адаптировать для сцены Платона и чеховские тексты. Во Франции властны некие запреты, на мой взгляд, – глупые: слишком строго различают, что прилично театру академическому и что – театру бульварному. Такое разделение непродуктивно; в особенности скверно, что оно препятствует свободным переходам актеров. А хороший актер он и есть хороший актер, куда бы ни пришел. И плохим актером так же можно быть на бульваре, как и на казенной сцене. И точно так же не кретинизм ли, когда режиссеры с бульваров толкуют,

что Ибсен у них не удастся. Нужно уметь пользоваться в любой области теми хорошими свойствами, какими обладаешь. И обходиться без обманов.

*– То есть ты полагаешь, что одержимость собственной идеей не обязательна, и отводишь режиссеру место среди исполнителей?*

Некоторое время тому назад все были «авторами», творцами. Головой качнул справа налево, – уже творец. Начали научно определять: кто исполнитель, кто творец. Все эти определения скучны.

На мой взгляд, труднее пьесу написать, чем поставить ее на театре. Режиссер на самом деле все-таки лишь передаточная инстанция, хотя бы он передавал не только «словесное поручение», но и нечто иное, более тайное, более душевное. В конце концов кое-как делать спектакли всякий от кого угодно может научиться. Это по-немецки называется «Handwerk». «Ремесло».

*– Если бы тебе поручили школу режиссерского искусства, что бы ты там преподавал? Чему бы учил?*

Учил бы умению разглядеть пьесу. Учил бы умению взяться за нее, говорить про нее, видеть то, что она рассказывает, видеть, как рассказывает, выделять существенное, захватывающее.

Трудно обучить работе с актером: тут все зависит от индивидуального дара находить дверцу, ведущую в глубь скрытого собственного мира актера, и пробуждать его фантазию. Как изобретать положения, способные помочь актеру, – этому заочно не научишь. Одно дело – иметь свои идеи, и совсем другое – внушить их тому, кто перед вами. И вот еще важнейшая проблема: надо понимать тело комедианта, ловить его голос, то, как он движется, его реакции. Как избежать отвлеченных указаний, которые на игру актера воздействовать не могут? Если бы у меня была школа, я бы постарался точнее разграничить то, что от режиссера к актеру «передаваемо», может дойти и что дойти не может. Тогда бы мы избегли многих недоразумений.

Больше всего я хотел бы объяснить режиссеру-ученику: когда ставишь кому-то роль, не в том дело, чтобы разъяснить ему, что ты про роль думаешь, но в том прежде всего, чтобы определить соотношение персонажа – с ним самим, с актером, с его индивидуальностью. Надо знать, как получить то, что хочешь получить. Помочь, ободрить актера можно ведь по-другому, – не только подкармливая его сведениями и мыслями. Очень важно найти верное слово.

Ученику пришлось бы узнать: режиссерское искусство на восемьдесят процентов состоит в умении возбудить продуктивность другого, с кем работаешь и кому предлагаешь собственные твои идеи. Я не уверен, что смог бы это умение преподавать. Но хоть сказал бы, сколь оно необходимо...

Я также хотел бы, чтобы ученик-режиссер научился чувствовать временную протяженность работы в театре и ее неровности. Работа с актерами есть медленный процесс. Вынашивание, потом вроде бы уже роды, – ан нет. Все снова и снова. Несколько раз с нуля: как актеры обмениваются взглядом, как жест сопровождает слово, как завязывается диалог. Пустое дело – слету ухватить лицо персонажа; режиссеру-ученику предстоит понять странноватую цель, которой служит его ремесло: медленное продвижение актера к тому, чтобы жить на сцене.

Режиссер – некто, умеющий создавать атмосферу. В опере атмосферу предопределяет музыка, но в театре драматическом атмосферу приходится творить самим. А вообще-то трудно уточнить, в чем состоит режиссура. Когда

меня спрашивают, чем я занимаюсь, и я отвечаю: «я режиссер». Очень сложно объяснять далее, что же это означает. Режиссура – работа мирская, светская, но я держусь за некое уточнение: режиссер в своей работе подражает Господу в его акте творения. Режиссер пересоздает созданное когда-то. Наново делает маленькую-маленькую вселенную. Он говорит: «войди», «сядь там», «нужен свет». Возникает микромир.

Режиссеру профессионально присуща мания величия, но в то же время он знает: без участия других он ничего не мог бы сделать. Только с другими, через других. В одиноком режиссере есть что-то трагичное. Поэтому я втолковывал бы режиссерам-ученикам, сколь важно для людей их профессии, чтоб в их стране имелись бы сильные труппы-ансамбли, как то было в шестидесятых годах в Германии. Тогда удавалось чувствовать свою принадлежность определенной культуре, существовал эффект общения внутри этих ансамблей, как и между ними. Но сейчас все расшатывается.

*– Не потому ли ты хотел бы найти и возглавить какое-то учебное заведение?*

Я хотел бы найти место и людей, а не структуру, где тебя сожрут задачи руководства и административные хлопоты.

*– Что ты имеешь в виду, говоря, что хотел бы найти место?*

Мне хочется размышления о мире вести в театральной коробочке, в коробке театра, построенного на итальянский лад. В глубине души я считаю себя режиссером-традиционалистом. Я неизменно люблю вот это полное поэзии пространство, этот ларчик тайн. Мне так нравится, когда вдруг кто-то появляется на сцене и вновь исчезает. Это так дивно. Терпеть не могу, когда пришедший все тут и все не уходит..

*– Стоит ли для тебя при работе над драматическим произведением вопрос подтекста? Ищешь ли ты его, стараешься ли, чтобы он возник сам собою у актера?*

Подтекст... я сказал бы: это личное дело актера, и только в том случае, когда актер убедился, что неспособен уловить подтекст, я должен ему помочь. Нужно, чтобы он представил себе и попробовал бы проследить, что несет в себе подводное течение, с течением текста не совпадающее. Подтекст не обязательно некая невысказанная мысль. Подтекстом может прийти зрительный образ: некое ощущение, некое впечатление, лежащее вне того, о чем на сцене идет речь...

Для меня подтекст не предполагает непосредственного включения опыта собственной своей жизни. Я, как какой-то талмудист, читаю и читаю текст, добираюсь до самых потайных его пластов. Подчас удается обнаружить за одной историей еще и другую. Тогда возникают правда и грация, но не потому, что все было улажено и выровнено, напротив, потому, что все было перерыто.

Постановка прекрасна, когда в ней «верхний слой» истории верен и органичен, – тогда-то удается идти по глубинной жиле текста, как по золотоносной жиле в горах.

*– Это предполагает работу над умолчаниями, над тем, что не сказано и что на сцене должно проступить.*

Именно. То, что остается не сказанным, это вовсе не дубль и не обратная сторона текста... Здесь у театра неисчерпаемые возможности.

Например, в «Привидениях» Ибсена известно, что между фру Альвинг



и пастором когда-то завязывались отношения; это никак не выказывается. В моей постановке ближе к концу они занимаются с бумагами; поскольку оба пользуются очками, случается так, что они очки путают. Обменявшись окулярами, взглядывают один на другого: слов никаких, но ясно, что они опять чувствуют себя близкими. Я люблю в театре решения, которые действуют как проявитель, дают проступить, делают видимым то, что пьеса содержит, но не проговаривает. Возникает другой язык, и есть зрители, которые с наслаждением воспринимают его и расшифровывают. Это не имеет отношения к реализму. Реализм, к слову, может быть полным враньем.

– Ты стремишься к реализму на театральный лад?

На поэтический лад... Поэтическая реальность, надеюсь, отлична от простой копии реальности.

– Когда слышишь, что говорят актеры, работающие с тобой, как припев у всех проходит: ты делаешь все, чтобы они не слишком прочно вселялись в роль, не обживались в ней с комфортом.

Что может быть хуже, чем актерское чтение стихов на радио. Для меня это разительный пример. Актер уверовал, что раз навсегда слился с эмоцией того, кто стихи писал. Но это же невозможно. Актеру надо «дестабилизироваться», чтобы оставались живыми его собственные эмоции, – иначе эмоции легко «сворачиваются», как капли вытекшей крови. Это ужасно... Производить чувства на сцене – затея самая ненадежная. Нужно, чтобы они оставались быстропреходящими, чтобы ничто не закреплялось, – было, запомнилось, прошло. В памяти они должны сплестись с музыкой.

– Какие утопические ожидания у тебя связаны с актером?

В актере меня соблазняет возможность «двойного пола». Утопическое пожелание – чтоб он имел двойную уязвимость: и уязвимость мужскую, и уязвимость женскую. Располагал бы возможностями, как музыкальный инструмент, переходить из регистра в регистр. Совершенный актер может ощущать женское и даже перевоплощаться в женщину. А почему бы нет, перевоплощается же он в короля, хотя он не король, или в осла, как в «Сне в летнюю ночь». Желание искать в актере оба пола – имеет под собой основания. Идеал театра в том, чтоб человеческое существо могло играть всё.

*Твои актеры часто говорят, что работа с тобой тем еще привлекательна, что ты у них отнимаешь всякие внешние подпорки, – отнимаешь, по их словам, то, что они умеют.*

То, о чем они говорят, есть многосложная борьба со штампами. Со штампом часто встречаешься и в жизни, – стертые, избитые интонации выдают фальшь, которую хотят скрыть. Люди начинают интонировать так же лживо, как их учат ток-шоу (погибель на них!). Принимают фальшивейшую манеру откровенничать, делать вид, что говоришь доверительно на интимные темы перед всем честным народом. В театре я тпцусь эту гадость изгнать. Но обращение к клише не всегда кажется мне недопустимым. В клише есть и правда. В этом отношении образцовый автор – Хорват. Ему удается вводить в диалог фразы, характерные для мелкобуржуазной среды, фразы-стандарты – персонажи пользуются ими в момент, когда чувствуют себя как никогда неподдельными. В эту минуту автор смотрит на них. И мы смотрим заодно с автором.

*Твой театр устремлен к тому, чтобы игра разворачивалась протяженно, избегая трещин в своем ходе, не поддаваясь общему вкусу, – к грубым перепадам, к взламывающей интонации, к деконструкции, к непоследовательности физических состояний...*

Театр не может становиться средством. Он оказывается средством только тогда, когда играют плохо, – неважно, хотел он при этом быть средством или нет.

То, что спектакль хотел бы сказать, доходит через игру, и если играли плохо, то не доходит ничего. В театре непереносимо все, что не тонко прожито. Надо, чтоб чувствовалось актерское тепло, даже если актеры играют неприятных и холодных персонажей. С риском повториться, я говорю, что ищу интенсивности существования, а не нажима, не преувеличенного накала.

Мне нравится сызнова находить забытые мгновения, узнавать моменты жизни, но, чтобы этого достичь, надо замедлять ритм жизни на подмостках. Так редко бывает, чтоб душа наполнилась гармонией слов, которые сказаны, которые не сказаны, слова претворяются в музыку, кружа, возвращаясь. Господи, этого так трудно достичь. Актеры должны играть так, чтоб под конец создалось впечатление, будто спектакль живет сам собой. Это случается редко. Нужно найти секретную энергию, ежесекундно и незаметно действующую. Если потребностью вести рассказ живет весь ансамбль, актер может достичь самого трудного в игре: непрерывности, кантилены. Это необычно. Наш дух фрагментирован, – легче играть на разрывах, на отстояниях. Да, я тебе повторяю, нет ничего труднее протяженности, непрерывности, кантилены.

В кино можно работать мелкими эпизодами, которые потом смонтируют. Театр меж тем настаивает на «аншене», на долгом плане-секвенции. Иногда на первых репетициях получаешь чудесные «моментальные снимки». Но потом надобно восемь недель, чтобы вновь вернуть то, что изначально мелькнуло. Как снова повторить фразу, чей живой звук ушел? Какой жест и когда сбил кантилену? Откуда штампы? Надо обрести дыхание рассказа. Если дыхание прерывается, значит, снижаем качество, значит, нет контакта, значит, в дорожном движении на подмостках авария за аварией.

Театр – театр, мной любимый – старается рассказать историю, которая идет здесь, сейчас. Если у него настоящее желание рассказать нечто новое, через некую расщелину взглянуть на мир и показать его, – он тогда входит в память.

Франсис Йейтс написал прекраснейшую книгу: «Искусство памяти». Театр, который по своей природе должен изглаживаться, стереться, восстанавливает себя в памяти и памятью. В памяти все пребудет.

Сию минуту театр предлагает чувство, образ, положение, окончательно-сти им не давая. Доделывает потом память.

*Беседовал Жорж Баню 10 октября 2000 года*



СТЕФАН БРАУНШВЕЙГ

*Стефан Брауншвейг* (р. 1964) – французский режиссер. В 1987–1988 гг. – ученик А.Витеза в Эколь де Шайо. В 1993–1998 гг. руководил Национальным драматическим центром в Орлеане. Основные постановки: «Вишневы сад» А.Чехова (1992), «Зимняя сказка» У.Шекспира (1993), «Доктор Фаустус» по Т.Манну, И.-В.Гёте, К.Марло и др. (1993), «Франциска» Ф.Ведекинда (1995), «Пер Гюнт» Г.Ибсена (1996). Среди его работ на оперной сцене – «Замок Синей Бороды» Б.Бартока (1993), «Фиделио» Л. ван Бетховена (1995), «Енуфа» Л.Яначека (1996).

СТЕФАН БРАУНШВЕЙГ

## Режиссер – творец, но не автор

### О себе.

Я был учеником Витеза в Эколь де Шайо в восемьдесят седьмом– восемьдесят восьмом (до того как он был назначен в Комеди Франсез). Школа Витеза предназначалась для актеров, режиссеров было только двое, и приняли нас только после того, как мы представили проект предполагаемой постановки. У нас не было каких-то отдельных специальных занятий, мы не получали каких-то специфических навыков, но вокруг было много учеников-актеров, и мы могли работать сверх программы. Это была своего рода полезная гимнастика: поработать с разными людьми. Профессия постановщика многогранна; помимо художественных аспектов есть и чисто технические, ремесленные навыки, которые должны быть освоены хорошо. Но это трудно сделать во Франции, где отсутствует профессиональное режиссерское образование, и, более того, для многих режиссура и вообще драматическое искусство не представляются профессией.

Я думаю, что театральная школа сегодня должна была бы стать всеевропейской, стать местом лабораторных столкновений различных практик, местом обмена. Можно было бы создать одновременно русских, итальянских, французских, немецких, английских, чешских режиссеров, чтобы они работали все вместе, чтобы их сопровождали каждого свои актеры (одной национальной культуры), привыкшие к своим собственным формам работы. Например, шесть режиссеров (не дебютантов) и двенадцать актеров, словом, восемнадцать человек шести национальностей. Возникнет точка, с которой можно будет охватить разом весь театральный глобус. Сейчас молодые режиссеры редко ходят в театр, не интересуются тем, что делают другие, что делают их ровесники. Режиссерская школа должна научить каждого соотносить свою практику с историей и современностью, поскольку ничто не падает с неба. Мне кажется полезным распутывать нити взаимосвязей, прослеживать различные влияния, прямые или косвенные: нельзя быть режиссером, не рефлексируя по поводу собственной практики.

Также нельзя быть режиссером, не размышляя над всем разнообразием зрелищных форм, не осведомляясь все время о смысле того или иного театрального жеста в перспективе истории сцены: откуда взялся, как жил, как стал общепринятым, как ему придать новую значимость. Театр – это всегда еще и подведение итогов истории театра.

Что касается меня, я беру на себя ответственность за «постбрехтианское наследие»: я держусь Брехта, однако, имея в виду, что был и Арто, и не делая вид, будто Арто не существовало. Мне важно поймать, в чем для меня их скрытое глубинное взаимодействие, заложенное в самом их противостоянии.

Точно так же важно понять взаимодействие, заложенное в противостоянии Станиславского и Мейерхольда. Ведь они работали рядом, в одну эпоху, в одной стране, работали вместе (так было в начале их пути и в его конце). Я убежден: нельзя сказать – вот путь Мейерхольда, а вот путь Станиславского. Эта большая театральная дорога, проложенная по одной земле. Их противостояние друг другу было продуктивным, что-то построило. Иное дело, что у каждого из нас есть свои отношения с тем и с другим.

С какого-то момента в театральном искусстве возникла проблема театра художественного: театр начал заниматься рефлексией по поводу природы самого сценического действия. Можно сказать, что режиссеры делятся на тех, кто рефлексировал по поводу природы сценического представления, и тех, кто этим не занимается. Я себя чувствую ближе к тем, кто размышляет теоретически о способах постановки, даже если они работают в манерах, отличных от моей собственной. Я их чувствую более близкими, чем тех, кто работает в манере, похожей на мою, но не склонен к профессиональным размышлениям. Вообще границы между мной и другими людьми не определяются критериями эстетических тонкостей, а определяются наличием или отсутствием умения задавать вопросы.

### *Театральный кризис.*

Публика требует от нас, чтобы мы говорили о жизни, но театр больше не может служить зеркалом мира. Не может, потому что сейчас у нас нет единого, всеобщего и соответствующего реальности образа нашего мира, который мы могли бы представить. В начале века и вплоть до пятидесятых годов постановщики имели ясную идею мира, каким они должны были его являть. Они имели за душой нечто, что они должны сказать об этом мире. И у них также было ощущение, что они дают целостную картину мира. С того момента, когда стало невозможным представлять этот мир как цельность, не изменилось ли нечто в природе режиссуры, в природе театра?

Сейчас часто говорят о кризисе театра, но мне кажется, что происходящее свидетельствует скорее об исчезновении предмета, который должно было отражать зеркало театра.

Если давать эстетические дефиниции, я сказал бы, что я далек от театра реалистического толка, но я себя ему противопоставляю скорее по идеологическим мотивам. Можно сделать очень хороший реалистический театр, но он создаст тот эффект зеркала, который, мне кажется, чужд сегодняшнему дню. Я думаю, как это ни парадоксально, что мировоззренческий кризис устоев освобождает спектакль от обязанности отражать жизнь. Можно сделать десять полностью реалистических минут в двухчасовом полностью абстрактном спектакле. И вопрос о смысле уже поставлен.

Какой же становится роль режиссера? Как когда-то в живописи Кватроченто возникла ренессансная перспектива, изменившая точку, с которой художник и с ним зрители смотрят на мир, так в нынешнем театре возникла подвижность, выборочность, кажущаяся случайность меняющейся точки, с которой режиссер, выстраивая действие, предлагает зрителю воспринимать

театральное представление. В противоположность ренессансной неподвижной и постоянной точки зрения, с которой открывается картина, единственной, с которой должно ее воспринимать, в современной режиссуре нет такой жесткой обязательной точки восприятия.

Исходный отказ от предопределенной точки зрения, от жесткой предопределенности прочтения текста открывает возможность пробиться к тем разломам, глубинным трещинам, противоречиям, нелогичностям, носителем которых является всякий великий текст. Этот же отказ дает свободу зрительскому присутствию, делает из зрителя своего рода посредника между актерами. Я имею в виду, что в подобном театре актеры общаются не напрямую друг с другом, как в театре реалистическом, а через зрителя.

Такого рода режиссура есть искусство направлять движение слова. Режиссер пользуется словом, как бы намечая стрелки перехода через те трещины и разломы авторского текста, о которых мы говорили (что-то похожее на живопись Клее, на соотношение линии и цвета в его полотнах). Текст должен пойти по непредвиденным дорогам, чтобы это было одновременно приключением и необходимостью. Именно этому должна служить режиссура, именно это остается тогда, когда сам театр заканчивается: линии, траектории, более или менее изломанные.

### *Ангажированность.*

Парадоксальным образом слово «ангажированный», которому можно придавать самые различные значения, мне хорошо подходит. Я требую от актеров ангажированности, они должны ангажировать самих себя в работу. Можно делать какие-то вещи, сохраняя дистанцию, а можно их делать ангажированно. Я требую от тех, кто принимает участие в моих спектаклях, служения так называемому театру художественному, тому театру, который задает себе вопросы, театру, открывающему мир с помощью зрителей.

Существует множество самых разных вещей, которые меняют людей, театр в том числе. Не важно, что в зале на пятьсот человек за вечер изменятся только двое. Театр действует избирательно. Мне кажется, что сегодняшний театр ориентирован на отдельного индивидуума, а не на зрительскую массу. В семидесятые еще пытались воздействовать именно на зрительскую массу, рассматривая ее как нечто монолитное. Сегодня люди в зале гораздо более обособлены, разъединены и расколоты. И я совсем не думаю, что театр должен непременно быть местом ритуальной общности. Один и тот же спектакль разные люди могут находить эмоционально затрагивающим или нет, переворачивающим душу или оставляющим с «холодным носом». Я уверен, что необходимо гарантировать зрителю право свободного выбора: быть затронутым или нет; он может взирать на все с определенной дистанции или, напротив, включиться в происходящее непосредственно.

И еще об ангажированности. Речь не идет об ангажированности гражданина. Ангажированность гражданина состоит в том, чтобы пойти проголодовать, и я это делаю. Я считаю, что не нужно смешивать ангажированность гражданскую и художественную.

Художественная ангажированность вовлекает человека (актера или зрителя) в пространство непрекращающихся диалогов между искусством и миром.

## *Режиссер – интерпретатор и творец, но не автор.*

Режиссура – это работа творческая, но не авторская. Режиссер работает с чужими текстами. Кантор, по-моему, автор, автор-режиссер. Я не автор текста спектакля, я основываю свою работу на уже готовом тексте, чувствую себя интерпретатором, я творю свой текст поверх другого: текст, состоящий из звуков, образов, движений, но все они не имеют смысла без первоначального драматургического текста.

Когда я ставлю «Венецианского купца» Шекспира, это именно «Венецианский купец», это мечты о пьесе, автор которой Шекспир. Парадокс состоит в том, что этот текст будет «предтекстом» по отношению к театральному жесту. Режиссер в центре этого парадокса: он координирует желания свои собственные, стремления актеров, занятых в спектакле, и желания всех людей, участвующих в спектакле. Он делает возможным осуществление этих желаний через текст и осуществление текста – посредством этих желаний.

Режиссер – творец, но не творец-одиночка, есть еще костюмеры, осветители, сценографы. Сценография для меня – часть моей режиссерской работы. Режиссура и сценография – две стороны моей работы. Такие режиссеры, как Лангхофф, делают декорации, пишут и переводят тексты, добавляют эпизоды, стремятся к тому, что Крэг называл тотальным театром. Это очень хорошо, что они есть, но я себя не чувствую органично в этом процессе. Я получаю удовольствие от работы с текстами других людей, потому что мое удовольствие от противоречий, а чтобы возникли противоречия, необходимо присутствие хотя бы двоих: режиссера и автора. Мне могли бы заметить, что нельзя поставить Клоделя, не будучи согласным с Клоделем. К счастью, режиссер – это тот, кто приходит выразить несогласие с автором, не убивая авторскую мысль. Я не пытаюсь добиться от текста, чтобы в нем возникло то, чего он не говорит, но я люблю выявлять противоречия, разломы, трещины.

## *Можно ли режиссировать спектакль вдвоем, втроем?*

Можно. При условии, что каждый режиссер сможет и сохранить свою линию, и одновременно сумеет отказаться от чего-то своего, чтобы себя мог выразить другой. С Джорджио Барберико Корсетти мы делали «Доктора Фаустуса». В этой совместной работе один выдумывал концепцию, а другой занимался работой более конкретной, работой с актерами. Проблема только в том, что актеры плохо выносят двойное руководство. Именно это мне было интересно в работе над «Доктором Фаустусом», даже если подчас приходилось трудно актерам: Корсетти и я по-разному руководили репетициями. Я думаю, что все ограничения находятся как раз на уровне работы с актерами. Совместная концепция не представляет собой проблемы до тех пор, пока каждый не пытается утвердить свой собственный универсум, но пытается вступить в диалог.

## *Репетиция.*

Когда я начинаю работу над спектаклем, мои сценографические наброски еще не завершены, это именно наброски, из которых многое уйдет, не будет использовано. Я не придумываю изобразительный ряд спектакля заранее. Многое возникает на сценической площадке, когда актеры уже там. Только тогда внезапно я начинаю видеть вещи. Я всегда репетирую сразу на сцене.

Сцена – место взаимодействия живых существ (актеров), текста и мира, который за пределами площадки. На репетиции возникают часто потрясающие вещи, но они не останутся в спектакле, если они окажутся не естественными, не органичными для данной сценической площадки.

### *Распределение ролей.*

Вопрос распределения ролей для меня всегда важен, но не слишком. Я всегда приглашаю актеров, с которыми я уже работал, и соединяю с новыми для себя актерами. Так спасаешься от излишней замкнутости на своем. Всегда нужно, чтобы пришел какой-то незнакомый человек, который принесет себя как новость. Однако иногда я мечтаю о театре, где была бы отличная труппа, объединенная какой-то общей целью. Мне вообще-то удается объединять актеров в работе той целью, к которой мы пробиваемся, но иногда хотелось бы не тратить силы на это, чтобы объединение было исходной данностью. А в общем, не знаю. Свои сложности есть и там, где есть постоянные труппы. И никто не знает, как с ними справляться.

*Записала Беатрис Пикон-Валлен 17 февраля 2000 года*





ЮОЗАС БУДРАЙТИС

Юозас Будрайтис (р. 1940) – литовский актер. В 1968 г. окончил юридический факультет Вильнюсского университета. В 1976–1978 гг. учился на Высших курсах сценаристов и режиссеров в Москве. В 1980 г. стал актером Каунасского драматического театра. Роли: Сольнес («Строитель Сольнес» Г.Ибсена), Шарунас («Шарунас» В.Креве), Ленин («Синие кони на красной траве» М.Шатрова), Хереа («Калигула» А.Камю), Дервоя («Рядовые» А.Дударева), Ричард III («Ричард III» У.Шекспира), Никос («Дом для престарелых» М.Корреса). В 1996 г. играл Соленого в спектакле «Три сестры» А.Чехова (театральный фестиваль «Лайф»). С 1996 г. атташе по культуре посольства Республики Литва в Москве.

ЮОЗАС БУДРАЙТИС

## Одна маленькая характерная деталечка

– В одном из интервью вы сказали, что не любите профессию актера.

Скажем, актерская профессия меня не особенно привлекает. Я довольно прохладно отношусь к этому делу. Даже друзей актеров у меня почти нет. Наверное, тому есть много причин. Актер – это человек, который не имеет другого способа самовыражения, как только «изображать» кого-то. Он хочет что-то сказать, и говорит чужими, кем-то придуманными словами. И потом самое неприятное, что актеру все-таки необходимо себя немножко слишком любить. Потому что, если я сам себе не нравлюсь, то я и другим не понравлюсь. Если же я сам себе нравлюсь, то я начинаю так себя любить, что не переношу никакой критики, несогласия и т.д. и т.д. Не дай Бог своего коллегу покриковать или сделать какое-то замечание. Сразу он тебе ничего не скажет, но завтра услышишь, что он о тебе говорил: сам дурак, сам ничего не понимает... Ну, это во всех, конечно, творческих профессиях есть, но здесь это иногда просто патология...

– Вы пришли в театр известным киноактером. Чем вас привлекла сцена?

После фильма «Никто не хотел умирать» Витаутас Жалакявичюс, мой крестный отец в актерской профессии, предложил мне пойти в театр к Мильтенису. Я отказался. Постепенно, снимаясь в кино, я стал замечать, что режиссеры как бы используют какие-то одни и те же мои возможности. Считалось, что мой удел – сдержанные молчаливые мужчины... А мне казалось, что я могу играть и совершенно другие роли, использовать другие краски. На эту ограниченность собственного амплуа я часто жаловался своему сокурснику по высшим режиссерским курсам Йонасу Вайткусу. Он мне предложил сыграть Коломийцева в «Последних» Горького. Роль мне понравилась, но страх перед театром пересилил. Я знаю за собой такую погрешность: когда ко мне начинает приходиться работа, я очень сильно сопротивляюсь. Я так сильно противлюсь этому чужеродному, что всегда убегаю. Я измышляю себе огромное количество причин, чтобы не работать.

Так что Вайткус Коломийцевым меня не соблазнил, но не отступился и

сделал предложение, от которого я не мог отказаться. Он предложил Строителя Сольнеса Ибсена, точно рассчитав, потому что там есть все то, чего мне не хватало в киноролях: страсть, эмоции.

– *Вы предпочитаете образы, с которыми чувствуете некоторое сходство? Или когда вам предлагают абсолютно непохожий на вас характер?*

Ну, я склонен к определенному душевному комфорту, предпочитаю иметь как можно меньше сопротивления для достижения этого комфорта. Естественно, если в роли со мной что-то совпадает, – мне проще. Кажется, что вот это мое, вот это я, вот это мне знакомо и т.д. Я люблю больше быть самим собой. В кино я никогда не создаю характеров, а просто пытаюсь себя анализировать. Именно себя, потому что, как бы там ни было, но таких, как я, больше нет. Я один такой, со всеми своими положительными, отвратительными, дурацкими качествами и чертами. И почему такой не может быть персонаж? Допустим, отвратительный. Достаточно себя анализировать, чтобы все черты любого характера в себе найти. Я ведь не знаю, как я буду себя вести в каких-то экстремальных ситуациях. Может быть, я поведу себя как самое неприятное существо. Может, значит, так поведу, а может, так. И достаточно этой одной черточки для создания мерзкого типа.

– *Иными словами: для вас, когда вы получаете роль, начинается процесс самопознания?*

Конечно. Скорее всего, я не являюсь, так сказать, художником, который создает. А являюсь просто, наверное, каким-то таким «экспозитором», или иначе: экспонирую, допустим, какие-то познания самого себя.

– *А если ваше «экспонирование» расходится с режиссерской трактовкой, вы настаиваете на своем видении или идете за режиссером?*

Актер, хочешь, не хочешь, он все равно свое протолкнет. Он – хитрое существо.

Помню, после фильма «Никто не хотел умирать» у меня был любимый образ, который я носил с собой, и я представлял, что вот могу где-то такого себя найти. Это был Ив Монтан в каком-то фильме, где он ходил в узких брюках и туфлях с очень длинными острыми носами, подошвы кожаные и стучали при ходьбе. Как-то это влипло в меня, казалось, что это очень по-мужски все выглядит. И мне так хотелось играть такой образ, иметь его в жизни.

Исходной точкой, как бы там ни крути, как бы там ни создавай, – все равно являешься ты сам. А дальше, естественно, находишь какую-то маленькую характерную деталечку, которая помогает создать какой-то характер...

– *Вы имеете в виду: деталь поведения, деталь одежды или манеру говорить?*

Или то, или другое, или третье. Допустим, в фильме «Один против всех, все против одного» я играл богатого американского адвоката, который мстит за убийство своего отца. Режиссер видел благополучного человека, с кучей костюмов, с хорошим автомобилем. Но мне это очень не нравилось. Почему он должен таким благополучным быть? Мне он виделся добрым, толстым, мешковатым. Добрый толстяк, у которого не сложилась жизнь... И вот тогда работа пошла. Я и ел очень много, и одевал на себя много одежды. Толстый человек по-другому себя ведет, сидит по-другому, ходит по-другому, широко расставляя ноги...

Это все было, конечно, уходом от себя, но опять-таки и поиски себя, по-

тому что внутренний мир весь был, конечно, мой, никуда не денешься. Внутренний мир не сыграешь, не создашь. Все равно это я. Иначе тогда нужно брать другого актера. Если режиссер видит на экране или на сцене Роберто де Ниро, то он должен его и приглашать. А если он меня будет делать под Роберто де Ниро, то зачем? Тогда действительно Роберто де Ниро зовите, и будет то, что надо.

*— А как появляются эти «деталечки»? Из наблюдений? Чистая фантазия? Вы слышите своего героя, его интонации? Или представляете какой-то внешний облик?*

Трудно сказать, как это приходит... По-разному. Я никогда не слышу своих героев. Может быть, потому, что не люблю говорить. Я бесконечно люблю кино, потому что можно сыграть роль вообще молча. А в театре этого не сделаешь. В театре есть специфика. Театр это речь. Ну, сколько можно проходить молча по сцене? Ну, двадцать минут. Потом скажут: ну, сколько он там может ходить и молчать? А в кино можно. Можно сказать, что я не слышу своей роли, потому что не хочу ее слышать. Может быть, не имею способности, таланта слышать...

Зацепившись в роли за какую-то подробность, начинаешь еще добавлять, накручивать... Тут главное не перебрать... Когда я первый раз попал в казино, мне советовали: не играй. Я рискнул, все проиграл. Попробовал еще раз. Выиграл! Потом еще раз попробовал, еще больше выиграл. А потом говорю: нет, стоп, вот теперь мне надо остановиться...

*— Вы имеете в виду, что в роли надо как бы чуть-чуть не дожать, чуть-чуть не договорить?*

Да, конечно. Хотя и «перебрать» иногда можно. Ужасно, почти невыносимо, когда не получается, не придумывается, не находится... Когда не создал образа, отстраненного от себя, не видишь его как бы со стороны, когда вынужден не играть, а просто произносить текст, который написан, оставаясь абсолютно самим собой. Это так отвратительно, что стыдно выходить на сцену. У меня был такой опыт. Я потел оттого, что я нахожусь на сцене, от противности, от глупости, от не знаю чего еще, но так было. Я, откровенно скажу, должен был принять сто пятьдесят грамм, чтобы найти смелость в себе выйти на сцену. На сцену всегда выходить страшно. Но это совсем другой страх. Страх оттого, что ты голый. Хоть на тебе костюм и грим – все равно ты голый. А вот если бы создал отстраненный какой-то образ, тогда даже если я голым выйду, все равно это не я, это кто-то мной созданный.

В кино можно выходить к камере самим собой, без всякого придумывания роли. Даже смотришь, это интересно, потому что там объектив регистрирует мои переживания, мои настроения, ощущения... И этого достаточно.

*— Режиссеры часто говорят о своей любви к репетиционному процессу, актеры гораздо реже... А как вы? Вы любите репетиции?*

Я репетиции не очень люблю. Видимо, это киношное воспитание, потому что на экране чем свежее, тем лучше. Если не видно репетиций, то замечательно. В театре тоже, если не видно репетиций, тоже хорошо. Но там невозможно, как в кино. Придумаешь, сосредоточишься, увидишь сам в схеме задумку режиссера, свою – и мотор, пошел. Со многими режиссерами мы так снимали без репетиций, и получалось очень интересно. Ну, конечно, там есть какие-то механические распланированные точки, выгородки...

– Вы очень успешно работали в Каунасском драматическом театре: играли центральные роли, имели хорошую прессу. Тем не менее вы ушли из театра и в других театрах постоянно больше не работали. Почему?

Наверное, я слишком серьезно отношусь к театру. Приход на сцену был, в общем, достаточно авантюрным. К каждому спектаклю я готовился, как к единоборству с самим собой. Перед выходом всякий раз испытывал настоящий страх. Каждый спектакль – это нечто неповторимое, живое. Невозможно загадывать, как он пройдет. Если ты хорошо сыграл на предыдущем спектакле, это отнюдь не гарантия, что и в следующий раз получится. Иногда с самого начала может пойти хорошо, и до конца пойдет хорошо. А иногда не заладится – и ничего не поделаешь.

Вайткус давал сложный рисунок роли. Для него было бы идеально, если бы я так наполнился бы в роли, что в кульминационные моменты, на каких-то профессиональных вершинах взорвался бы вообще и меня разнесло бы брызгами крови по всей сцене. Для него это был бы идеал, конечно. Он такой человек. И поэтому я старался физически, мясом, заполнить все пространство, насколько я представлял себе возможным: и голосом, и действием, и, так сказать, эмоциями. В какой-то мере это оценивалось критикой. И мои роли были все замечены в довольно приятных мне выражениях. Но так нельзя много работать, не выдержишь, если надо, скажем, играть подряд много спектаклей. Все равно организм не выдержит, надорвется.

Среди профессионалов существует мнение, что проживать на сцене вместе с персонажем все перипетии его судьбы не обязательно. Нужна мера отстраненности и умение экономно расходовать себя. Это профессионализм. Если его нет – нужно, действительно, «умирать» на сцене. Я, может быть, не прав, но мне кажется, что «экономный реализм» убивает искусство. Наверное, призвание актера в том, чтобы расходовать себя расточительно. Но каких сил это требует!

В кино объектив для меня был «Божье око», что ли. Если я на репетиции могу сдерживаться, еле-еле двигаться, то перед объективом, когда уже камера непосредственно включена, то тут я уже остановиться не мог. Никого не видел, ничего не знал. И вот перед камерой у меня было чувство, что я этому «Божьему оку» (объективу) исповедуюсь. И то же самое я пытался делать в театре с ролью. Однако настоящие чувства в театре ничего не дают. Ну, первый ряд еще что-то сможет уловить. А галерка воспринимает действие. И чтобы оно – совпадало с текстом. Это меня раздражало: зачем я буду кричать куда-то на дальние ряды! Это так раздражало, что после первого спектакля я подумал: это не мое.

Поэтому я ушел из театра. Я сказал, что не могу выдерживать эти бесконечные репертуарные графики. Мне это противно. Мне самое интересное, когда я могу реже играть, но прийти и сыграть что-то по-новому. Вот сегодня у меня настроение совсем другое, почему я механически должен повторять заученное? Сегодня я другой, сегодня образ другой, сегодня время, сегодня погода другая, сегодня все другое, поэтому я сегодня должен и по-другому это сделать все. А когда много подряд спектаклей идет, то там некогда заниматься этим делом, механически идешь, идешь, идешь, и потом на сцене думаешь о борще, который будешь есть на ужин, или еще о чем-нибудь постороннем...

Единственное, что я вынес из работы в постоянной труппе – чувство отупения. Совершенно не было времени для восприятия жизни, потерялась свежесть прочтения литературы. Театр для меня был чем-то вроде «кокона», который мешал восприятию мира.

– Однако когда вас позвал Някрошюс на роль Соленого в «Три сестры», вы согласились?

А вы бы отказались, если бы вас позвал Някрошюс?

– Нет.

Я тогда снимался в Таллине. Он мне позвонил в гостиницу, говорит: «Юозас, надо сыграть Соленого. Роль не очень большая, но очень важная. Как ты?» Я говорю: «Не знаю, но если ты видишь, что я могу это делать, может быть, и надо попробовать...» Я приехал, сидел со всеми, болгал, говорил, кофе пил, а потом он сказал: ну, давай почитаем. Прочли первый раз. Потом он задал вопрос: ну как, будешь? Что оставалось: уже мы столько общались, неужели я уйду, если его это удовлетворяет?

Он удивительный человек. Я не знаю другого такого в театральном мире: такого цельного, благожелательного к другим и требовательного к себе. Действительно, это большой человек. Някрошюс – это шаман. Я не побоюсь такого определения: Великий Шаман Театра. Это колдовство, в котором бесконечно можешь работать, и чем больше работаешь, тем больше находишь. И тем больше сам себя создаешь.

У него совсем особый стиль, подход к театральному процессу. У него театр – палец, палка, взгляд... Все, что другие режиссеры отбрасывают как ненужность, или как устаревшее, или как непригодное к спектаклю, он все подбирает. Вот он карандашом играет, ложкой, подстаканником... Пуговица, дым, шарик – все это у него работает. Он умеет так невзначай, как бы случайно это все впустить... Втянуть и заморозить зрителя. Вы видели в «Сальери», когда фейерверк устроил из этих спичек? Придумать же надо такое! Чтобы из спичек устроить такой фейерверк.

В постановке, о которой я как раз говорил, что голышом остался и не хочу разговаривать о ней, там пустили настоящую пиротехнику, но насколько же поганый был настоящий фейерверк, а здесь он был возвышенный. Он был Бог знает какой. Ну, шаманство, иначе не назовешь. Скажем, «Гамлет». Я был просто ошарашен, я не мог понять, где я нахожусь, почему я здесь, сколько я здесь. Я понял: перерыв. Как-то пришел в себя, огляделся, увидел знакомых людей... Потом снова, второе действие. Ты можешь так, наверное, до отключения полного сидеть.

– Считается, что с Някрошюсом очень трудно работать актерам...

Он, действительно, очень жесткий, очень требовательный человек и режиссер. Он не позволяет актеру быть расхлябанным. Но вся эта жесткость у него как-то невзначай. Как будто бы так, играючи репетируешь. Даже не сказать «репетируем». Мы сидим за столом. Сидим, курим, пьем кофе бесконечно, чего-то болтаем, он посмеивается, а потом, как бы издеваясь, немножко подшучивая над кем-нибудь, говорит: ну, идите, попробуйте лбами стукнуться. Сколько вы можете друг друга держать лбами под прямым углом? Идем, упираемся, держим друг друга. Старались, старались, а он говорит: хватит дурачиться, давайте кофе попьем, сцена дуэли Тузенбаха и Соленого готова...

Как готова? А вот так. Это уже готовая бусинка для будущего ожерелья. И вот так постепенно у него бусинки складываются, складываются, пока доходит до стягивания. Стягиваются в кольцо, и тогда уже выходит спектакль. Он разбрасывает свои семена туда, сюда, а потом смотрим, что уже все всходит, и вот уже целое поле театрального действия.

– У него на репетициях атмосфера тяжелая или радостная?

Очень легкая, особенно для постороннего взгляда. Кто-то опоздал, кто-то не пришел, – он не обращает внимания. Кто-то ушел курить или вообще куда-то ушел – он не реагирует. Но не дай Бог не попасть, когда он говорит: тебе надо идти туда. Тогда уже гроза... А в другой раз, бывает, рукой махнет: «Нет его? Ну, хорошо, тогда давайте попробуем это...» Но эта либеральность кажущаяся, потому что внутри суровость, жесткость режиссерская, которая не позволяет распуститься. А потом когда сцена сделана, попили кофе, пошутили, опять-таки: «Ну, давайте Чехова почитаем...» Почитали: «Мне все тут ясно, дальше не будем читать, не надо, один раз прочтем». Мы прочли один раз, а он читал сто один раз, тысячи один раз, потому что он уже все знал, абсолютно все. Он так придумал казармы... Ну, действительно, девчонки выросли в генеральской семье, естественно, что они выросли в солдатской, в солдафонской обстановке, так сказать. У Чехова все время говорится про это. Он так точно это уловил. Не все воспринимали его решение, но где точнее? Казарма. Иначе они не могут, они же всю жизнь росли в военной семье, вокруг военные, все вояки и, так сказать, солдафоны, ну как иначе?

Но эти бусинки он нанизывал для нас незаметно, хотя у него было точное знание, как он это будет делать. А иногда бывало, что у него что-то не идет сегодня. Тогда он тут же предлагает: расходимся. А потом, насколько я знаю, лежит на диване, не шевелится, и прокручивает сцену много раз, до тех пор, пока он найдет. А потом приходит на другой день: бабах, и готово. А нет, он может снять спектакль. Так он снял «Кармен», «Любовь под вязами» О'Нила. Тут он не смог, потому что там сцена детоубийства. А это он не может сделать. Он как человек не может и, конечно, как художник тоже этого не может. И он сказал: не будет этого спектакля. А «Лир?» Два раза подходил к «Лиру», два раза отказался, потому что не нашел какой-то для себя правды...

– Правда ли, что Някрошюс, выбрав актера, уже не снимает его с роли?

Да. Даже если у человека не получается так, как он бы хотел, он все равно его оставляет... Он уже будет отстаивать, что этот человек должен быть на этом месте и дальше.

Когда мне предложили службу в Литовском представительстве в Москве, я тогда подумал: ну да, он поработал со мной один раз, вряд ли будет больше работать. Я пришел поговорить.

– Эймутас, как ты будешь реагировать, если я поеду в Москву работать?

– А ты спектакль приедешь играть?

– Конечно, приеду.

– Ну и хорошо, замечательно, поезжай, почему нет?

Конечно, может быть, я и сам провел черту. Может быть, он меня занял бы еще и в «Гамлете» на какую-нибудь роль, на какой-нибудь эпизод. Или в «Макбете», наверное. Может быть, я не знаю, может быть. А, может быть, и не приглашал бы. Это тоже вполне возможно. Я не думаю, что я тот актер, который ему нужен, потому что все равно у меня какие-то сложившиеся определенные навыки киношные, и чего-то я не умею в театре делать. Слава Богу, что мне удалось хотя бы попробовать с ним поработать и узнать, что это такое – режиссура Някрошюса.

*Беседовала Ольга Егошина 16 февраля 2000 года*



ЕКАТЕРИНА ВАСИЛЪЕВА

*Фото В.Баженова*



Екатерина Васильева (р. 1945) – актриса. В 1967 г. окончила ВГИК (курс М.Ромма) и сразу же была принята в Театр им. Ермоловой (Лаура – «Стекланный зверинец» Т.Уильямса, 1968; Елизавета Богдановна – «Месяц в деревне» И.Тургенева, 1969, и др.). В 1971 г. приходит в «Современник» (Женя – «Валентин и Валентина» М.Рощина, 1971, и др.). С 1974 г. – актриса МХАТ. Роли: Катя («Эшелон» М.Рощина, 1975), Сарра («Иванов» А.Чехова, 1976), Алла Шиндина («Мы, нижеподписавшиеся» А.Гельмана, 1979), Маша («Чайка» А.Чехова, 1980), Мария Александровна («Дядюшкин сон» по Ф.Достоевскому, 1981), Прокурор («Вагончик» Н.Павловой, 1982), Маргарита Хевистави («Обвал» по М.Джавахишвили, 1982), Аннинька («Господа Головлевы» по М.Салтыкову-Щедрину, 1984), Ирина Минелли («Тамада» А.Галина, 1986), Актриса («Перламутровая Зинаида» М.Рощина, 1987), Иоанна Луиза Хейберг («Из жизни дождевых червей» П.-У.Энквиста, 1991) и др. Играла с разными труппами: Аркадину в пьесе «Отчего застрелился Константин?» по А.Чехову (Театр на Красной Пресне, 1987), Клитемнестру в «Орестее» Эсхила (проект П.Штайна, 1998), Хлэстову в «Горе от ума» А.Грибоедова («Театральное товарищество 814», 1999) и др.

ЕКАТЕРИНА ВАСИЛЬЕВА

## Последняя инстанция

– Вы поступили во ВГИК сразу после школы. У вас не было колебаний в выборе специальности? Выбрав актерскую стезю, вы хотели быть именно киноактрисой и поэтому поступали во ВГИК?

Собственно, у меня не было каких-то особенных вариантов выбора. Куда было идти? Я была бойкой, активной, темпераментной заводилой, душой компании, участвовала в каких-то вечерах, смотрах. Никто вокруг не сомневался, что мне надо идти по этому пути. А ведь тогда совсем не было религиозного воспитания, никто мне не объяснял понятия греха, никто мне ничего не подсказывал, не советовал, не предостерегал. Притом что я была очень доверчивой, чувствительной именно к социальному «звуку» времени. Это было начало шестидесятых. «Современник», «Таганка». Актерская профессия представлялась мне и социально значимой, и нужной.

Я мечтала стать именно театральной актрисой, а совсем не актрисой кино. ВГИК возник совершенно случайно. Просто был внеплановый зимний «добор» студентов. Летом набрали режиссерский курс, а зимой добирали на него актеров. Ни в каких театральных вузах зимой, естественно, экзаменов не было. Я пошла попробовать, как это – сдавать экзамены, проходить комиссию. Пошла устроить себе репетицию перед поступлением. Шансов, мне казалось, у меня нет никаких: тогда во ВГИК брали только стопроцентных, безусловных красавиц. И я очень удивилась, когда меня взяли. Так и осталась на курсе Михаила Ильича Ромма. На выпуске у нас был очень интересный спектакль, который поставил Сергей Соловьев. И ВГИК звал на наш выпускной спектакль многих главных режиссеров Москвы, и так после просмотра меня пригласили в Ермоловский театр. Из демократической обстановки института я оказалась перенесена в абсолютно чужой мир, со своими очень своеобразными правилами, жесткими законами, своими традициями, интригами, тайнами.

Мы пришли в период, когда Комиссаржевский, главный режиссер театра, начал курс обновления репертуара, тогда кроме меня он позвал Калягина, Льва Кружлого, Лакирева. Мы сыграли вместе несколько постановок. А потом там началась борьба. Актеры боролись с замдиректора театра, и нам удалось добиться, чтобы его сняли. Были какие-то финансовые и нравственные злоупотребления, мы залезли в какую-то темную грязную яму, но был азарт справедливости, – и мы победили... Только в пылу этой борьбы мы проглядели, что в театре шла другая интрига, гораздо более серьезная, в результате которой Комиссаржевский был снят. Когда он ушел, стало понятно, что сейчас и многих из нас попросят, и, не дожидаясь увольнения, я ушла в «Современник».

*– Но там вы пробьили всего несколько лет... Тоже какая-нибудь театральная интрига?*

Просто я родила ребенка и, как положено, сидела с ним дома. Я успела сыграть несколько спектаклей. Один – «Валентин и Валентина», имевший очень шумный и большой успех. Второй – довольно фантастический. В «Современник» приехал ставить Анджей Вайда, в пьесе было всего четыре персонажа, и я была среди отобранных им артистов. Олег Табаков ему очень вежливо объяснил, что я – в интересном положении. Вайда смирился, но тут же добавил: а на репетициях пусть все равно сидит. Ну, я исправно ходила на все репетиции. Вайда тогда казался чем-то вроде полубога. Его фильмы, которые удавалось посмотреть, рассказы о нем... Гениальный режиссер. В кино. В театре же вел репетиции кто-то абсолютно беспомощный, репетиции шли как-то абсолютно тягостно и неинтересно... В какой-то момент сидевший рядом Костя Райкин у меня даже спросил: а ты уверена, что это тот самый, настоящий Вайда?

И вдруг... случай, и мне пришлось спешно ввестись за две репетиции в этот спектакль, играть премьеру. Пришлось выучить за два дня невероятно огромный и сложный текст. На премьере Вайда вынес мне корзину цветов и сказал, что это «фантастика»!

*– Во МХАТ вы пришли в период «бури и натиска», когда Олег Ефремов формировал новую звездную труппу театра, и сразу стали репетировать Сарру в «Иванове»...*

Дело в том, что меня, собственно, на роль Сарры и пригласили. Тогда, в семьдесят четвертом году, «Иванова» почти одновременно решили ставить во МХАТе и в Ленкоме. И с разницей, по-моему, в один-два дня мне позвонили Олег Николаевич Ефремов и Марк Анатольевич Захаров, и оба предложили мне роль Сарры. Ситуация была невероятная: два крупнейших режиссера одновременно увидели меня, в общем еще девчонку, в одной и той же роли. Это было, конечно, очень лестно. Но с другой стороны, я себя чувствовала настоящим буридановым ослом, который никак не может решить, что ему выбрать. Оба предложения были такими, что отказаться невозможно. И я думала, колебалась: то соглашалась, то отказывалась. И оба мэтра как-то на удивление терпеливо принимали эти мои метания. Это было очень благородно с их стороны, и я им до сих пор благодарна.

Если честно, то никогда даже не слышала ни о чем подобном. Какая-то девчонка капризничает: то «да», то «нет», – а два режиссера ждут ее решения, вместо того, чтобы немедленно ее отправить куда подальше. Дома мой муж, Михаил Рощин, большой друг Олега Николаевича, никак не мог понять, как

вообще можно думать, когда зовет сам Ефремов. В доме просто был скандал. Наконец я сказала «да» и уехала в Ленинград на озвучивание фильма. А там поделилась своей историей со своим партнером по фильму Андреем Мионовым. Как же он на меня кричал! «Тебя зовет Марк Захаров, а ты! Я не могу бросить свой театр, предать Плучека, а то бы ни одной секунды не колебался играть в Ленкоме что угодно. Это замечательный театр!» И своим напором он меня смял. Тут же из гостиницы позвонили Захарову, что я согласна... И мы договорились, что я начинаю смотреть ленкомовский репертуар и пишу заявление. И я хорошо помню, как мы пошли с Рошиным смотреть «Тилия». Мишка шел расстроенный, со мной не разговаривал. Пришли на спектакль: а там на сцене бегают, кричат, танцуют, орут, а я все это не люблю... Это все абсолютно не мое. И я как-то так скисла, поняла, что так я не умею. И Рошин добавляет: «Ты этого хочешь?»

Мы пришли в кабинет к Захарову, и я сказала, что должна отказаться, потому что так я не смогу. Он всплеснул руками: «Ну, что за глупости! У нас все спектакли разные. Один такой, другой – абсолютно в иной манере». Но тем не менее я отказалась. И пришла во МХАТ. Чтобы докончить сюжет с Ленкомом добавлю, что потом смотрела «Иванова», где все было выстроено на Инну Чурикову – Сарру, и подумала: эх, прогадала! Во МХАТе центральной фигурой был Иванов – Смоктуновский, а Сарра и все остальные были при нем.

*– Вы первый раз встретились в работе с Олегом Ефремовым, трудно ли было находить с ним общий язык на репетициях? У Смоктуновского в архиве хранится тетрадь роли Иванова, вся исписанная... есть ли у вас тетрадь роли Сарры?*

Нет, я ничего не расписывала. Дело в том, что Сарру я первый раз сыграла на третьем курсе ВГИКа, и тогда эта роль была так хорошо разобрана, что тот студенческий вариант мне больше нравился, чем то, что я играла во МХАТе. Как это ни странно, Ефремов, так настойчиво меня звавший, моей Саррой абсолютно не интересовался. Он ставил спектакль об Иванове, и остальные персонажи его волновали мало. Кто там Сарру играет: Васильева или Мирошниченко...

А потом роль у меня с самого начала была как бы готова, то есть я знала, как ее надо играть. Но на все, что я показывала, Ефремов говорил «нет». Это у него была такая особенность: в начале репетиций он никогда не принимал никаких актерских решений. Ему казалось, что актеры «наигрывают», что они еще не успели вжиться в образ, а уже дают результат... Поэтому все его актеры, зная эту его особенность, свои находки и предложения показывали далеко не сразу, так сказать, припрятывали на потом, на «закусочку», на генеральную. А я разлетелась сразу. То, что он мне предлагал, мне не подходило, я чувствовала, что все не так. Так что первые спектакли я с Саррой очень мучилась, все шло очень вяло. Это уже потом я разыгралась. За четырнадцать лет, которые шел этот спектакль, хочешь – не хочешь, а разыграешься. Потом эту роль автор написал так, что в ней нет пропусков. Роль очень небольшая по объему: несколько сцен, не так много слов. Но сам текст тебя «держит» и «ведет».

*– Вы много играли с Иннокентием Смоктуновским, он был легким партнером?*

Нет, совсем. С Иннокентием Михайловичем играть было очень тяжело. Он существовал на сцене сам по себе. Пожалуй, единственное: мы очень хорошо относились друг к другу, по-человечески друг друга любили, и этого

было достаточно. Это создавало и на сцене какие-то нити: привязанности человеческой, что ли. «Иванов» же был мучительный спектакль. Огромное пустое пространство, придуманное Боровским, заполнять было даже физически трудно. Играли опять же спектакль часто, играли его долго. «Иванов», «Иванов», «Иванов»... В общем, сильно уставали от спектакля и от своих ролей...

А вообще я к партнерам никогда не предъявляла повышенных требований: хороший партнер – хорошо, не хороший, – ну, тогда я сама сыграю, без него. Был только один партнер в моей жизни, который меня раздражал, выводил из себя. Он не просто играл непрофессионально, но текст не держал. Когда партнер теряет смысл, когда текст не держит, – это невыносимо.

*– А к режиссерам тоже есть какой-то минимум претензий, чтобы с ними можно было работать?*

Когда высококлассный режиссер, то славу Богу. Он берет на себя львиную долю работы. Может тебя подать, выстроить на тебя сцену, спектакль... Если же нет, ну, что делать? С кем работаешь, под того и надо подстраиваться. А нет режиссера, сам как-то. Роза Абрамовна Сирота любила говорить, что Васильевой режиссеры вообще не нужны. Но все-таки лучше, когда у режиссера есть какой-то художественный образ спектакля, и тогда я в него должна вписаться, как деталь. Удовольствие работать с таким режиссером, у которого все придумано, а тебе остается только точно исполнить. А когда режиссер сам не знает, что он хочет, конечно, тяжело. Все делаешь сам.

*– Вы работали с замечательными режиссерами: Ефремовым, Гинкасом, Додиным, Чхеидзе, Занусси, Любимовым... Наверное, трудно каждый раз приспособливаться к новому режиссеру, новому способу работы?*

Нет, это было для меня вполне естественно. Хотя трудно было много работать. Тогда во МХАТ приходили на постановку многие замечательные режиссеры и почему-то выбирали меня, и я как знамя переходила из спектакля в спектакль. И в результате тогда играла огромный репертуар. Притом что я очень ленива по природе и не люблю работать. Мне бы всегда, чтобы репетиции длились максимум месяц. Вот как у нас было с «Обвалом». У Чхеидзе было все придумано, все построено. Какой ногой, какой рукой – ну, все до мелочей. И репетировать с ним было огромным удовольствием, спектакль создавался на одном дыхании. Это был один из моих любимых спектаклей: мощный, масштабный, как хоровая песня, где каждый голос прекрасен сам по себе, а тут звучат все вместе.

*– Я правильно поняла, что определение «репетиция – любовь моя» вам абсолютно не близко?*

Абсолютно не ко мне. Я помню, во время репетиций «Господ Головлевых», а они как-то очень долго, чуть ли не год репетировались, Додин мне говорил: ну, что же вы так сидите, мучаетесь с отсутствующим лицом? Все равно эти четыре часа вы здесь будете находиться. Лучше вникать, что здесь происходит, чем в каком-то другом месте».

*– Додин обычно требует от актеров именно «сочинительской работы»: прочесть целиком роман...*

Ничего я тогда не читала. А когда прочла спустя годы, поняла, что спектакль был построен поперек текста. Что Щедрин написал про покаяние, про воскресение человеческой души, про очищение и просветление человека. Это очень христианский текст. А спектакль был про гибель души, про гибель стра-

ны. Мрачный, безнадежный, антиправославный спектакль. Остается только жалеть, что в свое время этого я не понимала. Актеры, они вообще очень доверчивые. Особенно в отношении режиссеров. А те этой доверчивостью умеют пользоваться.

Я в свое время любила «Вагончик», поставленный Гинкасом, любила спектакль, любила свою роль. Мы играли этот спектакль абсолютно самозабвенно, мы все были исполнены такого жаркого сострадания к этим людям, к этой ситуации, что буквально сердце разрывалось от жалости и любви. Это был абсолютно потрясающий спектакль, и замешан он был именно вот на этом. А спустя много лет читаю в «Театральной жизни» откровения Гинкаса, что он ставил спектакль, чтобы вызвать отвращение к мерзости этой жизни, этой жижи, в которой существовали эти герои. Это было так отвратительно читать. Меня просто трясло, когда я прочитала. Потом Гинкас зашел ко мне за кулисы после «Орестей», я спросила: «Что же ты написал? Как ты мог нас так обманывать?» Он ответил: «Ты думаешь, Штайн тебя не обманывает?!»

*– Режиссеры уверяют, что актерам и не нужно знать их замыслов, что это может сбить исполнителя... Что актера иногда нужно обмануть или, по крайней мере, раскрывать общие идеи постановки постепенно...*

Театр, и от этого никуда не денешься, – искусство идеологическое и по силе воздействия не сравнимое ни с каким другим видом искусства. И это предполагает ответственность людей, им занимающихся. Можно жить в профессии механически, не задумываясь, играть, в чем предложат, выполнять, что скажут. Но тогда ты не актер – ты лицедей. А если ты осознаешь ответственность за то, что ты делаешь, с чем ты выходишь на сцену, – все меняется. В конце концов именно актер – последняя инстанция. Драматург что-то придумывает, режиссер что-то добавляет, но выходит с этим на сцену и «вдалбливает» те или иные идеи зрителям именно актер. Мы – проводники, и мы отвечаем за то, что через нас передается людям.

*– Говорят, что актеры делятся на тех, которые интересуются своей ролью по преимуществу, и тех, кого больше волнует общий смысл спектакля. К какому типу относитесь вы?*

Ко второму. Меня волновала общая идея спектакля, о чем мы хотим рассказать людям. И в этом смысле у меня всегда был режиссерский подход к своим ролям. Я всегда чувствовала как бы свою ответственность за «мысль» спектакля. Вначале неосознанно, а потом специально я выстраивала как бы «над ролью». И важнее, чем конкретный человек, персонаж, которого я играю, для меня было то, что за ролью, – мысль. И поэтому я всегда как бы обманывала публику. Там все рыдают, а у меня абсолютно «холодный нос». Я никогда не впускала чужие переживания в себя, мне это казалось пошлым. Это было совершенно интуитивно. Хранил Господь вот от этого момента. Это я рассказываю свою кухню, но вот это было определяющим: идти не по эмоциям роли, не по переживаниям, а по мысли.

И мне очень везло, что я играла большие роли. Только в большой роли актер может почувствовать себя свободным. У меня осмысление того, что актер может быть свободным и играть настолько, насколько он может, пришло только после «Дядюшкиного сна»...

В филиале МХАТа Богомолов ставил спектакль, его не приняли. Конец квартала, и Ефремов обратился ко мне: умоляю, выручи, сыграй Марию Александровну, там просто катастрофа. Я пришла и сначала попросила заменить

нескольких актеров, а ситуация уже была критическая, оставалась неделя. Потом попросила, чтобы мне не мешали. И вот в этой обстановке, в огромной навалившейся ответственности, в условиях, когда мне никто не мешал, я совершенно освободилась. И вот тогда я на себе поняла, что актер только тогда может по-настоящему играть, когда он играет большую роль от и до. Если актера держать на маленьких ролях и он постоянно находится в положении экзаменируемого, – он никогда и ничего не сможет сыграть. И в этом смысле я благодарна «Дядюшкиному сну».

*– Вы ушли из МХАТа, когда изменилось ваше отношение к актерской профессии?*

А непосредственной причиной ухода стало отсутствие ролей. МХАТ разделился, мы переехали в Камергерский, и почти все мои спектакли были сняты. У меня остались только две роли в спектаклях: Сарра в «Иванове» (сколько же можно было ее играть?) и Маша в «Чайке». Так что мое пребывание в театре теряло смысл. И тогда мне пришла в голову мысль (до сих пор горжусь, что я додумалась до этого первой), что, в сущности, я легко могу уйти из театра. Я была уверена, что если мне понадобится работа, то я всегда ее найду. А тут театр собрался на двухмесячные гастроли в Японию. Зарубежные гастроли, все о них мечтали всегда. А я больше двух недель за границей вообще не выдерживаю, не люблю, начинаю тосковать. И тут я и решила подать заявление. И потом я не могла оставить на два месяца тринадцатилетнего сына. Мне дом и церковь стали уже гораздо важнее театра... А театр отнимал все мыслимое и немислимое время – всю жизнь!

*– Как отнесся к вашему уходу Олег Николаевич?*

Это был удар для него. Он был очень расстроен, просто не могу передать до какой степени. Я уходила первая, и он понимал, что за мной пойдут другие. Так и случилось. Я знала, что, когда я приду с заявлением об уходе, он будет удерживать, уговаривать... Я несколько раз пыталась. Но когда Ефремов уговаривал, ему никто не мог отказать. Он мог делать с человеком все, что ему хочется. Поэтому в тот раз я оставила заявление у секретаря и просила передать, что сама ни за что не приду, чтобы он меня не вызывал...

*– После МХАТа вы много играли у разных режиссеров. В том числе вы играли Клитемнестру в «Орестее» Штайна. Как складывались ваши отношения со Штайном? Вы сказали о вопросе Гинкаса: «Ты думаешь, Штайн тебя не обманывает?» Что вы ответили?*

Я ответила, что я понимаю, что он обманывает, и могу строить контрдействие и тоже в долгу не останусь. Я как бы с самого начала сознательно выстроила такой экран, что ли. И Штайн, он очень тонкий человек, эту раздельную преграду чувствовал, и раздражался. Он чувствовал, что я делаю еще более крупный обман, чем он. Это раздражение накапливалось, накапливалось и закончилось взрывом.

Это был изначально компромисс. Мне нужны были деньги, и я согласилась участвовать в этом проекте. Сама же роль Клитемнестры в «Орестее» необъятная, вздохнуть невозможно, потому что я замечала, что когда ухожу со сцены, возвращаюсь – хор надо опять собирать, а то они буквально распадаются. Клитемнестра являлась стержнем этого спектакля, такая роль-шампур, которая разные элементы собирает в единое целое. Даже нельзя расслабляться за кулисами, она физически была для меня тяжела невероятно. Просто не хватало здоровья.

– О вас очень много писали, восторженно, восхищенно. Влияли ли на вас оценки критики?

Оценки критики... Помню, как после хвалебных слов в мой адрес я прочитала обзорную театральную статью в журнале «Современник», где было написано в мой адрес: Васильева играет Клитемнестру ужасно. Это после того как я привыкла к эпитетам: гениальная, выдающаяся трагическая актриса двадцатого века и т.д. Я хохотала до слез.

– Не так давно вы выходили на сцену в «Горе от ума»...

Это не в счет. Это не роль и не игра. Просто Олегу Меньшикову я была нужна в качестве знака самой себя. Я думаю, что на сцену выходила не графиня Хлѣстова, а Катя Васильева. И зал так меня и воспринимал.

*Беседовала Ольга Егошина 24 января 2001 года*



ВИКТОР ГВОЗДИЦКИЙ

*Фото Ю.Феклистова*



Виктор Гвоздицкий (р. 1952) – актер. Окончив в 1971 г. Театральное училище в Ярославле, сыграл первые роли в Рижском ТЮЗе (Принц в «Зеленой птичке» К.Гоцци; Карлсон в «Новых похождениях Карлсона» по А.Линдгрэн, 1973, и др.). В 1974-1985 гг. – в Ленинградском театре комедии. Роли: Буланов («Лес» А.Островского, 1978), Альцест («Мизантроп» Мольера, 1976), Тень («Тень» Е.Шварца, 1984) и др. В 1979 г. играет моноспектакль «Пушкин и Натали» (композиция и постановка К.Гинкаса). В 1979-1981 гг. – в БДТ. С 1984 г. – в Театре миниатюр (с 1987 г. – «Эрмитаж»). Роли: Фадинар («Соломенная шляпка» Э.Лябиша, 1985), Шлиттенбах («Нищий, или смерть Занда» Ю.Олеши), Дон Жуан («Дон Жуан» по Мольеру и Т.де Молина, 1992), Казанова («Сонечка и Казанова» по М.Цветаевой, 1996). Играл также в спектаклях Гинкаса в МТЮЗе (Порфирий – «Играем преступление» по Ф.Достоевскому, 1990, и др.) и Ю.Еремина в Театре им. Пушкина (Эрик XIV – «Эрик XIV» А.Стриндберга, 1992; Хлестаков – «Ревизор» Н.Гоголя, 1994). С 1995 г. – во МХАТе им. Чехова. Роли: Арбенин («Маскарад» М.Лермонтова, 1995), Тузенбах («Три сестры» А.Чехова, 1997), Подколесин («Женитьба» Н.Гоголя, 1997), Основа («Сон в летнюю ночь» У.Шекспира, 1998), Параклет («Самое главное» Н.Евреинова, 1999), Сирано («Сирано де Бержерак» Э.Ростана, 2000), граф Ансельмо («Венецианский антиквар» К.Гольдони, 2000).

ВИКТОР ГВОЗДИЦКИЙ

## Научить театру может только театр

– Говоря об актерах, часто употребляют словосочетание: «додинский актер», «фоменковский актер»... Чьей школы актер Гвоздицкий?

Я актер школы Фирса Шишигина, я закончил его курс в Ярославском театральном училище. В те годы Фирс Шишигин был главой всей театральной провинции России. Имел все возможные тогда ордена, почетные звания и лауреатства. Был немолод и набирал курсы нечасто. Возможно по этой причине в сентябре нас оказалось почти шестьдесят человек...

«Вас много. Закончат мало. Запомните и поймите – встать и уйти отсюда, по своей воле, вы сможете только сейчас. Театр – это трясина. Советую это сделать всем без исключения». Никто не вышел. Он был прав. Сами из театра уходят редко, да и то только сейчас, когда «распадаются дома» и все мы начинаем работать в театре за деньги. Большая окладистая борода. Голос хриплый и сильный. По улице ходил с сучковатой палкой. В городе его узнавали. Мы его боялись. Нас занимали в народных сценах огромных спектаклей. Он колдовал и одним словом умел перемещать с места на место десятки персонажей. Приходы Фирса для меня были событием, почти катастрофой. Он любил отдельных студентов. Когда приходил, занимался только с ними. Иногда выбирал жертву из нелюбимых. Мы замирали и попадали под гипноз хриплого голоса, колючих светлых глаз, редкой похвалы. Стыдно признаться, но не понимал я ничего. Защитной реакцией на непонимание был сон, и я мучительно балансировал между страхом и сном...

Своими учителями называю Адольфа Шапиро и Николая Шейко, с которыми встретился в Рижском ТЮЗе – своем первом театре. Что касается «школы»... Школа – это театр. Научить театру может только театр, если Судьба подарила настоящие встречи с партнерами, авторами и режиссерами-учителями. Фоменко учит бесстрашию в рисунке, гибкости в жестком движении роли, нежности к «театру интонаций» и прелести прихотливой актерской жизни, соединенной с жизнью музыки. Из заданий, больших, маленьких, едва заметных глазу, внутренних конструкций Гинкаса возникает захватывающее существование обратного хода, смешное в трагическом; тишина, звучащая оркестром. Если бы не Левитин, то, может быть, не пришлось бы сказать со сцены слова особенного театра Олеси, Бабеля, Введенского, Хармса, Цветаевой. На репетициях Ефремова я впервые понял, как можно и должно проверять все в творчестве Пушкиным. Шейко научил меня самому трудному – азбуке профессии, театральной грамоте, смыслу вечного ученичества.

Павел Орленев в своей книге написал, что вся его школа была «по Бибикову». Бибиков – это был какой-то провинциальный антрепренер, который сказал ему: «Ты, когда работаешь над ролью, ложись на диван спиной, закрой глаза и пройди всю роль: где ты на гвоздик шляпу вешаешь, где ты подмигиваешь...» Когда занимаешься ролью, то проверяешь ее своим подсознанием. Может, поэтому актер знает про своих персонажей, про их эпоху больше, чем историки и исследователи.

Здесь очень помогает текст, когда он хороший. В Чехове слова переставлять невозможно... Знаки препинания Достоевского ставят дыхание роли... В любой пьесе Островского любой персонаж имеет свое «кольцо». «Лес» можно ставить о Карпе, или об Улите, или об Аксюше... Он режиссерски строит свои пьесы.

*– Вы играли Буланова в «Лесе» в постановке Фоменко. Потом еще работали с этим режиссером. С чего обычно Фоменко начинает свои работы?*

Петр Наумович прежде всего предлагает формальный ход. Он очень медленно репетировал в то время, репетировал малюсенькими кусочками и работал показами, очень сильно, страстно, и когда кто-то повторял только форму – то было пустовато. Больше всего его радовало, когда актер, наполнив рисунок своим градусом, своим пульсом, предлагал что-то другое.

Фоменковские показы, очень смешные, обаятельные и заразные, на самом деле нужно переплавить и сделать так же сильно, как он, но иначе. Для Фоменко это было идеально, когда вскакивали в его «экстремальность»... Идеально это делает Юлия Борисова в спектакле «Без вины виноватые». Она четко следует режиссерскому рисунку и ни на секунду не оставляет себя. Она делает все фоменковские «фляки», но стержень ее, борисовский. Это как бы «безуминка» в роли Кручининой, которую принесла она, Юлия Борисова, своим способом жить в театре, своим стилем поведения, своей отстраненностью от сегодняшнего дня.

Фоменко любит работать с молодыми, но, мне кажется, его лучшие достижения – в работах с актерами с «биографией» – с акимовскими, с вахтанговскими...

*– Но вы встретились с Фоменко молодым актером...*

Когда Петр Наумович Фоменко меня в первый раз увидел в Театре комедии в «Романтиках» Ростана, сказал: «Какой хороший материал!» А я к этому времени уже пять лет отработал в Риге с замечательными режиссерами.

– А у вас была своя «тема» или она потом появилась?

Про актерскую тему – все домыслы. Когда актеры говорят о том, что она есть, то это крах профессии или подарок интервьюеру. Какая тема? «Я гуляю под дождем»? Полный идиотизм. Какая может быть у актрисы тема? Она «просто» играет мать, играет Золушку, играет мачеху...

В наших отношениях с Фоменко не было равноправия, это было взаимодействие учителя и ученика, мастера и «материала». Я много играл в его спектаклях и многому научился. Фоменко – одна из самых ярких фигур в театре, поэт театра. Своим стилем работы он заражает своих учеников. А в спектаклях его «не видно», он там закрытый человек.

Я часто не могу увидеть на сцене его болевые точки. Единственно, что у него открыто во всех спектаклях, – чувственное отношение к театру. Даже его фильм о войне – тоже про театр.

– В Москве вы после академических театров Ленинграда (БДТ и Театра комедии) начали работать в экспериментальном, авторском театре под руководством Михаила Левитина. Был ли труден для вас этот переход, многое ли пришлось менять в актерской технике, в способе работы над ролью?

Было трудно... Для того, чтобы понять, почувствовать, а главное реализовать левитинский театр, левитинские задания и пройти через них не как через случайную прихоть, а как через очень подробный, именно подробный, рассыпающийся в стороны и снова нанизанный на одну нитку мир, нужна не одна роль и не один год.

При всей особости левитинского тона, он неновый. Просто он – его. В первых, это сто грамм исходного события – и выше, пронзительнее. Связи с тридцатыми годами, – сыновние; нет почтительности поклонника, верности ученика. Свободное, расточительное и бесспорно свое – к Бабелю, Олеше, Обэриутам, Терентьеву, Шкловскому...

Хмурое репетиционное утро начинается с рассказов, бликов, набросков.

«Завадский с карандашами всех цветов в скульптурных руках».

«Нищий, продающий ворованное сало у Белорусского вокзала».

«Коонен, дышащая морозным воздухом Тверского – коротко, как нерпа».

Одесские рассказы. Артисты втянуты, заражены.

Громкого успеха у левитинского театра сегодня быть не должно. Аксиома. В реестр не укладывается. Независимо от результата работы. Я убежден, что Левитин один из немногих сегодня, чьи корни не в сегодняшнем дне...

– Одним из самых долговечных в вашем репертуаре был спектакль «Пушкин и Натали»... Как вы думаете, почему?

Этот спектакль переживал довольно большие паузы. Я мог не играть по три года, и через три года он шел иначе, с другими акцентами, с другим смыслом. Сначала я думал, что роль так – надолго – построена. На самом деле – это закон великих текстов, которые раскрывают артиста на протяжении жизни. Прошедшая в паузе между спектаклями жизнь «вбирается» в спектакль.

Ситуация паузы в системе репертуарного театра – при незаживающих ранах – дает толчок для нового актерского дыхания. Что невозможно или очень трудно в контрактной системе. Она лишь эксплуатирует тебя.

– Эксплуатирует прежде всего актерское обаяние, заразительность, воздействие на публику... Как вы относитесь к понятию «обаятельный актер»?

Когда принимают в театральное училище, то воспринимают обязательные данные: руки-ноги на месте, обаяние, талант. Это входит в азы. Но когда артист понимает, что он обаятельный, – это ужас!

Но бывают ситуации, когда режиссер тебе ничего не может предложить, когда в тексте пустота, а тебе нужно выходить и чем-то держать публику, вот ты используешь свое обаяние.

*– Иногда говорят, что роль рождается в тот момент, когда на спектакль приходит публика. Вы согласны с этим утверждением?*

Роль рождается не на публике. Она рождается, когда что-то происходит, в том числе – и в зале, с публикой. Когда соединяются разнонаправленные полюсы и начинает бить током. Работа над ролью делится, грубо говоря, на два этапа: на приближение к персонажу, потом происходит такой легкий хруст, а потом роль «набирается» – или уже нет. Есть роли, которые тебе мешают, точно заглушки поставили. Есть те, что открывают тебя. Не то что потом ты пользуешься какими-то штампами или навыками, а просто роль тебя возвращает.

*– Вы часто и настойчиво говорите о «культурной памяти» в театре, о традициях. Как это соотносится с идеей смены театральных мод и форм, театральных поколений?*

Когда-то я участвовал в возобновлении «Тени» Акимова и Шварца в Ленинградском театре комедии. С сорок первого в каких-то шкафчиках в гримерных театра сохранялись акимовские декорации, костюмы, парики. В театре еще работали исполнители, сохранившие интонации того спектакля. Я убежден в том, что душа спектакля передается из рук в руки, от поколения к поколению. Передается даже не мастерство, но что-то более важное. Старики – старые артисты – физически не всегда «в форме», но они все равно настоящие и могут все. Я помню, мы играли спектакль с Еленой Владимировной Юнгер. Это флюиды. Это человеческий класс. Это школа. Я могу разложить «как надо», что тут нужен темп, там хорошо бы поживее, сям – помедленнее. Но это все такая чепуха по сравнению с тем чувством пустоты, когда они уходят.

Настоящие старые артисты могут соответствовать талантливой молодой режиссуре.

В Художественном театре я не застал «старших», а в театре Акимова играл с ними. Это была театральная каста, она противостояла товстоноговской, при этом не только не конфликтовала, но и не пыталась соперничать. Они очень особенно жили, не странно, не придумано... Эти люди были скромными, но прекрасно чувствовали себя в игровой стихии, в карнавальной атмосфере, в неунывном настроении. Они это умели, они хранили верность «своему режиссеру». Сейчас они уходят. Вот не стало Юнгер. Я был в Плесе, и мне туда пришла телеграмма, что похороны тогда-то. Дежурная в Доме творчества отдала телеграмму со словами: «какая-то Юнгер». «Вы даже не знаете, кто это?» – «А кто?» – «Это Актриса». И вдруг эта обыкновенная женщина говорит: «Ах, так это настоящая, не из тех, которые теперь». Сказано точно, не прибавить...

О Юнгер могу говорить часами, о ней, об удивительной женщине и удивляющей актрисе. Один эпизод. После капустника в питерском Доме литераторов она с провожатыми идет домой. Им надо было пройти через Марсово поле. Лето, белая ночь, и она: «Гришенька, прошу вас, нарвите для меня около Вечного огня букет пионов». В руках у него были барабан и палочки. Шел со-

рок восьмой год, страшное время. Какие пионы? «Прошу вас, нарвите букет пионов». Ничего не оставалось делать: «Подержите барабан» – и пополз, на-рвал. А она стала барабанить в барабан. Тут же появился милиционер: «Пройдемте!». Она из-за кустов: «Этот букет для меня, товарищ милиционер». И товарищ исчез, так же незаметно, как и появился. Вот такая была в ней роскошь человеческая. Эту историю я рассказываю Ефремову, репетируя Сирано. Он говорит: «Ну вот – Роксана»...

*– В букете, вышедшем к семидесятилетию Олега Ефремова, вы рассказываете, что познакомились с ним на спектакле «Пушкин и Натали»... А потом он позвал вас во МХАТ...*

Это был первый спектакль «Пушкина и Натали» в Москве.

Маленькое помещение где-то на пятом этаже в ВТО, что было на Горького. Людей полным-полно. Гинкас сидит в середине первого ряда, что-то лицом делает. Помогает. А больше никого не знаю. Начал скверно. Слышу, громко смеется только Кама. Ну, думаю, плохо дело... В такие секунды, когда рукой в отчаянии махнешь, у меня начинается что-то получаться. Слева сидел Ефремов, я его сразу заметил. К ужасу. Я в его сторону старался со страху не смотреть. Когда же я рукой махнул, Ефремов стал реагировать. И так точно, именно там, где надо. Как партнер хороший. Я теперь думаю, что понял он мой весь конфуз и пришел на помощь. Потом я иногда замечал, как он умело, осторожно, походя помогал в разных ситуациях. Это была именно актерская и человеческая поддержка, притом деликатная, что и в голову не пришло, что это поддержка.

Лет через десять, когда я уже играл в «Эрмитаже» у Левитина, во МХАТе Николай Михайлович Шейко начинал репетировать «Маскарад». Роли разошлись, кроме одной – Неизвестного. Тогда мою фамилию назвал Ефремов, Шейко согласился. С радостью согласился и я. Стал ходить на репетиции, была уже весна, сезон скоро закрылся, а летом умер Смоктуновский, который репетировал Арбенина. Осенью эту роль взял Ефремов. Репетировал интересно, замечательно чувствовал стих: ни разу ни одной ошибки в окончании строки, в расстановки пауз. Предлагал какую-то перестановку сцен, из середины в начало, из начала в конец. Ему казалось, что это поможет, что выйдет как-то неожиданно...

Когда спектакль уже надо было выпускать, внезапно Ефремов заболел, а декорации построили и костюмы сшили. Так случилось, что Арбениным оказался я. Репетировали чуть больше месяца. Дальше было все, как бывает: худсовет, чужие глаза коллег. Он зашел ко мне в уборную, уже на премьере. Я даже не знал еще, что бывает такое нечасто. Зашел помочь. Так постепенно я и перебрался во МХАТ.

*– В «Маскараде» и в «Сирано» вы играете пьесу в стихах. Как сказал Пушкин по сходному поводу: «Роман и роман в стихах – дьявольская разница». Просто пьеса и пьеса в стихах – что это для вас?*

«Дьявольская разница». Кстати, Ефремов великолепно чувствовал ритмическое начало, когда репетировал Арбенина. Одной актрисе объяснял: это же стихи, держи ритм, держи метр!

*– А у вас откуда эти умения? Они сейчас редки у актеров...*

Началось в Риге, когда рождалась «Чукоккала». Там в ТЮЗе служил завлитом Роман Тименчик, ну, завлитом – это по форме. А по сути он был, конеч-

но, человеком науки, литератором, его судьба забросила в завлиты, поскольку иной работы просто было не найти. Так вот Рома помогал Адольфу Шапиро режиссировать эту самую «Чукоккалу». Он открывал глубинные вещи в стихе. Он объяснил мне, что весь ритм у Чуковского идет от того, что все написано в поезде – «одеяло убежало, улетела простыня». Это надо читать в ритме стучащего по рельсам вагона. Он открывал волшебное созвучие удвоенного «л» в «одеяло убежало», он учил искать смысла не в подтексте, а в тексте. В стихе это очевиднее, хотя и в обычной пьесе, мне кажется, у нас страшное пренебрежение первым планом текста, то есть тем, что выражено в звуке, в пластике слова, в созвучии, в ритме. Я даже в Чехове пытаюсь разгадать не подтекст, а именно текст. Ведь для него очень важно, как человек говорит, как цепляются слова, какова инверсия предложения, как оно клонится, строится, дробится на периоды. Вот Рома Тименчик, можно сказать, был моим первым режиссером в этой сложной области. Помню, как он разбирал сложнейшие, «темные» стихи Анненского. Рассказывал, что Анненский не мог бы позволить себе соединить вместе две согласные, а если и делал это – одно слово завершал звуком «б», а другое начинал звуком «п», – то только потому, что хотел передать таким образом звук шарманки. Это стихотворение у него такое «Старая шарманка». Почему-то такие вещи на всю жизнь запоминаются.

*– Вы играли Тузенбаха в ефремовских «Трех сестрах», репетировали с ним Сирано... Актеру другой, «немхатовской» театральной школы, трудно ли вам было найти с ним общий язык?*

У Ефремова в отношениях с артистами присутствовало главное. Для меня главное: покой и доверие на большой дистанции. Что его отличает от всех режиссеров? Он по существу своему, по природе артист. И работа с актерами у него шла как раз через эту свою кровную сопричастность. Когда я репетировал Тузенбаха, то не мог отделаться от ощущения, что режиссер абсолютно не трогает меня, не нагружает заданиями. А к премьере оказалось, что в роли нет незастроенных мест, что каждый поворот в роли сделан. И при этом мне кажется, что все это я выстроил сам.

До этого я Чехова не репетировал никогда. Казалось, что это совсем не мой автор, отношение к Чехову было смутное: вспоминался Таганрог с домиком Чехова – маленький, с низкими окнами в огород, с дешевой медной посудой и жесткими кроватями. Совсем не дом Прозоровых. Любил Чехов Прозоровых или нет – так до сих пор не знаю. О Тузенбахе Ефремов говорил, что не понимает его. Репетиции начались, и около года мы сидели за длинным столом ефремовского кабинета. Останавливалось время, хотелось на воздух, на волю, подальше. Не получалось ничего, и казалось, не будет конца разговорам, и мы никогда не сможем встать на ноги. Временами Ефремов замолкал на шесть-семь минут, и в кабинете над головами артистов повисала тишина. Было ощущение, что в кабинете никого нет, он куда-то проваливался и сидел с остановившимся взглядом. Не с нами, не рядом. «Если вам нечего сказать, нет вопросов, то зачем я все это ставил, кому это нужно», – после затянувшейся надолго паузы говорил Олег Николаевич. Сказать нам было нечего, вопросы были уже все заданы давно. Мы мямлили, что ставить необходимо, что нужно людям... Вот такая схема застойной работы – может быть, только для меня. Даже прогоны у нас были за столом.

Я теперь не могу вспомнить, как так получилось, что мы все-таки встали и стали двигаться к площадке, но как-то ведь встали и почти все уцелели.

Никого с ролей не снимали, не оскорбляли, не было привычного режиссерского крика. Словом, все пошло немного легче. Ефремов четко делил пьесу на четыре действия. Первое: весна, надежда. Второе: зима, домашнее тепло, одиночество. Третье: жара, пожар, нервы. Четвертое: осень, успокоенность, легкость, конец. А как это играть? Не говорил. Показывал он артистам не часто, но удивительно хорошо, просто превосходно, проигрывая большие куски за Наташу, Вершинина. Мало трогал сестер. Ефремов показывал не порежиссерски, а играл как большой артист. Его показы завораживали и покоряли сразу. Проиграв, проверив собою, он находил убедительные формулировки для артистов. «Наташу в третьем действии, когда она кричит на няню, должно быть очень жалко, она должна вызывать сострадание, она даже может плакать от беспомощности. Вершинин всегда в каждом городе находил свою Машу, и слова говорил те же, также чаю хотел, также на жену жаловался, и всегда обходилось».

Исполнителю Андрея подсказывал: «Ты не видел Шостаковича? А я один раз даже общался. Так вот Андрей должен на Шостаковича похожим быть: говорит очень застенчиво, сбиваясь, голос тонкий, рывками в каждой фразе».

В сцене прощания Маши с Вершининым советовал Лене Майоровой: «Лена, согнись сперва ниже, ниже, потом выпрямись и сильно крикни. Вот и все. А вообще, вы же артисты, давайте сами. Может быть, и не прав я».

В репетиционном зале Олег Николаевич мог ничего не говорить, отпуская артистов самостоятельно лететь. Спектакль собрался как-то для всех неожиданно, сам собою, уже в самом конце. Когда артистами некогда заниматься, когда свет, музыка, движение декораций, перестановки в антрактах важнее.

На премьере плакали и в зале, и на сцене, и потом, в Америке, когда играли в Нью-Йорке. Спектакль такой длинный, что, собираясь вечером в театр, кажется, на гастроли куда-то едешь. Он катится сцена за сценой. В него начинаешь вживаться, встраиваться, находить свое место, пить кофе и болтать с коллегами, долго идти на сцену, как в жизни какой-то другой и где-то не здесь. Смотрел он «Сестер» редко, говорил, что слышал больше по радио, иногда приходил за кулисы, сидел один у себя в уборной или в холле. Замечания делал редко, но вдруг по какой-то случайной фразе, по взгляду все понимали: все знает, видит, замечает. Потом он спектакль оставил, не спрашивал, как прошел. Новых исполнителей вводил не сам, может, что-то его разочаровало, может, сказывалась болезнь.

В Америке на спектакли не приходил. А когда вышел на поклон в самом последнем спектакле, американцы кричали, топали, свистели, аплодировали так, что у меня была полная уверенность: они приняли Ефремова за Чехова и Станиславского одновременно. Он умел все эти шумные знаки внимания, цветы на сцене, комплименты принимать с каким-то скромным достоинством, спокойно и с правом.

– *Как возник замысел «Сирано» Ростана, романтического автора, казалось бы, от Ефремова предельно далекого?*

После «Сестер» мы говорили о Гамлете, Юлии Цезаре. Сирано возник неожиданно и исчез. Ефремов дал прочесть пьесу, а потом, казалось, забыл, остыл, оставил. Надолго. Вернулся к этому названию через год, когда уже очень болел. Мы уже говорили о смерти, о врачах, он ездил из больницы в больницу, лечился за границей. Когда он на репетиции сказал: «Эта пьеса и о том, что жить лучше, чем умереть», я подумал: вот поэтому он к Ростану и

вернулся. Репетиции начинались и угасали. Долго репетировали у него дома. В замкнутом пространстве сидели артисты и умирающий Ефремов. Его увлекали кабаллистические знаки: круг, циркуль, дерево. Утром репетиция начиналась с вопроса: «Ну, расскажите, что нового, что видели? Что интересного?» Почти ежедневно мы репетировали до трех, потом спектакль в театре, так что много о новом и интересном рассказывать было нечего. Тем не менее мы старались весело звучать и заполнять паузы. Получалось это почти всегда натужно, и вряд ли мы были ему интересны.

В эти минуты он собирал силы. Казалось, больше пьесы его заботит пролог, пролог сегодняшнего дня. Некая семейная пара, уставшая друг от друга, от нынешних деловых отношений в любви, семье, дружбе, тоскует, мается, томится, мечтает о другой жизни с настоящей любовью и поэзией, страстями. Так начиналась пьеса Ефремова. Все сопротивлялось. Спорить и возражать было бесполезно. Рядом с нами сидел изнуренный человек, которому мерещилось в этом прологе что-то свое. Он так хотел, чтобы этот пролог был, непременно, обязательно. Раздражался, обижался мучительно любому неприятию. Ему приносили бесконечные варианты, все было неловко, громоздко и пересказывало содержание ефремовской идеи. В спектакль в итоге пролог не вошел... Когда совсем оказывались в тупике, оставляли пролог и репетировали сцены. Он страдал от бессилия и говорил: «Я бы показал, было бы проще. Уже не могу». Несколько раз какая-то нездешняя сила помогала ему, и он проигрывал куски. Все становилось на место, но сыграть, как он, сидящий в кресле, уходящий, с опытом своей жизни, полной побед, разочарований, было невозможно. Не по плечу. Назавтра снова приходили к нему. Ему было трудно дышать и ходить. Он всегда ждал нас, уже сидя в кресле, не хотел, чтобы мы видели его слабым. «Ну, расскажите, что видели, что нового, что интересно?» И тогда казалось, что мы занимаемся ничем. В голове была одна спасительная и страшная мысль: будет ведь и этой репетиции конец.

Время идет, и в памяти то и дело оживают моменты этих трудных встреч, моменты человеческого, а не режиссерского разбора. Они просты, непостижимы, как вообще все встречи с Ефремовым. Последний раз я видел Ефремова на репетиции «Сирано», у него дома. Пятнадцать ноль-ноль, репетиция закончена. Артисты, выдержав осторожную паузу, закрывают ролевые тетради. «Ну, тогда до завтра. Если хотите, можете посмотреть со мной новости». Мы все были уже в дверях, когда он из комнаты сказал на прощание: «Ну, может быть, что-то неясно. Может быть, какие-нибудь вопросы?» Вопросов не было, мы торопились уйти, не почувствовав, что больше его не увидим, и он нам больше не поможет.

*Беседовала Ольга Егошина 20 февраля 2001 года*





АНДРЕЙ ГОНЧАРОВ

Андрей Гончаров (р. 1918) – режиссер, педагог. В 1941 г. окончил ГИТИС (курс Н.Горчакова). С 1942 по 1945 г. был директором и режиссером фронтовых театров ВТО. С 1945 г. работает в Москве: в Театре сатиры, Театре им. Ермоловой, Театре киноактера, Малом театре. С 1958 по 1965 г. – главный режиссер Московского драматического театра. Постановки: «Вид с моста» А.Миллера, «Закон зимовки» Б.Горбатова, «Визит дамы» Ф.Дюррематта и др. С 1967 г. – главный режиссер Театра им. Маяковского. Среди постановок: «Дети Ванюшина» С.Найденова (1969, 2000), «Банкрот, или Свои люди – сочтемся!» А.Островского (1974), «Трамвай «Желание»» Т.Уильямса (1970), «Человек из Ламанчи» М.Ли (1972), «Беседы с Сократом» Э.Радзинского (1975), «Бег» М.Булгакова (1978), «Леди Макбет Мценского уезда» по Н.Лескову (1979), «Жизнь Клима Самгина» по М.Горькому (1981), «Кошка на раскаленной крыше» Т.Уильямса (1981), «Закат» И.Бабея (1988), «Горбун» С.Мрощека (1991), «Как вам это понравится» У Шекспира (1997) и др. Профессор, заведующий кафедрой режиссуры РАТИ (ГИТИСа), автор книг «Режиссерские тетради», «Мои театральные пристрастия».

АНДРЕЙ ГОНЧАРОВ

## Самое трудное в этой профессии: выжить!

– Вы застали в театре время, когда еще работал Немирович-Данченко, репетировал Станиславский... Можно сказать, что весь режиссерский XX век русского театра прошел на ваших глазах...

Меня можно назвать молодым долгожителем. Я помню «Принцессу Турандот», «Сверчка на печи», «Блоху» Дикого. Помню интонацию, с какой Серафима Бирман произносила: «Миленький, пошли обожаться...» Помню эти спектакли гораздо отчетливее, чем десятки и сотни, увиденных впоследствии. Мама была актрисой, отец работал концертмейстером в ГАБТе: в доме часто бывали люди театра. На день рождения мне непременно дарили театральные билеты, чаще всего во МХАТ. Я видел «Дни Турбиных», «Квадратуру круга» с Ливановым. Видел все спектакли Мейерхольда, шедшие обычно при пустом зале. Учась в школе в Леонтьевском переулке, я стал руководителем драмкружка вместе с Целиковской и Леонидовым. Не поступив на режиссуру, оказался на курсе Топоркова, и это было большим везением. Топорков тогда репетировал со Станиславским, так что мы получали систему «из первых рук». И я был на одной из репетиций в Леонтьевском. Я был и на репетициях Немировича-Данченко: на «Леди Макбет Мценского уезда», на генеральных «Анны Карениной», на «Трех сестрах». Он так показывал этих женщин: ничего подобного мне в театре не удалось больше увидеть. Сколько сестер бегало потом по сценам разных театров, но тех так и не догнали... Это был абсолютно великий спектакль восьмидесятилетнего Немировича. Потом в беседах с Кнебель и Поповым узнал, что они отдавали предпочтение режиссерскому и педагогическому таланту Немировича-Данченко даже перед Станиславским.

Моим учителем в профессии был Горчаков, мы были его первым набо-

ром. В те годы на режиссерском факультете Сахновский собирал всю активно действующую режиссуру. В какой-то момент я решил «становиться на ноги» и податься в артисты. Меня смотрел сам Немирович-Данченко и одобрил. Но Горчаков решительно заявил, что вначале я должен получить диплом, а потом могу податься хоть в дворники... Я уехал по распределению, и премьера моего первого спектакля должна была состояться 22 июня 1941 года. Потом военкомат, фронт, командир разведвзвода, два ранения... После госпиталя – фронтовой театр... Кстати, в блокадном Ленинграде я открыл для себя, что «Женитьба Белугина» принимается зрителем более горячо, чем, скажем, «Жди меня» Симонова. В зале сидели люди с лицами, словно обтянутыми пергаментом, люди, которые, уходя из дома утром, прощались с близкими, так как не знали: доживут ли до вечера. А им были интересны переживания Андрюши Белугина, они жили его мечтами, планами, чувствами...

В сорок четвертом я по приглашению Горчакова пришел в Театр сатиры ставить именно «Женитьбу Белугина». Вообще история Горчакова в Сатире – отдельная повесть. Убежденный мхатовец, режиссер МХАТа, он одновременно был назначен руководителем Театра сатиры, театра абсолютно иного творческого почерка, иной манеры. Там работали блистательные мастера: Поль, Хенкин, Холодов, Токарская, Курихин. Горчаков пробовал этюдный метод с этими «хозяевами номеров». И я помню, как Хенкин вышел показывать этюд под скромным названием «Мое утро». В зале стоял громовой хохот, это был готовый номер: хоть сейчас на сцену, но от того, что хотел от этюдов Станиславский, это было далеко. Так на практике я убеждался в невозможности ограничиться в театре какой-то одной системой, путь даже великой. Но сам я – убежденный последователь метода Художественного театра, и в этом смысле и ученик Горчакова, и ученик Лобанова.

*– В своей книге вы назвали встречу с Лобановым определяющим событием своей творческой биографии...*

Андрей Михайлович Лобанов был одним из крупнейших режиссеров, с каким мне довелось встретиться, создателем одного из лучших театров Москвы. Он остался фигурой трагически недооцененной в истории нашего театра, дарованием до конца не раскрывшимся, не услышанным, не воспринятым. Лобанов пошел в чем-то дальше Станиславского, обогатил его систему, открыл новую грань исполнительских возможностей актера. В его спектаклях была та степень правды существования на сцене, которой потрясал «Современник» в момент своего возникновения, но у Лобанова это сочеталось с масштабностью сценических созданий. Трудно себе представить меру одаренности Лобанова. Его спектакли были подробнее и неожиданнее даже постановок Художественного театра. Он удивительно искал логику поведения персонажей, искал по-своему, не так, как другие. Он вскрывал такие пласты человеческой психики, такие глубины характеров, о которых до него просто не подозревали. Органически правдивый, искренний человек и в жизни и в творчестве, он попал во времена тотальной лжи. Искренность, с которой он препарировал себя, беспощадность самоанализа позволяли ему говорить о людях ту правду, которой не мог высказать никто другой. Как мог он жить и творить во времена всеобщего притворства? Как мог он ставить по законам «психологической правды» пьесы, где логика и правда существования характера изначально отсутствовали?! Его находки, его репетиции, да просто его парадоксы, формулировки, определения – это были всякий раз от-

крытия! Репетируя «Таню» Арбузова, не обольщаясь насчет этого драматурга (он замечал, что Арбузов подзадержался у книжной полки с Хемингуэем в руках, а ему полезно было бы прошагать пешком до Владивостока), он погружал действие пьесы в необычно подробно воссозданную жизненную среду. Его интересовало, как люди раздеваются, как снимают в прихожей одежду, обувь... Он создавал невозможную, непредставимую плотность сценического пространства. И в этом же спектакле, когда Бабанова – Таня узнает о смерти ребенка, пауза длилась восемь минут (!). А прямо перед премьерой вышла статья Бабановой и Арбузова, где они обвиняли Лобанова во всех смертных грехах: в искажении автора, в увлечении мелочами, в непонимании и т.д. У меня до сих пор эта статья хранится! И только громадный успех «Тани» тогда Лобанову помог. Лобанов задыхался в атмосфере непонимания, недоверия, враждебности не только вне, но внутри своего театра. Я помню, как он сказал артисту, репетировавшему Астрова: «У вас эта роль не выйдет. Астров сажает леса, а вы приходите в театр с колуном!».

Получив театр, я немедленно позвонил Лобанову, оставшемуся уже без своего Театра Ермоловой, и пригласил на постановку. Ситуация была перевернутая: ученик – главный режиссер – приглашает бездомного мастера на постановку. Лобанов это выразил одной фразой: «Что ж, свои люди (пауза) сочтемся». Это было еще и предложение пьесы Островского, которую он хотел ставить. Не успел.

*– Эту пьесу Островского вы поставите годы спустя...*

Да. И в моем «Банкроте» есть одна сцена, которую в театре так и зовут – «лобановской». Это он придумал: когда Липочка танцует за сценой, от ее здоровых, сильных прыжков сотрясается дом, а в буфете звенит посуда. На панихиде по Лобанову я в речи впрямую обвинил в его смерти актеров его театра, которые травили мастера. Речь имела бурные последствия (ее, кстати, напечатал тогда, рискуя головой, в журнале «Театр» Салынский). Из Театра Ермоловой я ушел, когда там не стало Лобанова. И тогда меня приютил Пырьев. Он позвал ряд театральных режиссеров работать в кино (из затеи ничего не вышло). Режиссура в кино и театре – две абсолютно разные профессии. В кино съемках занято огромное количество техники, которую нужно привезти, установить, настроить. До сих пор помню, как мы снимали на зимнем Енисее, а шла весна и «натура уходила», а Пырьев кричал, ненормативной лексикой, что я сам столько не стою, сколько потерянный день съемок. Сверх того, мне предложили (Пырьев же и предложил) возглавить Театр киноактера. Странное было место. Актеры там появлялись и исчезали как привидения. Репетируешь сегодня с одним составом, вроде что-то получается. Приходишь на следующий день – ни одного знакомого лица, все разлетелось на съемки.

Кстати, это стало сейчас бедой национального масштаба. В Театре Маяковского выходной день вторник. Вот я просто слышу, как от театра в разные стороны летят самолеты: артисты едут на съемки, на халтуры, на «антрепризы» по городам и весям. И с этим трудно бороться. Актерам надо зарабатывать. А как сейчас платят в театре, говорить совестно. И запрещать нельзя. Но ведь и разрешать нельзя. Он приезжает с халтуры взмыленный, изменившийся, и надо тратить силы, время, чтобы опять его настраивать на другую работу (вообще настраивать на работу). Театр ведь несуетливое искусство. В нем нельзя жить на бегу.

– Как вы выбираете «своего» артиста? Какие качества кажутся вам главными?

Как-то у Мейерхольда я вычитал важную фразу. На вопрос, какой человек годится в актеры, – он ответил: «Необходимым свойством актера является способность к рефлекторной возбудимости. Человек, лишенный этой способности, актером быть не может». И добавил: «Возбудимость есть способность воспроизводить в чувствованиях, в движении и в слове полученное извне задание». Так что определяющим качеством в актере является его возбудимость. И второй для меня принципиальный момент в выборе актера: его человеческая индивидуальность. Я абсолютно убежден в правоте Попова, еще одного моего учителя, говорившего, что человеческий образ артиста всегда проступает через созданный им сценический образ. И потому актеру надо тренировать и развивать не только профессиональные навыки, но и его личные качества. Грубо говоря, неумный, неинтеллигентный, необразованный человек никогда не сыграет интересный образ умницы, интеллектуала, просто душевно сложного человека.

Потом в требованиях к личности актера есть еще один момент. В театре мы все очень тесно общаемся друг с другом. И стоит завестись скандалам, выяснениям отношений и т.д., – конец. На творчестве можно ставить крест. В театре идешь, как по минному полю, и никогда не знаешь, в какой момент и какая мина взорвется. Может, поэтому в театре живут суеверные люди; у меня есть счастливый костюм для первого сбора труппы, и до театра в этот день я непременно захожу в церковь поставить свечку.

– Вы пришли в Театр Маяковского после смерти его руководителя Охлопкова. Он много болел в последние годы, и театр, несмотря на прекрасную труппу, был, мягко говоря, в состоянии далеко не идеальном...

Проще сказать, что театр разваливался. Честно говоря, ни один человек мне не советовал «брать» этот театр. Даже жена. Восемь лет Охлопков болел вот за этой дверью директорского кабинета. Там небольшая комната, где он лежал, – не хотел уходить из театра. Театр постепенно разрушался. Иногда в нашем огромном зале едва-едва собиралась публика в партере. Фурцева, которая очень любила Охлопкова, сказала: «Пока он жив, этот театр – его».

Этот театр вообще имел странную судьбу для режиссеров. Мейерхольд его создал, но проработал недолго. Здесь ставили спектакли Дикий, Попов, Лобанов, Охлопков, Завадский, Грипич, Шлепянов, Федоров, Зотова и т.д. Труппа была замечательная: Бабанова, Астангов, Глизер, Свердлин, Ханов... Но общее состояние было катастрофическим. И прежде всего надо было обновлять репертуар. У меня были какие-то репертуарные задумки, и на них я чуть и не закончил свою деятельность на посту художественного руководителя.

Меня повели представлять министру культуры – легендарной Фурцевой. Перед ней стоял сомнительный и довольный еще молодой человек, которого она вполне благожелательно спрашивает: что вы собираетесь ставить? А у меня несколько проектов. Во-первых, Войнович. Но я понимаю, что этого перед министром произносить не нужно. Во-вторых, «Матросская тишина» моего друга еще с довоенной поры Саша Галича. Понимаю, что и это произносить не нужно. И бухаю: «Закат» Бабеля. Что началось! Она только что вернулась из Чехословакии, время тех самых событий. И единственная советская пьеса, которая идет в чешских театрах, – «Закат» Бабеля. Боже, как она кричала!

На сцене, где недавно реяли красные флаги молодогвардейцев, я пропихиваю местечковых авторов! Этот ужас! В общем, это была форменная дамская истерика. И меня должны были снимать. Приехала в театр комиссия во главе с Фурцевой. Засели в этом кабинете. Спасло то, что двадцать пять актеров из труппы пришли в предбанник меня отстаивать и сидели там несколько часов. Фурцева, оценив обстановку, повернула на сто восемьдесят градусов. Так я тут и остался. И «Закат» мы в конце концов поставили. Как и Войновича! Хотя после снимать меня пытались не раз. Сколько было цензурных глупостей на выпусках спектаклей! В «Человеке из Ламанчи» придирались к решетке, которая опускалась в финале: «На что намекаете?» – «Так Сервантес писал роман в тюрьме!» Не помогло. Особенно старался такой Петр Голубев из Московского комитета КПСС. То есть уровень, на котором запрещались спектакли, вы понимаете. «Беседы с Сократом» мариновали шесть лет, потому что там обсуждался вопрос отъезда философа из своей страны, а в это время выпроводили Солженицына. Да что говорить, даже «Молву» Салынского пробивали с трудом.

Можно написать большую книгу: как это было. Один факт: за свою жизнь здесь я сменил девятнадцать директоров, были среди них и те, кто докладывал о худруке, куда следует...

*– А как вы вообще выбираете пьесу для постановки? Чем руководствуетесь? В вашем репертуаре и классика, и пьесы современных авторов, пьесы по тем временам «диссидентские», и совсем наоборот. . .*

Пьеса должна затрагивать темы, которые найдут отклик в зрительном зале. Она должна попадать в настроение сегодняшнего дня. Какое бы произведение мы ни ставили – пьесу только что написанную или классическую, русскую или зарубежную, – тема спектакля обязательно должна быть близка тем, кто сидит сегодня в зрительном зале. Хотим мы того или не хотим, театр – искусство современное. Оно обязано совпадать со своим временем. Спектакль нельзя отложить на полку и пересмотреть лет через десять. Кстати, эту банальную и очевидную истину иногда плохо понимают сегодняшние режиссеры. Не все, конечно. Но появилась такая группа длинноволосых грязных молодых людей, которые считают себя чем-то вроде гуру, ну, иногда еще признают Гротовского. Вот они считают, что театр – это что-то вроде замкнутой секты, и спектакли ставятся исключительно для самосовершенствования самих режиссеров и актеров. А зритель – это только помеха и препятствие. Лучше совсем без него. Что тут сказать. Наверное, долгая жизнь в искусстве имеет свои преимущества в том, что на моих глазах начинались новые направления и отмирали. Начиналась Таганка и закончилась (как театральное направление), Любимов сейчас делает какой-то другой театр. Также и «Современник». А психологический русский театр, театр Станиславского (тот идеальный Художественный театр, о котором он мечтал и который он строил всю жизнь) жив и продолжается. А вы помните, что одним из краеугольных камней этого театра был выбор репертуара, который задевал, тревожил, волновал публику. Сейчас для меня пьесы – больной вопрос. Я не вижу современных драматургов, которые бы ставили вопросы, волнующие зрительный зал. Я всегда повторял, что труднее выбрать пьесу, чем ее поставить. Но сегодня это звучит с особой горечью.

– За долгие годы работы в театре, идя каждый день по «минному полю», тратя силы, здоровье не только на творчество, но и на кучу «привходящих обстоятельств», вы когда-нибудь хотели уйти из театра?

Постоянно. Вот часто говорят: Гончаров кричит. Легенды складываются. А я кричу от бессилия. Актер опаздывает на репетиции (раньше за это выгоняли)... Вечерний спектакль может начаться с запозданием (что-то не готово у постановщиков), публика ждет... И если я не закричу, так будет и в следующий вечер, и еще дальше... Иногда кажется, что театр буквально лежит на твоих плечах. Хочется скинуть. А кто его взвалит?

– В своих интервью вы повторяете, что одним из главных дел считаете воспитание смены. Вы преподаете в ГИТИСе больше полувека...

Цифра впечатляет, правда? А вообще, мне кажется, что педагогика – это составная часть профессии режиссера. Педагогами были Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Вахтангов, Попов, Лобанов и т.д. Когда я стал заведующим режиссерским факультетом в ГИТИСе, я обнаружил, что будущих режиссеров учить практически некому, и потребовал привлечения действующих известных режиссеров. Что тут началось! Если ГИТИС был «за», то райком «против». Райком соглашался, возражал горком. Когда согласился горком, против выступило Министерство культуры. Четыре года мне не разрешали! Целый курс успел выпуститься! Пришлось пойти на крайние меры и сказать, что отказываюсь руководить кафедрой, где из мастеров осталась одна Мария Осиповна Кнебель. Я перестал получать зарплату (вести занятия, правда, продолжал). И подействовало! К студентам пришли Анатолий Эфрос, Марк Захаров, Петр Фоменко, Анатолий Васильев, Леонид Хейфец и другие. Цвет режиссуры.

Для меня это был принципиальный момент. Именно в русском театре сложилась наиболее действенная театральная модель: школа – студия – театр. И ее надо всячески поддерживать и сохранять.

Своей задачей педагога я считал и считаю воспитание неповторимых, непохожих творческих индивидуальностей. Это ужасно, когда ученики похожи на своего учителя и друг на друга. Как будто прошли одну шапковку. Я могу гордиться многими учениками, которые непохожи на меня и друг на друга: и теми, кто сейчас работает в разных театрах, в разных странах, и теми, кого уже нет. Я помню, как не пустил Женю Леонова в Театр сатиры (до него другого моего ученика, Папанова, четыре года не выпускали играть). Я, если честно, уже сбился со счета: сколько поколений моих учеников работает в сегодняшнем театре. Еще интереснее: а кто будет работать в театре завтрашнем?

– Финальный вопрос: а что, на ваш взгляд, самое трудное в режиссерской профессии?

Самое трудное в этой профессии: выжить.

*Беседовала Ольга Егошина 22 сентября 2000 года*



ЕВГЕНИЙ ГРИШКОВЕЦ

*Фото В.Максимова*



*Евгений Гришковец (р. 1967) – автор и исполнитель. Учился на филологическом факультете Кемеровского университета. В 1990 г. организовал театр «Ложа» в Кузбасском техническом университете. В 1998 г., переехав в Калининград, сделал моноспектакль «Как я съел собаку», через год – моноспектакль «ОдноврЕмЕнно». В 1999 г. написал пьесы «Записки русского путешественника» и «Зима»; в 2000 г. – пьесу «Город». С сезона 2000/01 г. регулярно играет свои моноспектакли в театре «Школа современной пьесы». Много гастролирует по стране и за рубежом.*

ЕВГЕНИЙ ГРИШКОВЕЦ

## Так работать нельзя, и по-другому нельзя

*– Ты возник в московской театральной жизни как-то внезапно, а потом тебя стало много: моноспектакли, спектакли по твоим пьесам, премии и т.д.*

Я родился в Кемерово и прожил там до тридцати одного года. Учился на филологическом факультете. В девяностом году мы сделали свою команду – театр «Ложа» в Кемеровском университете. С ним мы и существовали, ездили по фестивальчикам самодеятельных театров, и все это было очень славно и успешно. У нас была территория, которую мы осваивали, делая много всяких акций. А потом я выехал ненадолго отдохнуть на Кипр. Это был мой первый выезд за границу, и первый раз, на самом деле, отдых от всего за девятые годы. Когда я вернулся, то не выходил месяц из дому, не мог. И понял, что мне надо отсюда уехать. Самое главное, я понимал, что я не хочу в Москву, а просто я не могу находиться в этом городе, я ничего не умею, я ничего не знаю, и ничего не понимаю, и не могу ни с кем разговаривать. Я приехал в Москву и поступил на курс Бориса Юхананова... Курс закончился, я вернулся. Я все еще руководил театром, хотя театру сразу объявил, что через год уеду. Я еще не знал куда, а они, услышав про отъезд, испугались, потом забыли и решили, что я пошутил... А через год я действительно сел и уехал в Калининград. Уехал практически в запале. Я понимал, что не могу жить в Москве (к тому времени у меня не было таких взаимоотношений с Москвой и не было такого ощущения Москвы, как сейчас; хотя, наверное, и сейчас я не поехал бы жить в Москву). Я не хотел в Питер, я хотел в какой-то маленький город, который совсем другой, чем Кемерово. Калининград как раз оказался таким городом. Очень радикальным. Первый год я жил там вообще без копейки, просто без копейки. И все это моя жена безропотно переносила. Первый раз, когда я показывал «Как я съел собаку», в зале было семнадцать человек. Это было в курилке, в Театре Армии. Потом показал на «НЕТе» (московском фестивале нового европейского театра), и потом вот так все бурно началось... На самом деле, этот последний год двадцатого века, за который я написал две пьесы, сделал почти одновременно два спектакля, мне кажется самым несуетливым годом за все время моей жизни. Он мне кажется годом, прожитым настолько размеренно и спокойно, что представляется, я живу очень медленно и что-то пропуская... И все происходит само собой...

– Когда ты руководил театром, вы ставили известные пьесы или сами писали тексты?

Мы никогда не играли по написанному тексту и ничего не писали. Я рассказывал им что-то, они мне произносили, я закреплял. То есть я им рассказывал истории, они их излагали мне, и я закреплял уже их текст, помогал. Но мы их принципиально не фиксировали. Даже классические тексты мы играли не «как написано», а как я рассказал эту историю. Только позже я понял, что тогда делал: я снимал страх перед текстом у актеров. Когда слова написал, скажем, Шекспир или Диккенс, кажется кощунственным в тексте даже запятую переставить. А если что-то наболтал Гришковец, то это не давит на сознание, нет такой ответственности, текст легко можно приспособлять под себя, как хочется.

Пьеса «Как я съел собаку» также была не написана. «Собака», когда я ее сыграл за несколько недель до отъезда из Кемерово насовсем (это была осень восемьдесят восьмого года), – это был двухчасовой соцарт, где я рассказывал друзьям, как я служил на флоте, с какими-то историями, с подробностями. От этого ничего не осталось сейчас в спектакле, вообще ничего. И я помню, что я понял, что так играть нельзя и по-другому нельзя.

Когда я начал обрабатывать видеозапись, чтобы записать текст для перевода, то понял, что нехорошо так делать, неправильно. И пришлось писать литературный текст, который не полностью соответствует тому, что произносится в спектакле. То есть это литературный текст, делающийся по своим законам. Например, когда я смотрю на текст, где абзац большой без диалогов, мне скучно на это смотреть. Мне поэтому нравится читать пьесы, потому что они все из диалогов...

После я написал пять диалогов «Записки русского путешественника», в которые полностью вошел, например, один диалог из спектакля «Полное затмение», который мы делали со своим театром «Ложа». Я написал эти диалоги, вообще не думая о том, что будет происходить. Мало того, я привез их в Москву и понял, что никто, собственно, не хочет это читать. И я также ощутил полностью, что нет возможностей, реально нет никаких шансов, чтобы кто-то мог различить текст, если он будет просто передан для зачитки. Никакой текст не будет звучать в этой ситуации. Я видел, как они живут, эти люди, которые приносят свои тексты, потом ждут, а им присылают стандартные бумажки. И я понял, что ни в коем случае так поступать нельзя.

Потом я почти намеренно писал тексты таким образом, чтобы их невозможно было выучивать и произносить. То есть я предлагал театру пьесу, где играют немного по другим правилам, чем привычно. Скажем, актеры не выучивают мои слова, они их заменяют другими. Я даю как бы намек, но чтобы они все-таки играли свое собственное содержание... Когда на репетициях спектакля «Записки русского путешественника» я услышал текст Стеклова о том, что у него в коробочке был оловянный солдатик, и вопрос Бочкарева: «А ты ватку ему подкладывал?» – то понял, что все в порядке. Я не писал этот текст, но ясно, что это исходит из моего текста. И я только рад всем этим вставкам и добавлениям... Если они не разрушают композицию текста. Это важная оговорка. Мне кажется (может, это самомнение), что я умею строить композицию вещи, соотношение частей, распределение их во времени. Кажется, что в «Записках русского путешественника» рассказы, байки, куски идут хаотично. На самом деле, к примеру, нельзя эти пять диалогов поменять местами или слишком растянуть. Иногда, заигрываясь, актеры не только ме-

няют текст, но начинают менять композицию. И тогда я чувствую, как все разрушается. Я пока не знаю, как с этим бороться. Может быть, режиссер должен как-то следить...

– Обычно драматурги довольно ревниво относятся к актерским «отсебятинам»...

Я не ощущаю себя настоящим драматургом. Я тут познакомился с драматургами, и многие из них мне нравятся по-человечески, какие-то не нравятся совсем, но твердо понял, что я не настоящий драматург, в том смысле, что мои взаимоотношения с театром, со спектаклем совсем не такие, как у них. Я не могу так говорить, как они, про спектакли по своим пьесам. И не собираюсь себя вообще культивировать или просто даже пытаться ощущать какую-то обиду или несогласие с тем, что делают режиссеры. Просто так нельзя. По крайней мере, в моем случае.

– Ты представляешь идеального актера для пьесы Евгения Гришковца? Может быть, это сам Евгений Гришковец?

Нет. Ни в коем случае. Я никогда не мог бы играть в спектакле по своей пьесе. Я ее слишком хорошо знаю для этого. Я ее воспринимаю как целое, а потому не мог бы играть какую-то одну партию, какую-то одну часть.

– А как же ты играешь свои моноспектакли?

Это другой случай. Вначале был создан персонаж, создан спектакль, и только потом он записан на бумагу. А играть написанную пьесу – я не смогу. В какой-то момент мне вообще казалось, что больше моих моноспектаклей не будет. Я исчерпал свои возможности в этом жанре. Но сейчас мне кажется, появился новый поворот...

– Как ты думаешь, другое, недраматургическое отношение к тексту, другая дистанция по отношению к актерам, режиссерам связаны с твоим собственным актерско-режиссерским опытом или со способом работы над текстами?

Я читаю много пьес и классических, и современных. И всегда в пьесе я угадываю спектакль, который ставит драматург. То есть пьеса становится как бы записанным спектаклем: с определенными декорациями, с угаданными актерскими жестами, интонациями, мимикой. Сказал: «с гневом» или «с любовью». Посмотрел: «сурово» или «исподлобья». «Сел на край стула» или «теребит скатерть»... В моих пьесах такого спектакля нет. Или мне кажется, что его нет. Перед режиссером не стоит задача вычитать авторскую трактовку пьесы. Ее нет. Поэтому я никогда не возмущаюсь тем, как поставили мою пьесу. У меня нет представления о том, как это нужно ставить. Мне может понравиться или не понравиться, как всякому зрителю.

– То есть ты воспринимаешь текст только как основу для импровизации?

Это не импровизация. Я принципиально отмечаю, что это не импровизация. Я создаю текст сейчас и у меня есть возможность его уточнять... авторская правка на полях – это ведь не импровизация? Это такие же уточнения, ну они как бы соответствуют той ситуации, залу, собственному состоянию... Это все равно, как мы рассказываем анекдот. При детях я расскажу вот так. Когда нет детей, я расскажу его иначе. Это будет тот же самый анекдот, но в то же время другой. Я всегда точно знаю, что я хочу сказать. Я знаю, как

это сказать... Эти все уточнения, они меня страшно беспокоят, интересуют. Когда я записывал текст «Одновре́менно», то мне не хватало скорости для записывания. Я писал ручкой и просто физически чувствовал, как мозги шевелятся из-за того, что приходится тормозить... Рука не успевает за языком... Я же не пишу текст. Я его записываю. Я всегда записываю уже готовый текст, и я пишу практически без поправок. Я пишу от руки, потому что если работать на компьютере или на машинке, скорость будет другая и пропадет это соответствие слова произнесенного и слова написанного. Разрушится внутренний хронометр. А может, когда-нибудь научусь работать и по-другому. В конце концов любое писание оставляет ощущение, что какой-то объем текста ты как бы растягиваешь на плоскости...

Поэтому я не люблю момент окончания пьесы: вот только что все это в тебе жило, менялось, развивалось. А тут: бах – и все это превращается в такое-то количество страниц, печатных знаков... Как рыба, выгашенная из воды, где она только что плавала, резвилась, переливалась всеми красками, ежесекундно меняясь... Это трудно объяснить.

*– В твоих спектаклях часто объясняются ситуации, которые в принципе невозможно объяснить...*

Но всем понятно, о чем я говорю. Все посмеялись и поняли над чем, но сами слова все равно ничего не отразили.

*– Большинство рассказанных тобой историй – твои собственные истории?*

Да. Я очень аккуратно говорю в предуведомлении к спектаклю, что я играю такие истории, которые видел. Когда меня спрашивают: «Это было с вами?» – я говорю: «Я рассказываю только то, что было со мной, или то, что я знаю...»

*– Можно ли сказать, что твои спектакли – своего рода поиск «утраченного времени»?*

Абсолютно нет. Это то, что находится во мне. Я научился жить, когда «все в активе», все находится в настоящем времени. Время неподвижно, по крайней мере, в спектакле оно точно неподвижно. И я не прыгаю из одного времени в другое, воспроизводя какие-то детали времени или воспроизводя эпоху, уж тем более эпоха меня вообще не занимает. Пруст искал детали, оттенки, а мне они неинтересны. Я пытаюсь вспомнить, на каком именно автобусе я ездил или какая точно была у меня школа. Мне радостно, что я ощущаю связь свою с тем мальчиком, которому было девять лет, что я вот прежний... Но... В зале сто пятьдесят человек, и у них у каждого своя школа и свой автобус. Поэтому я должен вычленивать из своего воспоминания те признаки, которые общие для всех. Я не говорю номер автобуса или цвет, в который он был покрашен. Я говорю, что «пол был близко», «в автобусе был свой специфический запах», «мне давали подержать пробитый билет» и т.д. То есть я называю приметы, которые общие для восприятия автобуса у всех людей в детстве. Во всех автобусах разных стран свой запах. Где-то пахнет соляжкой, а где-то каким-нибудь ароматизатором. Но каждый зритель вспомнит свой автобус и свое детство, потому что я не определяю запах. Я говорю «специфический запах». Или говорю: «угол школы», – и каждый вспоминает свою... Я называю такие вещи, которые помнит каждый: когда заходишь в класс, в классе светлее, чем в коридоре, там доска, и на доске высыхают полосы от тряпки и

остаются белые разводы... Когда доска мокрая, она коричневая, а потом, высыхая, она становится вся в полоску, и сколько ее не три, она все равно такая будет. И этот момент высыхания и начало урока – это ужасная мука.

Это помнят все. Когда я играл в Финляндии и рассказывал про школу, там было это удивление еще помножено на то, что это рассказывает человек из другой страны, и реакция их была такая, от которой у меня волосы на руках вставали дыбом. Они закрывали лицо руками или мотали головами, переглядывались друг с другом... Откуда он знает? Спектакль шел с переводчиком. Иногда они смеялись в местах, где раньше отклика не было, и тогда я обращался к залу: это шутка переводчика, я ничего смешного не говорил...

*– Ты начинаешь спектакль как бы с конферанса, со знакомства со зрителями, с установления дружеских связей со зрительным залом... Зачем это тебе?*

Я не согласен, когда мои спектакли определяют как моноспектакли. Потому что это всегда диалог. Я все-таки рассказываю совершенно определенной публике. Что-то в спектакле осмысливается и меняется в зависимости от зала. К примеру, когда я знаю, что здесь много людей, которые уже видели этот спектакль, я не могу повторять точно, как было. Ну, это как рассказывать анекдот людям, которые его слышали. Или читать одну и ту же лекцию одной и той же аудитории...

Но как бы общаясь со зрителем, я почти не смотрю в зрительный зал. Потому что когда я смотрю в зал, я вижу лица, слишком конкретные лица. Посмотрел, и запомнились семь-восемь лиц, и от этого впечатления очень долго не могу отделаться. И я понимаю, что если смотреть в зал, то надо именно конкретно смотреть, а иначе это будет тот самый ужасный взгляд в пустоту, который я не переносу в театре.

*– Я знаю зрителей, которые стараются попасть на все твои спектакли...*

Всегда в зале есть люди, которые уже были. Их очень видно. Сидит человек, который уже сам посмотрел, потом привел друзей, и в особенно хороших местах он на них посматривает с гордостью и смеется... В этот момент я не могу повторять все один в один, и я использую возможность еще раз уточнить текст. Это не импровизация, это именно уточнение. Это же мой текст, я его знаю, он – мой, я не то что его помню или не помню, – это мой текст, моя тема. И я его уточняю, уточняю смысл. Как человек, который редактирует свою статью, он не импровизирует, он правит.

Скажем, внутри спектакля «ОдновреМенно» такая трудная языковая среда, что длинный линейный рассказ невозможен. Мне настолько хочется быстрее это рассказывать, каждый раз уточнять появившиеся детали, я настолько ответствен перед художественным временем и, так сказать, физическим временем своего спектакля и композиции, что все это меня страшно беспокоит. И мое беспокойство абсолютно не наигрываемое, оно подлинное. Я беспокоюсь о том, что я не уточнил, забыл, не уловил, мне нужно держать все эти детали вместе, страшно быстро все работает, очень устает мозг.

Когда я работал над этим спектаклем, я сажал жену с хронометром и читал сцену за сценой, и очень на нее злился, когда она смеялась и сбивалась. Мне нужно было понять, сколько это по времени идет. У Олеси люди бегут посмотреть на футболистов, чтобы соотнести, какие они там, на поле, какие они в жизни. Так же и здесь. Мне важно соотнести мое время-ощущение с временем физическим...

Для себя я определил, что «Как я съел собаку» – это про то, как я служил на флоте, а «ОдноврЕмЕнно» – про то, как я живу сейчас. И вот «Собаку» мне стало играть не то чтобы трудно, но труднее. Хотя спектакль очень меняется. Раньше самой главной темой была тема дома. Сейчас она ушла, и главной начинает быть тема совсем другая.

*– Ты идешь путем обратным привычному: сначала возникает спектакль, а потом он записывается как текст... Хотя в истории театра такой способ встречается...*

Пьесу «Записки русского путешественника», которую поставил Райхельгауз, я все-таки сначала написал как текст. Я его написал и практически его не правил. А все остальное там уже делал Райхельгауз, импровизировали актеры, но как бы в рамках моего замысла. Иногда мне нравятся истории, которые в спектакль включили они, иногда – нет. Но это уже существует... Другой вопрос, что текст и «Как я съел собаку», и «ОдноврЕмЕнно» я записывал уже после того, как несколько раз сыграл спектакль. И более того, сегодня я решил перед спектаклем перечитать текст, как бы подучить его... Открыл и понял, что этого делать нельзя, что я собоюсь. Есть текст, я его знаю, я знаю тему подробно, есть точное ощущение времени, я ощущаю время, я ощущаю композицию...

*– Тебе никогда не хотелось бы сыграть в чужих пьесах?*

Меня никто не приглашает.

*– Я правильно понимаю, что пока ты делаешь в театре только то, что хочешь?*

Да. У меня не получается (пока не получается) легко делать ремесленные работы. У меня слишком сильное внутреннее сопротивление... Ну, я пытался писать диалоги для радио, сделать пару раз инсценировки – у меня не получается! Я понимаю, что могу, но это мне не нравится...

Я так строю свои взаимоотношения с миром, чтобы быть свободным. Последние годы у меня такой период в жизни идет. Я уехал в Калининград (подчеркиваю, что не было никаких обстоятельств, которые заставляли бы меня переехать именно в этот город или в какой другой), я переехал туда самостоятельно. Я выбрал там квартиру и живу там, где я хочу. И я сам приехал в Москву и не остаюсь здесь по той причине, что пока не могу остаться в Москве просто так. Чтобы остаться, надо брать на себя обязательства... А мне этого не хочется. Я испытал настоящий ужас в течение четырех дней, когда я приехал в Москву с этими листочками пьес и мне нужно было их кому-то отдать. Вот в этот момент отдавания пьес я испытывал абсолютно ужасные переживания, я был абсолютно несчастным человеком. Сейчас у меня нет никаких оснований переезжать в Москву, но я знаю, что потом изменится мой способ существования во времени, в пространстве, во взаимоотношениях с этим городом, во взаимоотношении со всем, всем. Но пока вот так. Можно сказать, что я стараюсь поступать ответственно, то есть мои отказы что-то делать были всегда ответственны, я всегда рассматривал предложение, всегда что-то пробовал и всегда ответственно понимал, что нет художественного решения, которое меня бы устраивало, и тогда я отказывался. И сейчас меня очень радует то, что у меня есть ответственность перед тем, что я уже сделал, что я уже не могу тиражировать это... Мне нравится, что я попал в такую ситуацию. Она для меня сложна, и мне это нравится...

Все пока происходит как-то постепенно. И пока, мне кажется, мне удастся быть адекватным тому, что происходит. Пока нет моментов, за которые мне было бы стыдно, или каких-то тяжелых моментов... Хотя бывает, что я чувствую, что суечусь, сильно чего-то хочу, на чем-то сильно настаиваю. Это неприятно. И от этого хочется избавиться. Последний год, он был очень счастливым... Все проросло, что было посеяно, все возшло без усилий, и я не тянул ростки... Мне недавно подарили дорогие швейцарские часы, сказав, что у меня пошел новый отсчет времени.

*Беседовала Ольга Егошина 6 августа 2000 года*



ВЛАДИМИР ДАШКЕВИЧ

*Фото О.Чумаченко*



Владимир Дашкевич (р. 1934) – композитор. В 1956 г. окончил Московский институт тонкой химической технологии, в 1961-м – Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных (класс А.Хачатуряна). Первая работа в театре – музыка к трагедии «Смерть Иоанна Грозного» А.Толстого (1965, ЦТСА, режиссер Л.Хейфец). Писал музыку к спектаклям: «Господин Макинпот» (1968, Театр на Таганке, режиссер М.Левитин), «Валентин и Валентина» и «Провинциальные анекдоты» (1970 и 1972, «Современник», режиссер В.Фокин), «Свадьба Кречинского» (1970, Малый театр, режиссер Л.Хейфец), «Женитьба» (1977, Театр на Малой Бронной, режиссер А.Эфрос), «Хармс, Чармс, Шардам» и «Зойкина квартира» (1980 и 1997, «Эрмитаж», режиссер М.Левитин), «Мы едем, едем, едем...» (1996, «Современник», режиссер Г.Волчек). Автор мюзиклов: «Пеппи Длинныйчулок» (1972, Театр сатиры, режиссер М.Микаэлян), «Бумбараш» (1974, Рижский ТЮЗ, режиссер А.Шапиро) и др.

ВЛАДИМИР ДАШКЕВИЧ

## В стране глухих

– Сценографы, актеры часто сравнивают свои взаимоотношения с режиссерами с поединком, с борьбой. А вот работа композитора с режиссером похожа на борьбу?

Уверен, что бороться с режиссером совершенно бессмысленно: если режиссер что-то захочет испортить, то у него для этого есть все возможности. С другой стороны, режиссер далеко не всегда способен выразить, что именно он хочет. Иногда то, что он говорит, еще не значит, что он действительно этого хочет, и надо влезть в его подкорку и вынуть оттуда импульс, который действительно задает ход всему театральному действию. И, исходя из этого импульса, надо найти свое отношение к спектаклю.

– Когда режиссер приходит к композитору, он напевает что-то? Или говорит: мне надо что-нибудь такое мрачное и унылое? Или просит: мне бы вальс? Или жестко определяет: мне нужен кларнет и виолончель?

Это совершенно не важно. Режиссер может вообще в носу ковырять, а дело композитора, который с ним работает, выяснить, чего он хочет на самом деле. Когда режиссер начинает говорить, что мне здесь нужен кларнет и виолончель, то это гиблое дело, с таким режиссером лучше не работать, потому что он, с одной стороны, слишком музыкально образованный, а с другой, недостаточно музыкально образованный, чтобы понять простую вещь: это не его хозяйство. Его хозяйство общий театральный импульс. А как его выразить в музыкальной конкретике – это дело композитора. И композитору лучше знать, применить ли ему кларнет, виолончель или что-то другое...

Вообще режиссер, особенно начинающий режиссер должен знать несколько азбучных истин. Первое и главное: если он чего-то хочет, то он должен на этом настаивать. Если ему нужна такая музыка, а не другая, то пусть он не стесняется, а настаивает на том, что ему нужна такая музыка, а не другая. Потому что в конце концов образ спектакля заложен в режиссере. Он может дать композитору больше полномочий, меньше полномочий, но принимать

музыку он должен тогда, когда почувствует, что это то самое, что ему близко. Это может быть неожиданно для него (бывает приходит неожиданное решение), но он должен моментально сориентироваться и сказать: да, это неожиданно, но это то, что мне нужно. Кстати, сыграть свою музыку композитор должен на рояле. Не на синтезаторе, не на всяких утюгах, на пиле и прочих инструментах. Некоторые композиторы говорят: «Ну, вот придет оркестр, тогда вы поймете всю глубину моих мыслей». Ничего подобного не произойдет. Когда режиссер придет на запись, то он услышит много звучащих разных инструментов, потеряет ориентировку и дальше он поплывет, и вся запись пойдет без смысла. А режиссер должен контролировать запись, понимать, что тут слишком густое звучание, скажем, слишком много инструментов, он может просить композитора сделать более разреженный ряд, сделать более простую фактуру. Если композитор не то сочинил, режиссер должен подсказать, в каком направлении ему двигаться.

*– То есть режиссер как бы формулирует задачу композитора, исходя из общего замысла спектакля?*

Когда я работал с Анатолием Эфросом над музыкой к спектаклю «Женитьба», то Анатолий Васильевич сказал, что он ставит не комедию, а такую европейскую трагедию, как «Ромео и Джульетта». Я после этого больше двух месяцев не мог подойти к роялю, потому что у меня все заблокировалось, настолько трудно было себе представить эту смешную гоголевскую пьесу как какую-то трагедию двух любящих людей. Долгое время мое подсознание совершенно не выдавало никаких идей на этот счет, я смотрел репетиции, все было замечательно, но музыка не возникала. И я помню, что в какой-то день я почувствовал, что уже могу подойти к инструменту, и в течение минут сорока все сочинил. В тот же день показал Эфросу, он сказал: да, это как раз то, что мне нужно. Если бы он мне стал объяснять свою концепцию всяких образов и т.д., мне это ничего бы не дало. Мне важно было понять ключевую установку и некоторую интонацию, исходящую от режиссера. Когда установка попроще, то и музыка возникает быстрее. В данном случае задача была предельно сложной. Я думаю, что такой сложной установки мне больше никто не давал.

*– Режиссер дает общую установку на спектакль или чаще на какие-то конкретные сцены?*

Для таких людей, как Эфрос, это было неважно. Я ему вообще не писал музыку к отмеченным местам, я ему писал музыку спектакля, как я ее себе представляю, и в таком виде мы ее записали, и он сам ее уже расставил. Там, конечно, были разные номера. Я с большим трудом вообще понимаю, зачем режиссеру нужно в одном месте марш, в другом месте шарманку, в третьем еще что-то... Мне кажется, что это к решению музыкального образа спектакля никакого отношения не имеет. Тот режиссер, который дает такие задания, режиссер не очень высокого класса. Эфрос не занимался конкретикой, ему это было не нужно. Ему важно было, чтобы был музыкальный образ, который бы создавал резонанс его театральной идеи у зрителя и у актера.

Большинство же режиссеров, к сожалению, к встрече с композитором уже имеют свой конспект, они говорят: вот здесь мне нужно, чтобы он запел, здесь нужно, чтобы он сплясал, и, конечно, это можно сделать, это все не трудно, можно даже при этом создать удачный и симпатичный спектакль... Но это средний и ниже уровень театрального мышления. Скажем, когда Някрощюс в «Макбете» держит публику в течение трех с половиной часов практически

на двух аккордах, то я понимаю, что он дает какую-то установку, не укладывающуюся в понятие «музыкальный номер». В музыке практически ничего не происходило, но она создавала такой гипноз, который трудно выдержать, он очень последовательный, он ничем не заменим, он создавал единый образ в сочетании с бревнами, с пластикой актеров. Музыка здесь становится частью ритуала, который продолжается столько, сколько продолжается спектакль. Если ее вынуть, то мы сразу начнем ежиться, потому что чего-то будет не хватать.

*– В какой момент композитор должен входить в работу над спектаклем? В период замысла? Или в процессе репетиций? Или в почти готовый спектакль, когда надо придумать «музыкальный фон»?*

Это бывает по-разному. Мне необходимо побывать на репетициях, потому что я считаю, что театральная музыка в значительной степени музыка для актера, а не для зрителя, потому что актер в этой музыке существует. Если же актер не чувствует себя внутри музыки, она начинает ему мешать, а тем самым она начинает мешать зрителю... Поэтому мне необходимо присутствовать на репетициях. Я не имею в виду на всех стадиях репетиций. Мне совершенно не обязательно присутствовать при разборе: то, что режиссер говорит актерам, это совершенно не то, что он должен сказать композитору. При этом совершенно не обязательно, чтобы композитор сидел с режиссером как Шерочка с Машерочкой, потому что у режиссера совершенно особое состояние, когда он работает с актером, и совершенно особое состояние, когда он работает с композитором. Это несовместимые состояния... Композитор на репетиции занят своим делом: он слушает, как люди ходят, чихают, как они друг друга приветствуют, как они уходят со сцены... Это другая история. Когда композитор настраивается на работу с режиссером, то режиссер тоже должен настроен быть на работу с композитором, а не с актером, не с директором, не с ассистентом режиссера, не с осветителем и т.д. Режиссер обязан показать композитору репетиции, декорации, костюмы... Композитор должен знать сценическое пространство. Если в спектакле будут музыканты, он должен понять, где эти музыканты будут располагаться... А то неизбежны накладки. Вот мы недавно делали спектакль «Страсти по Митрофану» в Театре Моссовета, и художник загнал музыкантов наверх, не посоветовавшись вовремя со мной. Я увидел, сказал: «Ничего не будет слышно». – «Ну, как же, их там несколько человек, все они играют». Но ведь не зря существует понятие «театральная яма»: музыку в театре хорошо слышно, когда она идет снизу, и плохо слышно, когда она идет сверху. В результате всем этим музыкантам пришлось форсировать звук, потому что иначе их актеры не слышали, не то, что публика...

*– Со звуком в театре довольно часто бывают накладки: то ничего не слышно, а то так громко слышно, что барабанные перепонки болят...*

Все это от безграмотности. Часто режиссеры не чувствуют, скажем, что когда они дают актеру микрофон, нужна сугубая осторожность. Вот актер спел в микрофон, звук шел через динамики, а потом он начинает говорить своим голосом без усиления... И тут подвох: когда актер просто говорит в спектакле, мы адаптируемся к этому звуку, если же он запел через микрофон, а потом продолжает говорить, то мы его перестаем слышать. Значит, надо найти что-то, скажем, сделать паузу... То есть существует много таких тонкостей, о которых лучше советоваться с композитором. Я убежден, что лучше привлекать композитора к работе как можно раньше, а не тогда, когда уже спектакль на выпуске...

Но для этого опять же надо иметь определенный уровень мышления, определенный уровень видения спектакля в его целостности, понимать проблемы, которые ты ставишь перед собой и перед композитором. Нет проблем – нет музыки. Найдите какую-нибудь хорошую музыку, легкую или серьезную, какую хотите, но если в ней нет проблем, если вы не чувствуете, что это лично вас касается, если это проходит мимо вашего чувства страха или тревоги, или еще чего-то, тогда это не действует, не запоминается, не волнует. А это сплюшь и рядом. Причем сейчас мы говорим о хорошей музыке, а сколько спектаклей, где плохая музыка да еще фальшиво исполняется, и вот весь спектакль летит к черту... У Валерия Тодоровского был фильм «Страна глухих». Вот театр сейчас часто напоминает страну глухих... Безграмотные музыкально режиссеры, актеры, которые не чувствуют ритм, не умеют двигаться, не умеют индивидуализировать музыкальный номер так, чтобы это становилось чем-то особенным.

Я был членом жюри Конкурса имени Андрея Миронова и должен сказать, что удручающее впечатление производит музыкальная подготовка наших актеров, просто удручающее. Им кажется, что если они более-менее чисто споют каким-то противным и ненатуральным голосом, то все в порядке. Это и не вокал, и не актерское пение, и не индивидуальное пение, а просто некая манная каша, которая размазана по тарелке. Потеряно умение концентрироваться. Конкурс назван именем Миронова. Почему Миронов? Что он, Карузо, что ли? Нет, голос так себе, слух относительный. Но бешеная работоспособность и поразительное умение концентрироваться на каждом музыкальном номере. Без этой концентрации и внимания ничего не споешь. Потому что в музыке либо ты забьешь гол, либо ты его пропустишь; либо ты уйдешь победителем, либо побежденным. Но это очень много пота, а наши актеры и наши режиссеры выкладываться не любят. Вот наши балетные, разве они так работают, как наши драматические актеры? Когда они уходят после репетиции, их можно выжимать...

Наши актеры и режиссеры драмы думают, что они обманут природу, а природу не обманешь. На чем горят наши эстрадные артисты? На «фанере». Потому что можно один концерт спеть «под фанеру», можно пять концертов спеть «под фанеру», а на шестой твои связки начинают атрофироваться. Через год они уже вообще не тянут, и когда ты пробуешь записать новый диск, выясняется, что у тебя связки-то не работают. Также и актерские мышцы: если не тренировать до потери пульса, они тоже атрофируются. Публика ходит, смеется, потому что публика смешлива по природе, она благодарна, но в тоже время очень жестока. Она приходит, платит большие деньги, а на самом деле перестает тебя уважать.

*– Но сейчас театральные залы отнюдь не пустуют, не то, что несколько лет раньше, – зрители вернулись в театры...*

В театре сейчас есть видимость успеха, но не надо преувеличивать этот успех. Театр просто пользуется ситуацией. В театр сходить дешевле, чем в ресторан, безопаснее и комфортабельнее (и часто тоже дешевле), чем в кино. А людям хочется собираться вместе. Сейчас ситуация, когда на хороший и не очень хороший спектакль ходит примерно одинаковое количество зрителей... Людям просто хочется посидеть рядом и как бы почувствовать, что в этой стране, где все разрушается и все взрывается, они вместе что-то такое делают: хотя бы смотрят спектакль. Появится что-то другое, и театры сильно опустеют...

У нас нет спектаклей, которые собирают аншлаги годами, как, скажем, американские мюзиклы, которые идут действительно буквально годами, причем билеты распроданы на год вперед. У нас не умеют «держат» публику, потому что нет такой силы охвата, нет такой техники, остроты, пластики, умения хорошо двигаться и играть с полной отдачей, петь так, что тебя приятно слышать, – и никаких фальшивых нот. Этого всего нет. А есть некая среднестатистическая режиссерско-актерская работа, которая удовлетворит публику на несколько спектаклей. Пройдут эти несколько спектаклей, и ничего не будет.

Мне кажется, если отойти от конкретного положения музыки в театре и посмотреть как бы на театр в его целом, – то наблюдается общее отсутствие умения концентрироваться. Опять использую свой любимый глагол. Когда смотришь даже хорошие спектакли, все время чувствуешь «недоплыв», ты уже все понял, а это еще продолжается, тебе еще и еще раз повторяют. А режиссер, чувствуя, что он ничего нового не говорит, идет по инерции. У Эфроса меня больше всего поражало чувство ритма; у него время превращалось в резинку, оно вкладывалось в рогатку и стреляло либо тянулось... Театральная ситуация застывала, и ты ее мог разглядывать, находя все новые и новые подробности, – а ничего не происходило. Велосипедисты, когда они боятся пропустить соперника из-за спины, они останавливаются на колесе. Вот это умение «стоять на колесе» ушло: когда зритель остается в напряжении, а ты, режиссер, вроде ничего не делаешь. Инерция движения у сегодняшних режиссеров более или менее одинакова: либо он тебя тормозит, либо он тебя ускоряет, но он не делает таких неожиданностей, когда ты перестаешь понимать: ускоряешься ты или тормозишься, или с тобой происходит что-то непонятное, и ты не можешь это оценить. Вот этих вещей сейчас в нашем театре практически нет.

*– В одном из интервью, вы говорили, что в нашем театре практически нет режиссеров и актеров для постановки мюзиклов, и потому вы с Юлием Кимом сделали в этой области значительно меньше, чем могли...*

Должен сказать, что мюзикл – это работа, где ведущей фигурой является не режиссер и даже не актер, а ведущими являются композитор и автор текста. Поэтому фигура Юлия Кима – это особая фигура. Во всех музыкальных фильмах и спектаклях, там, где он появляется, начинает иначе звучать и музыка Гладкова, Дашкевича, Рыбникова, и в конечном итоге все определяется этой невероятной театральностью Юлия Кима. Это, действительно, человек театра и поразительный актер. Мы вместе начинали работать в кино с создания мюзикла «Клоп», закончили его много позже. А следующей нашей работой был «Бумбараш». Вначале в кино, а потом, по предложению Адольфа Шапира, мы сделали театральную редакцию, и мы сделали уже чистый мюзикл, для которого написали номеров десять (марш белых офицеров, Варин плач, ча-стушки). И ставится с тех пор именно наш театральный вариант.

Вообще мало кто понимает, что это за явление – мюзикл в России, и никто не хочет с этим связываться, до сих пор мастеров этого жанра можно пересчитать по пальцам: Марк Захаров, Адольф Шапиро, Роберт Стуруа. Володя Машков поставил замечательного «Бумбараша» в Табакерке. И все. Так что мюзикл остается несбыточной мечтой. Наши режиссеры совершенно не понимают корни и стихийность этого явления. Они либо связывают это с американским мюзиклом – и все становится настолько вторичным и неинтересным, что просто не о чем говорить, – либо превращают это в водевиль... Хотя были замечательные работы. И надо упомянуть Товстоногова, который умел это де-

лать. Правда, Товстоногов все умел делать. Это был феноменальный такой человек, вобравший в себя все театральные идеи своего времени. Я помню свои часовые беседы с Георгием Александровичем о театре, он, конечно, был умнейший человек, он на мне, видимо, проверял какие-то свои театральные мысли... Я так понимаю, что он единственный режиссер, который с самого начала прорисовал свою театральную судьбу и ее реализовал. Он один одиноково убедительно делал все: ставил и новые пьесы, и классику, и мюзикл... Может быть, ему не хватало такой стихийной гениальности Эфроса, и он это даже понимал, но масштаб был невероятный. Наверное, режиссера такого масштаба в России вообще не было, именно масштаба, а не таланта. Это особое качество. Есть музыканты, которые играют гениально, но камерно. А, скажем, Артур Рубинштейн берет несколько звуков, а такое впечатление, что звучание на весь свет...

*– Иногда говорят, что театральная музыка, написанная для конкретного спектакля, имеет как бы прикладной характер... Музыка, написанная без такой конкретной задачи, имеет более широкое применение...*

У музыки свои отношения с вечностью, у театра свои отношения с вечностью. Если музыка хочет создавать свою форму, то она должна отказаться от соприкосновения с театром. Она должна идти на филармоническую площадку, где она может эту форму создавать без участия всех прочих жанров. Театр, так или иначе, должен создавать свою собственную форму, и все компоненты, которые входят в эту форму, должны работать, как хорошая футбольная команда: забивать гол должны все, но нельзя сказать, что вот этот забивает гол, а эти все просто как бы присутствуют при этом. Если в театре гол не забивается, то завтра этого спектакля уже не будет. Мне в театре и в кино близка больше всего концепция «музыкального комментария», потому что мне тоже хочется поговорить со своей аудиторией. Для меня театр – это способ во время как бы загруженности зрителя большим количеством информации (прежде всего визуальной) пробраться в его подкорку и прошептать что-то, что мне самому важно. В театре это очень удобно, потому что именно в этом состоянии зритель наиболее беззащитен, он воспринимает музыку наиболее непосредственно. Он не сидит, как в филармонии, где он знает, что он «слушает музыку». Это ужасно мешающее восприятию чувство: «я слушаю музыку»...

Композитору нужно достичь контакта со зрителем, с аудиторией, с актером. Потому что актер тоже работает внутри твоего пространства. Под твою музыку он по-другому говорит, по-другому движется, по-другому чувствует и передает театральную эмоцию. И это очень существенный процесс, и идейный контекст несколько иной, чем в большинстве наших театров, где звук превращается в некий рычаг дополнительного воздействия на публику. Вот здесь режиссеру не хватает обычных средств, он взял и нажал на рычаг, музыка включилась, и она начинает что-то делать. Это уже несколько устаревшая, на мой взгляд, модель работы композитора с режиссером, а главное, что она не приводит к художественному результату.

В конечном итоге, режиссер должен помочь композитору создать существенное произведение в рамках театра, может, даже и за рамками. Мы знаем примеры, когда имя режиссера забывается, а музыка, созданная к его спектаклю, продолжает жить. Она как бы выходит за рамки спектакля.

*– Ну, я думаю, вряд ли режиссера может вдохновить этот пример...*

Знаете, я не побоюсь сказать, что для очень многих режиссеров хоро-

шая музыка в принципе не нужна. Хорошая театральная музыка им мешает. Им нужно, чтобы здесь стучало, здесь нечто шелестело, здесь нечто звучало, здесь произошел акцент: бум – как ударили по макушке. Эту музыку не надо сочинять. Это музыка, которая делается на технике в течение нескольких часов: сел за партитуру и все нарисовал. Ее не надо сочинять, ее надо нарисовать. Соответственно она и будет очень функциональной. Вот функциональная театральная музыка привела к тому, что большинство режиссеров стали использовать «подбор». И это в принципе свидетельствует о беспомощности режиссеров в вопросе взаимоотношения с музыкой.

*– Да, но сейчас это распространенная практика...*

От этого она не становится лучше. Представляете себе, если бы режиссеры использовали для спектаклей декорации «из подбора» или костюмы со склада? Шум, который бы это вызвало? Почему-то считается, что музыку подобрать можно. По спектаклям всегда можно понять, какая кассета какого композитора недавно вышла в свет. Она попадает к пятидесяти режиссерам, и они одновременно начинают ее использовать. Свидетельство удивительной музыкальной нечуткости и глухоты. Они решают: вот та музыка, которую я применю. Это не та музыка, которая решает проблему, из-за которой я ставлю спектакль, но как-то она воздействует на слушателя. Режиссер не понимает, как она действует, зачем действует, но она ему нравится, и поэтому он ее использует. Это самый низкий сорт употребления музыки режиссером.

Режиссер должен точно понимать, что должна делать музыка и что музыка делать не должна. Многие режиссеры требуют от музыки спецэффектов: получается, что у них музыки нет, а есть одни удары в литавры. Эти удары могут делать не литавры, а рояль, но все равно от этого ничего не меняется. Вот когда я читаю лекцию по музыке в кино, меня многие спрашивают: а вот скажите, как делать акцент? Когда композитор написал всю музыку, он спрашивает у режиссера: вам нужны акценты? Нужны! Значит, оставляется ударник, оставляется синтезатор, весь остальной оркестр свободен, пожалуйста, господин режиссер, выходите вперед и говорите, чего вы от них хотите. Композитор в это время уходит, потому что это уже не его дело. Акцент – это фактически функция ударника. Любой такой «звук» режиссер опытный может найти у себя в своих звуковых анналах. Но это не музыка, музыка – это когда мы слышим что-то, связанное с нашими проблемами. Если нет проблем, нет музыки.

Использование «подбора» привело к тому, что та мощная нить театральной музыки, которая была в России, где для театра писали Шостакович, Хачатурян – прервалась. Шостакович написал музыку к двум «Гамлетам». У него есть очень скучная музыка к козинцевскому «Гамлету», и есть потрясающая музыка, замечательная, озорная, вся лучистая, яркая к «Гамлету» Акимова. А кто сейчас закажет такую музыку композитору? Такие режиссеры, к сожалению, я не вижу. Не вижу. Потому что тогда режиссер понимал, что если он идет к Шостаковичу, то он от Шостаковича должен получить максимум того, что может быть от общения с таким гениальным музыкантом. Так же шли и к Хачатуряну.

Если обратиться к истории театра, то можно вспомнить, что и Станиславский работал с замечательными композиторами, создавая спектакли, где музыка занимала важнейшее место. Вспомнить хотя бы музыку Ильи Саца к «Синей птице». Спектакль без нее немислим.

Один штрих: я был членом музыкального жюри «Золотая маска», я вышел из него, потому что выяснилось, что в музыкальном конкурсе «Золотая маска» нет номинаций для композитора. Понимаете, до какого убогого подхода к нашей профессии сошел театр?! Там были номинации для дирижеров, для балетмейстеров, художников по костюмам, но не было композитора, с которого начинается вообще музыкальный театр. Художник по костюмам – это важно! А что там «начирикает» композитор, это никому не интересно.

Сейчас композитор практически выдавливается из театра, и не только из драматического, но и из музыкального. Если сформулировать более жестко, можно сказать, что режиссеры сегодня практически уничтожили театральную музыку. И это шло постепенно на моих глазах.

В моем первом спектакле «Смерть Иоанна Грозного», поставленном Хейфецем, там было несколько сцен (пляска скоморохов, была целая балетная сцена, поставленная Васильевым). Это был масштабный спектакль, где музыка играла большую роль. Потом в спектаклях того же Хейфеца, с которым я работал, музыки стало все меньше и меньше, она стала играть все более утилитарную роль. И это не только штрих конкретной режиссерской биографии. Это следствие общего процесса изменения положения музыки в театре. Думаю, правильно сказать, что положение с музыкой в нашем театре просто катастрофическое...

*Беседовала Ольга Егوشина 25 июля 2000 года*





АЛЛА ДЕМИДОВА

*Фото Л.Новикова*

Алла Демидова (р. 1936) – актриса. В 1960 г. окончила МГУ (экономический факультет), где во время учебы начала играть в Студенческом театре (Лида Петрусова – «Такая любовь» П.Когоута, 1958, и др.). В 1964 г. окончила Театральное училище им. Щукина и вошла в труппу Театра на Таганке. Среди ролей: Гертруда («Гамлет» У.Шекспира, 1971), Кабаниха («Бенефис» по А.Островскому, 1973), Милендьевна («Деревянные кони» по Ф.Абрамову, 1974), Лена («Обмен» по Ю.Трифонову, 1976), Маша («Три сестры» А.Чехова, 1981), Марина Мнишек («Борис Годунов» А.Пушкина, 1982; спектакль был запрещен, сыгран в 1988 г.) и др. В спектакле А.Эфроса «Вишневы сад» А.Чехова в этом театре сыграла Раневскую (1975). В 1992 г. создала собственный театр «А». Роли: Миртей («Квартет» Х.Мюллера, 1993), Федра («Федра» М.Цветаевой, 1996) и др. В 1999 г. сыграла Дону Анну в спектакле А.Васильева «Дон Жуан, или Каменный гость и другие стихи» по А.Пушкину в театре «Школа драматического искусства».

АЛЛА ДЕМИДОВА

## Сотая интонация

– В своей книге «Вторая реальность» вы пишете, что вам надоело отвечать на вопрос, почему вы решили стать актрисой...

Мне, действительно, надоело отвечать на этот вопрос. Но тем не менее я понимаю; что все не обязаны знать мои ответы на схожие вопросы во всех интервью, которые я давала, и т.д. И книжку я издала, чтобы мне не задавали вопрос, «почему вы решили»... Но поскольку книжка прошла и забыта, позволю себе автоцитату.

С детства я мечтала быть актрисой. Когда меня спрашивали: «Девочка, кем ты хочешь быть?» – я говорила: «Великойактрисой». Причем для меня «великаяактриса» – это было одно слово. В школе я была в драмкружке, вела его Щекин-Кротова, игравшая в спектакле «Ее друзья» в Детском театре. Мы ходили в Детский театр, все были влюблены в молодого Ефремова и т.д. После школы я пошла в Щукинское училище. Меня не приняли. У меня была плохая дикция, и мне сказали: с такой дикцией в актрисы не ходят. Я пошла учиться в университет на экономический факультет. На третьем курсе поступила в Студенческий театр МГУ, его вел Липский, актер Вахтанговского театра. В его постановке «Коварство и любовь» я успела сыграть служанку. Он умер, и тогда мы решили возродить Арбузовскую студию и позвали Арбузова и Плучека руководить нами. Они согласились, но в это время Плучека назначили в Театр сатиры главным режиссером, а Арбузов сказал, что один он это не потянет. Посоветовал нам Ролана Быкова, который поставил у нас спектакль «Такая любовь», ставший событием. Потом он уехал в Ленинград. Студия раскололась. Я об этом рассказываю, потому что об этом мало кто знает, а это все-таки история театра. Это даже не о себе. Мы организовали студию при Театре Ленинского комсомола. А через год меня из нее уволили за профнепригодность. Я сидела, редела. Это было у памятника Пушкину. Мимо шла моя приятельница. «Дура, что реветь, пошли в училище». В общем, она взяла меня за руку и привела в училище, в Щукинское. Меня взяли. Это уже

после университета и т.д., но... условно, потому что дикция. Хотя я и работала с логопедом, но дикция у меня осталась до сих пор неисправленная до конца. И я считаю, что в этом есть, может быть, моя индивидуальность. Так я попала на последний курс Орочко, прекрасного педагога. Там много было взрослых людей, с высшим образованием, а одним из дипломных спектаклей (их было четыре на курсе, по-моему) был «Добрый человек из Сезуана», который поставил Юрий Любимов. И вот с этого «Доброго человека...» начинается Театр на Таганке, где я проработала тридцать лет.

*– Можно ли сказать, что как актриса вы сформировались под влиянием Юрия Любимова, его режиссерской индивидуальности?*

Для меня такой формирующей индивидуальностью не был никто. У меня не было своего режиссера и до сих пор его нет. И вот это одна из моих не то что трагических ситуаций – особенностей. У меня не было своего режиссера никогда. С Любимовым я мало работала, особенно первые годы. У него были другие первые актеры, он на других ставил свои спектакли. Я как-то была в общем потоке. Меня после училища Охлопков пригласил играть «Гамлета», но не пригласил в труппу. И я месяц ходила на репетиции с Кашкиным и с Охлопковым. Но Охлопков таких вводных репетиций дал только четыре. А потом я осталась на Таганке. Думаю, что студийность у меня в крови. И этот поток студийности меня и вовлек на Таганку. Просто я никогда не решаю сама ничего за свою жизнь. Куда меня поток несет, туда он и несет. Но тем не менее – тридцать лет.

Конечно, Любимов оказал влияние. И Анатолий Эфрос тоже оказал. И режиссеры, с которыми я работала в кино, тоже. И не только режиссеры, но и люди, с которыми общалась, с которыми дружила... Вообще, мне кажется, на актера меньше всего влияют режиссеры. Поскольку профессия – это только результат формирования личности, а личность формируется окружением. Поэтому не даром говорят: главное, чтобы была хорошая компания. А среди моих друзей были прекрасные люди: и Эдисон Денисов, и Борис Биргер, и т.д. Причем ближайшие друзья. Поэтому когда вы спрашиваете: кто оказал влияние? Никто не оказал. Все.

*– Иннокентия Смоктуновского называли первым интеллектуальным актером, вас называли первой интеллектуальной актрисой. Что сформировало этот образ: ваша университетская подготовка, ваш круг друзей, сыгранные вами роли?*

Это очередная глупость критиков. Им главное засунуть на какую-то полочку и успокоиться на этом. Что это – «интеллектуальный актер» Смоктуновский? Это потому, что он сыграл в «Девяти днях одного года»? Или потому, что выделялся в Мышкине среди всех остальных? Все играли быт, он пришел и сказал: дух. Но это не значит, что он интеллектуал. И потом, видите ли, ум не мешает ни в какой профессии. Даже если вы – дворник. Вы быстрее уберете этот двор. Поэтому для актера ум очень хорош, но в первом периоде, когда идет подготовительная работа, идет отбор выразительных средств и т.д. и т.д. У умного актера работа идет быстрее и точнее. А когда ты играешь – ум тут ни при чем. Начинается игра. Как Пушкин говорит: «...душа стесняется лирическим волненьем, трепещет и звучит». Без этой вибрации лучше на сцену не выходить. Иногда и в первом периоде ум заменяет актеру интуиция, талант. За него кто-то говорит. Но это бывает редко. Вот, например, Смоктуновский. Он – актер от Бога, естественно, за него кто-то делал отбор выразительных

средств, эту селекцию. Недаром он про себя говорил в наших беседах: «профессия, талант умнее меня». И это правда. И, в общем, практически в любой ситуации талант должен быть умнее. Как можно быть умнее Бога? Поэтому надо только прислушиваться к нему. Ум не мешает, но это не самое главное.

А что моя кличка «интеллектуальная актриса» (кто-то даже обозвал «интеллектуальной овчаркой») – это все клише ролей, которые я играла. Я играла сильных, волевых женщин. Почему я их выбирала? Да потому, что все остальное меня мало интересовало: этот быт, эти маменьки, бабушки, жены и т.д. Я никогда не играла быт. Я его и не умею играть. Потому что тогда надо отгалькиваться от себя, а я никогда себя не играла. Почему я ненавижу говорить о себе? Потому что это никому не нужно. Я с удовольствием говорю о профессии, потому что мне все время хочется разъяснить в профессии что-то... Как влияет личность актера на результат и т.д.

*– Можно поподробнее о работе над ролью? Вы сказали «начальный этап работы»... А сколько их всего?*

Ну, в двух словах в интервью не расскажешь о профессии, всей профессии, но чтобы доходчиво и чтобы по схеме... Когда вы рассказываете о каком-то человеке, вы его видите перед глазами? Если вы его не видите перед глазами, рассказ ваш будет не интересен. А чем яснее вы его видите, тем увлекательнее говорите, вы можете даже показать его интонацию, жесты и т.д. Иногда неактеры хорошо показывают других людей, потому что они очень конкретно видят и их тонко организованный психический материал позволяет менять себя. Вот это основа актерского мастерства. Именно мастерства, когда человек играет не себя, а образ. Особенно в классике или в хорошей драматургии. Современная драматургия бывает хорошей, но чаще бывает плохой. А классика – вся хорошая, поэтому и осталась. Все плохое забывается, к счастью, и выметается из истории. И от текста отделяется образ, который автор создал в своем воображении, своей энергетикой, своим талантом, своей рукой, своим письмом. Через руку, через ручку передается вот эта энергетика образа. Это образ, который создал, предположим, Чехов. Но у каждого человека, когда он читает Чехова, есть еще и своя фантазия, свое видение, свое представление о жизни, и т.д. И поэтому этот образ еще окрашивается и собственным видением. Это второе, что к этому образу подмешивается.

И третье. Человек живет сегодняшним днем, а, предположим, Шекспир и Чехов писали в другом времени. Они имели в виду то время, вибрацию того времени. Сегодняшний человек не может реставрировать то время – это глупости, потому что надо жить сегодняшним ритмом. И вот эти ритмы, сегодняшний день, сегодняшние оценки, сегодняшние реакции тоже окрашивают этот образ. Поэтому этот образ, постепенно отделяясь от текста, проявляется и в собственном видении, и в видении сегодняшнего дня. И чем конкретнее ты его видишь, тем легче и потом уже его чисто технически освоить. Значит, работа делится на три периода.

Первый период – интуитивный. Когда этот образ отделяется и приобретает очень конкретные черты, вбирая в себя и энергетику, талант автора, исполнителя и ритмы сегодняшнего дня. Да еще и режиссер свое видение сюда подбавит.

Но... я не встречала режиссеров, которые бы видели конкретно образ. Они плывут в каких-то других волнах. Почему я считаю, что режиссура – это совершенно другая профессия. Я туда не лезу, в режиссерскую профессию, и

очень мало режиссеров, которые понимают, в общем, актерскую профессию, и если они навязывают свое видение хорошим актерам, они только вредят. Плохим, ну, пожалуйста, что-то там получится, если марионеточно... Потом в основном будут говорить об идее режиссера, а не об игре. А в театре главное игра, все остальное неважно. Потому что если хорошая игра, вы все можете простить: и недостатки драматургии, и режиссерские просчеты, и все что хотите.

Итак, первый период: интуитивный. Образ приобретает свои черты, свою ясность, конкретность, он – «фантом».

Второй период чисто технический. Вот тут и ум нужен, и вкус, и отбор, и мастерство. Существуют только два варианта. Вы можете прийти к нему или, наоборот, «подтащить» его к себе. Чем больше к себе, значит, тем больше своих черт вы ему будете навязывать. Если идти к нему, вы, значит, более его будете показывать. Но всегда он перед глазами, и всегда идет коррекция, потому что он всегда перед глазами. Вы уже знаете: в чем он одет, манеру его речи, как он ходит. Вот это надо осваивать. И вот это все делается в технических репетициях.

Третий период тоже опять-таки творческий: когда идет игра, когда «душа стесняется...», когда идет вибрация.

И в этой игре идет постоянное раздвоение. Без этого раздвоения нет актера. Когда вам говорят «я сливаюсь», – это секунды. Но в основном идет раздвоение. Вот образ стоит – он или перед вами, или внутри вас (это в зависимости от технических путей освоения), это неважно. На результат это никак не влияет. Во всяком случае, вы его конкретно видите, вы учитываете данные конкретные обстоятельства: зал, дыхание зала, кто сегодня сидит, как они реагируют, в какой форме сегодня партнер и т.д. И это все завязывается.

Вы должны еще в роли плотную партитуру сделать, чтобы вас не отвлекло ничто другое. И чем теснее будет партитура, тем вам будет легче. В принципе, образ и мысли можно держать секунды, а все остальное время вам будут лезть чужие ненужные мысли: у меня бок болит, у меня партнер неправильно дал реплику, кто-то там чихнул в зале, – это не должно мешать. Я должна выполнять вот эту свою партитуру. И играть. Вот в этом трудности.

Кстати, это мало кто понимает и среди актеров. Этому не учат, к этому приходят через опыт. Приходят разными путями. И поэтому у каждого актера есть своя система, что ли. Говоря о системе, мы обычно вспоминаем Станиславского. Система Станиславского должна бить на первых курсах. Это – учеба, и она необходима для работы актера, потому что она техническая: сквозное действие, зерно роли, основной характер, доминанта, куски роли и т.д. Чисто технические дела. Они очень помогают. Но я не считаю, что это все. Например, от Михаила Чехова, – окрашенный жест тоже очень помогает. Например, «надо рассмеяться»? Как можно рассмеяться? Значит, вы сначала растягиваете улыбку, потом что-то еще... и начинаете смеяться. Вот это окрашенный жест. «Вы замахнулись». Многие актеры сначала в себе долго культивируют гнев, а потом замахиваются? И поэтому очень медленно играют. Западные – быстро играют, но они очень многое пропускают. Они не знают систему, они не знают вот этого ремесла.

*– Актеры часто боятся даже задумываться о своей профессии, боятся рассуждать о каких-то тонких вещах, предпочитая их делать интуитивно, объясняя, что иначе не смогут играть...*

Это опять-таки незнание – думать, что это темный лес. Темный лес интуиции. И очень много актеров, которые талантливо играют одну сцену, а потом вдруг – совершенный провал. Они не распределяются, для них это вот какая-то темная субстанция. Очень много таких «темных» талантливых актеров. Откровенно говоря, они не становятся большими актерами. Вообще, больших актеров можно по пальцам перечесть, актеров, которые понимают свою систему, свою последовательность. Потому что тут надо действительно очень много, очень много таких мелких деталей, над которыми надо работать.

Видите ли, интуиция – это какая-то субстанция, ее надо все время подстегивать, ей нужно давать подпитку. Антуан Витез мне как-то сказал: самая гениальная актриса не сыграет мамашу Кураж, если она не знает ничего о Тридцатилетней войне. В общем, это неверно. Но все-таки исполнительнице этой роли лучше знать о войне. И чем больше она будет знать, тем легче интуиция у нее будет работать. Она будет искать какие-то мелкие детали. А все состоит из каких-то мелких деталей. При девяносто девяти градусах вода не кипит, при ста – кипит. Вот этот один градус в искусстве – он очень важен. Это вот чуть-чуть, сотая интонация, потому что вроде все правильно, а вот этого нет.

*– Иногда правильно приклеенная бровь может дать настроение...*

Да, иногда бывает. Когда начинаешь «обживать» увиденный образ.

*– Когда вы его обживаете, для вас важно, что вы его увидели таким – в определенном костюме и т.д.? Вы от художника требуете, чтобы был этот костюм, а не тот, к примеру?*

Да, у меня постоянно не то что конфликты, а долгие, долгие убеждения-разубеждения с художниками. Постоянно. В «Гамлете» Боровский сделал для Гергруды такое платье цвета патины... Но это не интересно было, а я видела ее в белом, потому что я подумала: траур королевский – белый, и в этом же платье пошла с Клавдием... И белый цвет савана... Я видела ее в белом, а там же ручная работа шерстью... Это же сколько денег угрохано, чтобы связать это платье из патины! А если у меня белое, то и король должен быть в белом. В общем, очень долго я убеждала, но убедила.

А один раз мне не удалось. В «Герое нашего времени» я играла Веру. Художник сделал очень хорошую условную такую декорацию, а костюмы сделал, ну, такие провинциальные и никакие. Какое-то репсовое платьице с буфами, какой-то газовый шарф... А я была тогда еще неопытная, да и несмелая... И все провалилось, с треском. Не только я, весь спектакль.

Или, например, Раневская. В моей пластике постоянные пробеги, проходы. Для меня очень важна была фраза Епиходова: «Мороз три градуса, а вишня вся в цвету». Беспечность ее существования... Вообще, эта бездумность жизни. Мир рушится, а мы сейчас говорим с вами о какой-то актерской профессии. Вот это к беспечности каких-то особых людей. И она должна была быть не то что небрежной, но по-особому элегантной. Мне была нужна свобода пластики и т.д. А мне сделали корсет и дорожный костюм. Она приезжает в дорожном костюме с корсетом. Никогда в жизни я бы ее не сыграла в этом наряде! Сколько слез было, боже мой. Мне сначала не хотелось играть Раневскую, тем более первые репетиции вел не Эфрос... Но потом я «увидела» ее образ, очень далекий от того, что обычно играли. Раневская – дама начала века, из тех стильных, модных дам «модерна». Это они первыми сняли корсет, изменили пластику движений, стали носить легкие улетающие ткани, ку-

ритель ароматные папироски, дружить с художниками и поэтами... А Раневскую обычно играют такой помещицей, барыней. Это идет ведь не от чеховского текста, а от первой исполнительницы – от Книппер-Чеховой. Она ее сыграла гранд-дамой. И так и было принято играть. А в тексте она – другая. А тут еще этот дорожный костюм с корсетом... Но мне удалось настоять на своем.

– *Что для вас входит в понятие «хороший актер»? И многие ли из ваших коллег соответствуют этому определению?*

Хороших актеров мало, очень мало. Их можно по пальцам перечесть. Нынешнее время заполнено таким «очень средним» поколением, средним и по возрасту, и по профессии. И поэтому кажется, что театр упал. Потому что это поколение заполнило собой все дыры. Ну, им надо работать, им надо есть и т.д. А хорошие актеры уходят, потому что, во-первых, хороший актер всегда бережет себя, не втискивается в какие-то сомнительные предприятия. Это по молодости можно бросаться в любой омут, не зная, выплывешь ты или нет. А сейчас уже достаточно прочитать пьесу, достаточно знать, какая компания соберется, чтобы увидеть результат, а входить в этот результат или не входить, – это твое право. Поэтому, в основном, сейчас хорошие актеры ушли из театра. Или играют мало. А кто играет, в основном играет с плохими актерами, и... теряет себя. Я не хочу называть фамилии, но они ясны, они видны. Они были очень хорошими актерами, сейчас они играют и стирают свои грани.

Актер всегда в оркестре. Если оркестр фальшивит, невозможно чисто играть... А если ты будешь чисто играть, то, значит, никого не слушаешь. Ну, играй один тогда. А если ты в компании, ты должен вот эту гармонию свести, чтобы это было гармоничное действие, даже если не очень хорошая музыка звучит, но все равно она должна быть музыкой, а не просто какофонией. Поэтому поневоле опускается человек. И потом влияние зрителя, конечно. Зрительного зала. Зрительный зал – это партнер, причем основной партнер. Он может быть требовательным, нетребовательным, понимающим, непонимающим и т.д.

Хотя вот странность: люди, не любящие и не понимающие серьезную музыку почему-то не ходят в консерваторию, догадываются, что они там ничего не увидят, не услышат, потому что у них нет опыта. А в театре они почему-то думают: ах, это так легко. Театр же, мне кажется, еще более сложное искусство, чем музыка. Потому что тут много компонентов. И вот зрители тоже очень снижают уровень. Это первое. А второе... Видите ли, гипнотизер может загипнотизировать зал, если там есть тридцать процентов гипнотизируемых. Если этих тридцати процентов нет, он ничего не сможет. А актерское искусство – это тот же гипноз, то же воздействие на подсознание. Актер должен вести за собой, создавать фантом, чтобы зрители тоже увидели этот фантом, чтобы зритель в нем жил. Это не я играю, а необходимо, чтобы зритель тоже играл, я же ему только даю повод. И если этих тридцати процентов нет, то практически ни один гениальный актер ничего не может сделать с залом. А сейчас их нет. Они собираются только на премьеры. А в основном в зале негипнотизируемые люди, у них закрыты энергетические центры, которые воспринимают эту актерскую вибрацию.

Характерен рассказ Станиславского о Сальвини. Станиславский смотрел Сальвини, который играл в Москве Отелло. После того как он душит Дездемону, идет на авансцену, весь зал встает, мурашки по коже, и у Станиславского тоже. Станиславский ходил на все спектакли, а на какой-то спектакль опоздал,

пришел только к финалу и увидел: старый немощный человек идет и каким-то слабым голосом говорит «а», но зал встает. Станиславский – холодный, как собачий нос. Он спрашивает Сальвини: что случилось? И тот объясняет: просто я так распределяю свою роль, что в финале мне достаточно дать сигнал зрителю, и он все доиграет сам. Это же невозможно сыграть. Эти чувства нельзя играть, потому что их неоткуда брать. Это можно умереть тогда на следующий же день, разорвется сердце. Кстати, многие так от незнания и делают, и разрывается сердце. Надо так распределять, дать сигнал, и зритель сам за тебя играет.

Я обожаю работу Дидро «Парадокс об актере». Я считаю, что это самая основная книга для актера, для такого актера, который играет не себя, а вот то, о чем мы с вами говорили. Дидро, например, пишет: «Вы никогда не сыграете Скупого и Тартюфа с большой буквы, если будет играть себя». Потому что надо играть не роль, не характер, а тему. И еще он пишет, что «слезы актера исторгаются из его мозга». Это что значит? Это значит, что актер так распределил подход к слезам, что он может не плакать. Заплачет зритель. А у нас в основном плачут актеры, плачут, как крокодилы, а зрители сидят холодные и ничего не чувствуют.

*– Вы говорите о выборе ролей, пьес, партнеров, участвовать или не участвовать в том или другом спектакле. Располагаете ли вы такой свободой выбора?*

Нет, думаю, что такой свободы в театре нет ни у кого из актеров. Ну, разве что муж-режиссер. Тут не знаю. Я, откровенно говоря, живу довольно-таки зашорено в этой профессии, я не очень вижу, то есть не очень обращаю внимание на какие-то вещи. Иначе можно сойти с ума, можно обозлиться и на свою судьбу, на других людей, потому что очень много несправедливого в нашей профессии... В конце концов высшая справедливость, может, где-то и существует. Но ты считаешь, что тебе должны дать эту роль, ну а тебе ее не дали. Ты считаешь, что это несправедливо, конечно. Когда на Таганке были «Павшие и живые», мне казалось, что Ольга Берггольц – это моя роль, мне тогда нравились ее стихи, мне хотелось их читать. Но тогда отдавали все роли Славиной, я там играла что-то другое. Тем не менее, видимо, что-то притягивается, и мое желание, моя энергия притянули мне роль Берггольц в кино. Так что я ее сыграла. Сыграла и освободилась от этого желания...

*– Практически все актеры жалуются на «несыгранные роли», которых иногда больше, чем сыгранных. Есть ли у вас неосуществившиеся мечты, несыгранные образы?*

Раньше да. Раньше очень много было желаний. Леди Макбет я хотела играть, цветаевскую «Федру» я сама предложила Виктюку, хотела играть Электру (и это выполнилось). А сейчас я бы не стала говорить, что я хочу играть. Я скорей не хочу играть. Когда начинаешь понимать эти трудности, то добровольно желать ролей, действительно, может только мазохист...

*– Но разве опыт не облегчает актеру его труд?*

Опыт нужен только для второго периода, технического... Всякий раз все заново, и поэтому это белый лист. И страх, что ты не сумеешь и т.д. Опыт только помогает в усвоении чисто технического...

*– Вы работаете с разными режиссерами, то есть всякий раз вам надо искать, приспособливаться к новым способам работы, к новому языку...*



Я изначально считаю, что актерская профессия – это профессия исполнительская и нужно исполнять волю режиссера. И если ты хочешь идти против, ты первый же и проиграешь, потому что ты не вступишь в этот замысел и тебя вытолкнет эта система... Другое дело, что иногда не совпадало видение режиссера с твоими видениями. И тогда получались, ну, не то что неудачи, а тогда не было вот такой победы, которая могла бы быть. Тут ты уже абсолютно наступаешь на горло собственной песне, ты подстраиваешься под режиссера, под партнеров, подо все. Поэтому у меня никогда не бывало конфликтов.

*– Вы много пишете и рассказываете о своих партнерах и говорите вообще об огромном значении, которое для актеров имеет партнер. Бывают ли актеры, с которыми вы совсем не могли бы играть или, напротив, с которыми особенно легко играетесь? Чем объясняется предпочтение?*

Я заметила, что я совершенно не могу играть – и это считаю своим большим недостатком – с людьми мне не близкими, даже если они что-то могут в профессии. Главное, чтобы партнер был в одной со мной вибрации. Но если они мне не близки по духу, – стена. Недаром Сартр сказал, что «ад – это другие». Если он – «другой», то я не могу играть. Я очень проигрываю, причем, кстати, я проигрываю в первую очередь, а не он. Так что он-то ничего не замечает. Если я не могу играть, то я начинаю играть себя, а я себя не знаю. Я себя никогда не играла и не должна играть.

*– Считаете ли вы, что для актера полезно менять театры, коллективы, режиссеров или лучше один театр – на всю жизнь.*

У меня никогда не было «своего» театра, и Таганка никогда не была «моим» театром. Считаю, что вообще это вредно, потому что как в любой большой семье, в театре-семье начинаются конфликты какие-то, какие-то недоразумения, которые надо все время выяснять, а я никогда не выясняю отношения ни с кем: ни с близкими, ни с далекими.

Меня всегда спасало то, что я все время жила на обочине, но когда произошел этот конфликт, вдруг все выявилось: все болезни, весь этот гной. Я все равно от этого не бежала, все равно я в этом была. Но выходить на сцену в той ситуации я как-то не могла себе позволить. То есть я сначала попробовала выйти, но я понимала, что я качусь катастрофически вниз. И от каждого спектакля я ночи не спала, я заболела физически. И я стала себя хранить. Актеры – хитрые люди, я то брала больничный, то делала вид, что я куда-то уезжаю и т.д. В общем, филонила. С другой стороны, актерам, которые выходят на сцену в этой ситуации, видимо, было обидно: что это за белая косточка? И они пришли к тогдашнему директору Глаголину и сказали: «Или она выходит, или пусть пишет заявление об уходе, она нам не нужна». Глаголин меня вызвал и спросил: «Хотите узнать, кто это сказал, от кого это желание идет?» Я говорю: «Нет, потому что я знаю». Я написала заявление. И ушла. А так, может быть, я до сих пор бы играла....

*– Актеры говорят, что заболевают после неудачного спектакля, а после удачно испытывают такой прилив сил, что, кажется, могут сыграть еще один...*

Когда неудачно – это значит нет обмена энергией между сценой и залом. Когда хорошо играешь, существует обмен энергией: ты подпитываешься от зрительного зала, ты подпитываешься от партнеров... Этот обмен энергией и есть игра. А когда этого нет: ты чего-то даешь, и ты остаешься энергетич-

чески пустая. Значит, ты энергетически на нуле и плохо себя физически уже чувствуешь. Ты плохо сегодня сыграла, и ты плохо себя чувствуешь. Зрители пускай кричат браво (когда они считают, что спектакль гениальный, им неважно, как он прошел сегодня, – они кричат браво). Но ты приходишь домой и ночью не спишь, потому что ты анализируешь, почему это произошло. У тебя крутится роль, и ты постоянно ее проигрываешь, проигрываешь, как в дурном сне. Но ты не спишь. Это мучение. А организм у меня физически хлипкий, поэтому несколько ночей не поспать, – начинаются настоящие болезни. Такой замкнутый круг.

*– Довольно редко говорят о том, что роль дает актеру. Созданный вами образ остается потом с вами, дает что-то? Человечески меняетесь ли вы, когда репетируете какую-то роль?*

Меняешься, если ты образ к себе приближаешь, его на себя натягиваешь. Тогда ты меняешься, действительно. Если ты к нему идешь... Да, на какое-то время что-то в тебе остается. Но когда ты играешь, когда это сделано, когда этот фантом нужно проявлять как через проекционный фонарь – через себя – зрителям, то нет, ты уже от него освобождаешься. Если хорошо все прошло, ты от него освобождаешься. Что дает игра? Этот обмен энергией. Чем лучше ты играешь, чем больше ты даешь энергии, тем больше ты получаешь. А подпитка энергией, это очень дорогого стоит и в смысле здоровья тоже.

*– Наверное, поэтому актеры редко жалуются на то, что чересчур загружены, а чаще жалуются, когда мало играют?*

Нет. Тут что-то другое. В основном жалуются, что мало ролей, когда, мне кажется, актер еще молод. Тщеславие, жажда славы, известности. Когда ты через этот рубеж уже прошел, этого, мне кажется, нет. То есть это становится скорее долгом. Долгом даже не перед профессией, а перед какой-то судьбой. Потому что сопротивляться судьбе невозможно, она тебя сотрет.

*– Считаете ли вы свою профессию – судьбой?*

Да, безусловно.

*– Иногда очень хорошие актеры говорят, что могли бы заниматься чем-то другим...*

Нет, это заблуждение. Мне кажется, это заблуждение. То есть я могу говорить только о себе. Я очень слушаю свою судьбу. И я бы давно освободилась от этой вот зависимости, но поскольку понимаю, что пока еще мне Бог не дал эту свободу...

*Беседовала Ольга Егошина 15 апреля 2000 года*



АРМЕН ДЖИГАРХАНЫАН

*Фото О. Чумаченко*

Армен Джигарханян (р. 1935) – актер. В 1957 г. окончил Ереванский художественно-театральный институт им. Сундуняна (курс А.Гулакяна). Более 10 лет проработал в Ереванском русском театре им. Станиславского. Роли: матрос Куприянов («Беспокойная старость» Л.Рахманова, 1957), Мурад («Злой дух» А.Ширванзаде, 1959), Городулин («На всякого мудреца довольно простоты» А.Островского, 1959), Ричард («Ричард III» У Шекспира, 1966) и др. С 1967 г. в Театре им. Ленинского комсомола. С 1969 г. – в Театре им. Маяковского. Роли: Левинсон («Разгром» по А.Фадееву, 1969), Стэнли («Трамвай «Желание»» Т.Уильямса, 1970), Сократ («Беседы с Сократом» Э.Радзинского, 1975), Хлудов («Бег» М.Булгакова, 1978), Большой Па («Кошка на раскаленной крыше» Т.Уильямса, 1981), Нерон («Театр времен Нерона и Сенеки» Э.Радзинского, 1986), Мендель Крик («Закат» И.Бабеля, 1987), адмирал Нельсон («Виктория» Т.Рэттигана, 1991) и др. В 1996 г. открылся театр «Д» под его руководством. Роли: Крэпп («Последняя лента Крэппа» С.Беккета, 1996), Мальволио («Двенадцатая ночь» У Шекспира, 1997), Сальери («Моцарт и Сальери» А.Пушкина, 1998), Макс («Возвращение домой» Г.Пинтера, 1999) и др. С 1996 – в Ленкоме (Сорiano – «Город миллионеров», Э.Де Филиппо, 2000). Много играет в разных театрах и антрепризах: Фуше («Ужин» Ж.-К.Брисвиля, МХАТ им. Чехова, 1994), Адольф («Какая идиотская жизнь» по А.Руссену, «Арт-Партнер XXI», 1997) и др.

АРМЕН ДЖИГАРХАНИЯН

## Марафонская дистанция

– Почти в каждом своем интервью вы непременно цитируете какое-либо высказывание (всякий раз разное) своего учителя. Вы так хорошо на всю жизнь запомнили его слова?

К счастью, у меня был великий учитель – профессор Армен Карапетович Гулакян. И встреча с ним была одной из важнейших в моей жизни. Я вырос в Ереване. Потом поехал поступать в Москву, в ГИТИС, меня не взяли из-за акцента (акцент до сих пор не пропал, но теперь это считается моей индивидуальностью). Я вернулся назад и поступил в Ереванский театральный институт к профессору Гулакяну. Он был настоящим профессор, профессор во всех отношениях. В адскую ереванскую жару на нем непременно был строгий костюм, белый крахмальный воротничок, белые крахмальные же манжеты. На режиссерском столике всегда была постелена свежая скатерть. Он клал на эту скатерть часы, и репетиция начиналась. Мы не могли себе позволить «раскачку» даже на репетиции, не говоря уже о спектакле. Он не требовал от нас ничего сверхъестественного, но требовал работы. Учил нас работать в напряженном темпе, без раскачки. Мгновенно перестраивайся, схватывай режиссерскую установку на лету. Это были жесткие и, порой казалось, жестокие тренировки с невыносимыми нагрузками. Но он был прав. Только так нужно готовить актера.

Для гимнаста в цирке малейшее неточное движение может оказаться роковым. Укротитель, если выйдет на арену расслабленным, не «удержит» тигра. Это мой идеал профессионального отношения к своей работе. Меня

поразила фраза одного знаменитого музыканта: «Я всю жизнь боюсь забыть гамму». Это осязаемо, это правильный страх – бояться забыть гамму, бояться потерять форму. Бах каждый день писал для своих учеников новую музыку, чтобы им было что играть. А мог бы дремать над клавирами в ожидании вдохновения. Ведь какая штука: пока не начнешь работать, не узнаешь – пришло вдохновение или нет. Недаром же Бодлер сказал: «Вдохновение рождается от ежедневного труда».

У нас молодых актеров плохо учат «секретам профессии». А наша профессия очень жесткая, неблагодарная. Я помню, как Гулакян отчислил с курса одну девочку. Она рыдала и повторяла: «Я так люблю искусство». А он в ответ: «Но искусство тебя не любит!» Он считал, что любовь к искусству, если она не взаимна, может погубить человека. И был прав.

*– Но хорошо, если эта «взаимность» выяснится сразу. А как быть, если человек уже долго учится? Или даже уже работает в профессии?*

Я сам стал педагогом. И понимаю, как трудно проявить жестокость. Вот студентку надо отчислять. А она плачет. Ты вступаешь в компромисс с собственной совестью: а вдруг все-таки... В результате через несколько лет среди учеников абсолютно чужой и беспомощный человек, и тут совсем непонятно, что делать. Доброта оказывается еще большей жестокостью... Я часто размышляю над фразой Ницше, одного из моих любимых писателей: «падающего – толкни»... мудрая фраза. Принцип естественного отбора жестокая вещь, но ничего лучше пока не придумали.

Есть такой термин – «синдром некомпетентности». Он может прийти к актеру на самых разных отрезках жизненного пути. Перестает получаться. И что делать? Как-то на съемках режиссер добивался от актрисы выплеска эмоций в одной из сцен. Не получалось никак. Кончилось срывом: организм не выдержал.

Или актер вдруг начинает пить. Все вокруг любят говорить: творческие муки или его сжигает недовольство. А я думаю – та же причина. Пьет, потому что перестало получаться. А что такое пьющий актер, лучше всего знают его партнеры. Человек теряет «фокус», изображение не резкое. Нет подлинности затрат, подлинности пребывания в роли. Он может включиться на мгновение, блеснуть на восемь секунд. Но он «потерял» весь спектакль, он «зашел» на сцену поиграть до следующего выхода.

Опять тот самый «синдром некомпетентности». Кто-то с ним борется так. А кто-то идет в режиссуру, начинает заниматься чем-то от профессии далеким... Год-два – и не узнаешь человека: глаза стеклянные. Где себя потерял, как? В чем причина?

Актерская жизнь – это марафонская дистанция. А так часто молодые актеры рассчитывают силы только на первые сотню метров.

*– Какие качества, кроме трудолюбия и «взаимной любви с искусством», вы считаете необходимыми для актера?*

Восприимчивость, заразительность. При поступлении в институт абитуриентов заставляют читать стихи, басни и т.д. А мне кажется, что гораздо полезнее было бы предложить поступающим ряд психологических тестов для проверки эмоциональной восприимчивости. Скажем, один человек от неожиданного радостного или тяжелого известия слегка побледнеет, другой расстроится – и все. Нам нужен человек с обостренной реакцией и восприимчивостью. Каждый человек получает ежесекундно огромное количество

информации: запахи, цвета, звуки и т.д. Нормальный человек реагирует в среднем на двадцать раздражителей. Норма для пилотов сверхзвуковых самолетов – тридцать. Вот актер должен приближаться к пилоту.

Но к тому же его реакция должна быть заразительна для окружающих. Каждый актер должен быть немножко гипнотизером. Известно, что Михаил Чехов в одной из ролей долго молча смотрел в зрительный зал, и публика вжималась в кресла. Он-то владел даром гипнотизма в высшей степени. Так же как и даром внушаемости. В роли Хлестакова он плакал настоящими слезами, когда его собирались арестовать за неуплату счетов в гостинице...

*– Но профессиональные гипнотизеры уверяют, что бывают «негипнотизируемые» залы, превышение концентрации неподдающихся гипнозу зрителей – и зал безнадежен...*

Но все равно я ищу причину в себе. Мне не удалось побороть зрительный зал. Для меня самый страшный зритель – равнодушный, холодно любопытный. Он пришел развлечься. Для меня уж лучше враждебный зритель. Думаю, когда свистят, когда бросают помидоры в актера, – это лучше, чем равнодушные. Может быть, бросают потому, что раздражил? Много писали о зрителе, который выстрелил в актера, исполняющего роль Яго, и сам потом покончил жизнь самоубийством. И был памятник – самому лучшему артисту от самого лучшего зрителя. При всей легендарности данной истории – это здорово! Но рассчитывать на то, что все семьсот или тысяча зрителей, сидящих в зале, такие, не приходится. И слава Богу! Представляете, сколько бы иначе трупов было на каждом спектакле?

Я стараюсь не раздражаться, если получаю неожиданную зрительскую реакцию. Во время спектакля «Последняя лента Крэппа» одна женщина, крикнув: «Позор артисту», – вышла из зала. Поверьте, у меня никакой обиды на нее нет, она эмоционально прожила какие-то стороны моего персонажа, моего исполнения...

*– Вы переехали из Еревана в Москву по приглашению Анатолия Эфроса. Близка ли вам фраза этого режиссера «репетиция – любовь моя»? Или все-таки интереснее строить роль в контакте со зрительным залом?*

Надо уточнить, что Эфрос приглашал меня «за глаза», видимо, по рекомендации Ольги Яковлевой. Она приехала в Ереван и пришла в наш театр на «Ричарда III». Я уже был заслуженным артистом Армянской ССР, мне был тридцать один год, когда пришло приглашение из театра Ленинского комсомола сыграть роль Ленина. Эфрос тогда хотел поставить пьесу о Ленине, о его выступлении в этом самом здании Ленкома, ту пьесу Шатрова, которую впоследствии поставил Марк Захаров. Я думаю, не надо объяснять, что такое был тогда Эфрос для театрального человека. Что такое был Театр Ленинского комсомола, где он работал! Лучший театр, уникальный и неповторимый. Но... в эфросовский Ленком я попал в момент драматических событий. Тогда прошла эта компания по изгнанию Эфроса из Театра Ленинского комсомола за несоответствие его спектаклей задачам комсомольского театра...

Так что обо мне можно сказать, как о том герое классической комедии: «Шел в комнату, попал в другую». Я оказался в театре, который мне был не нужен и не интересен. К счастью, меня заметил Андрей Александрович Гончаров и пригласил к себе в Театр Маяковского.

Что касается репетиций, с годами я люблю их все больше и больше. Наверное, с возрастом процесс становится интереснее результата. Именно на

репетициях происходит самое интересное, мы прикасаемся к каким-то самым сокровенным вещам внутри партнерского общения, в общении с режиссером. На спектакле мы демонстрируем результат. На репетициях мы ищем, пробуем, движемся. Я привожу своим ученикам такую притчу: Микеланджело из глыбы мрамора сделал Давида. Все восторгаются. Один Микеланджело грустный. «Почему?» – спрашивают почитатели. И он отвечает: «Сейчас есть Давид, а сколько этот камень в себе таил»...

Я люблю репетиции, этот странный процесс превращения образа из «он» в «я». Вы знаете, наступает момент, когда актер вместо «он» начинает говорить «я». И происходит исчезновение этого шва. Все равно это «я». «Я» в этих экстремальных, клинических условиях. Но «я». Другого варианта нет. Я должен прожить жизнь и быть убедительным.

*– Взаимодействие актера и образа, наверное, самая закрытая область в актерской профессии, вообще в искусстве театра. И тем не менее, есть ли здесь какие-то общие закономерности и правила?*

Как говорил Василий Васильевич Меркурьев – «это из области запахов». Это процессы абсолютно индивидуальные. Бывает, роль опустошит тебя, бывает, открывает в тебе самое что-то новое. С каждой ролью общаешься по-разному, и у каждого актера свои приемы общения с ролью. Нельзя сказать, что вот на восьмой репетиции я непременно нахожу образ. Иногда он строится сразу. Иногда помогает какая-нибудь случайная деталь, интонация. Когда я играл Левинсона в «Разгроме» Фадеева, я придумал, что мой герой сильно близорук, что он может читать, только почти уткнувшись носом в бумагу. У автора этого не было. Но вот эта подробность, со стороны, наверное, необязательная и достаточно случайная, что-то сдвинула в роли. Роль ожила.

*– В вашем репертуаре есть роли, которые вы играли десятилетиями. Как вы сохраняете вот это «живое» чувство в ролях, игранных сотни раз?*

Гулакян учил нас: найти в роли загадку и не очень ее разгадывать. Человек без загадки – неинтересен. Надо оставлять в роли что-то, не до конца определенное для тебя самого. Мы играли «Трамвай «Желание»» почти четверть века. У меня есть фотография поры премьеры – там я без единого седого волоса. С этой ролью я жил, старел. Менялся я – менялась роль. Актер приносит в роль сегодняшний день. Когда я иду, например, в театр, то вот эта дорога и есть моя роль, моя жизнь. И пока иду, я наблюдаю: за людьми, машинами, домами. У них разные «лица» и «характерь». Это все на меня подсознательно воздействует, и все входит в сегодняшний спектакль. Это самый простой пример. Или, скажем, в моей жизни что-то случилось, произошел какой-то перелом, и я, опять же подсознательно, начинаю по-новому смотреть на жизнь, по-новому относиться к своему персонажу.

Надо учиться принимать жизнь и те условия, в которые она нас ставит. Я помню, как меня поразила одна старая женщина в документальном фильме о землетрясении в Армении. Она сказала: смерть – это тоже для людей.

*– Про актеров иногда говорят, что они просто повторяют чужие слова и воплощают чужие замыслы. Иногда, наоборот, говорят, что они во всех персонажах играют только самих себя. Если отбросить оценочный характер и категоричность, какое из утверждений вам кажется ближе к истине?*

Вы пытаетесь понять, что такое актер. Это нельзя рассказать. Не потому,

что наша профессия – шаманство или черная магия. Нет, это лежит в области других человеческих отношений, ощущений. Расшифровать почти невозможно. А с другой стороны, все очень просто. Мне близко мнение Романа Роллана, сказавшего, что каждый играющий Гамлета хоть немножко должен быть Гамлетом. Вообще же для себя я делю актеров условно на три группы. Это очень условное и схематичное деление, но все-таки что-то оно передает. Одни актеры всю жизнь играют самих себя. Другие лицедействуют, – всякий раз изменяясь до неузнаваемости, полностью растворяясь в роли. И, наконец, третьи – от образа к образу воссоздающие один значительный Характер Человека. Для меня идеальным представляется актер, манеру которого мы узнаем в разных ролях точно так же, как мы узнаем руку Сарьяна или стиль Бетховена. Таков для меня Жан Габен или Роберт де Ниро.

*– Вы снялись примерно в двухстах фильмах, число ошеломляющее. Есть и знаменитая эпиграмма Валентина Гафта по этому поводу, и разъяснение «что такое исключение?» в шуточной театральной энциклопедии – это кинофильм без Джигарханяна. Вам никогда не хотелось совсем уйти из театра и стать актером кино, телевидения?*

Нет, никогда. Театр – это главное в моей жизни. У меня нет никакого хобби: я не рисую, не коллекционирую, не занимаюсь туризмом. Театр – это моя профессия, это мое хобби, это моя жизнь. Наверное, можно устать от жизни, можно в ней разочароваться. Пока я не устал. Я боюсь, что это кажется слишком пафосным. Но нельзя выходить на сцену, если нет ощущения, что без сцены ты, как говорят, умрешь. А иначе зачем? Я уже седой человек. Зачем мне выходить валять дурака, если мне это неинтересно или ненужно?

*– Вы работали с разными режиссерами, в том числе с теми, которых называют режиссерами-диктаторами. Приходилось ли вам конфликтовать с ними? Как вообще вы относитесь к тому, что в современном театре ключевой фигурой стал режиссер?*

Я совсем не считаю режиссера главным человеком в театре. Еще ни один режиссер не поставил спектакль без актеров. А, как вы знаете, актеры без режиссера могут обойтись. Другой вопрос, что у них получается. Создание спектакля, роли – очень сложный и очень интимный процесс. Его недаром сравнивают с рождением ребенка. У меня остались добрые воспоминания обо всех своих режиссерах. В талантливом человеке живет интерес к другому, он – открыт для общения. Предположим, Марк Анатольевич Захаров и Андрей Александрович Гончаров – режиссеры абсолютно разные. Но оба они доверяют актеру. Любимая фраза Захарова: «Прежде всего слушайся своего организма». То есть иди от своих эмоций, ощущений, интуиции. А Андрей Александрович в какой-то момент репетиций может сказать: «А теперь забудь все, что я тебе говорил». Это не значит: начни заново. Но все режиссерские решения, трактовки, подсказки убираются куда-то глубоко внутрь, и ты ощущаешь себя свободным.

*– В одном из интервью вы определили актерскую профессию как «самоудовлетворение в присутствии посторонних»...*

Сравнение, конечно, грубоватое. Но человеку, не испытывавшему, что такое «играть на сцене», объяснить это все равно не удастся. Как не удастся объяснить, что такое любовь или страсть человеку, их не испытывавшему. На сцене я проживаю чужую жизнь. Умираю, воскресаю, плачу, смеюсь. Я взрослый



человек, мне шестьдесят лет, в зале зрители, а я занимаюсь такими несерьезными вещами. Однако в момент игры мне все равно, что подумают обо мне люди. Я не боюсь быть смешным даже во время трагического монолога, моя профессия изначально смешная.

*– Существуют ли у вас какие-то определенные приемы и способы настройки перед спектаклем? Вы радуетесь, когда видите афиши спектаклей? Или это все-таки остается испытанием и экзаменом?*

Ты смотришь на афишу, видишь числа, когда должен играть. И с этого момента ожидание этого вечера живет в тебе. Это такое достаточно противоречивое чувство, включающее в себе элементы ожидания экзамена, испытания... В каких-то ролях волнение сильнее, в каких-то меньше.

*– Не так давно вы вместе со своими учениками открыли Театр Армена Джигарханяна, где труппа состоит в основном из молодых актеров. Как вы относитесь к новому актерскому поколению, входящему в театр? На ваш взгляд, уровень актерской игры снизился или вырос?*

Ни то ни другое. У актерской профессии нет ни «вчера», ни «завтра», только – «сегодня». Вот утром проснулся, выпил чаю, погладил кота и вышел на улицу. Я сегодняшней, живой, приду на сцену, на съемочную площадку. Например, «Три сестры» Немировича-Данченко в МХАТе – спектакль меня потрясший. Но он был адресован своему поколению, своему времени. Читая «Три сестры» сегодня, я вижу иной смысл в этой пьесе.

А вообще общение с молодыми актерами необыкновенно полезно – избавляет от ожирения сердца. Я молодею с ними. Они пока натуральные, естественные. И потом, предлагая им что-то из своего актерского арсенала, я как будто оцениваю его со стороны и вижу, что иногда пользовался не слишком доброкачественным материалом.

*– Говоря студентам о профессии, вы говорите, в чем ее главная трудность?*

Мой учитель объяснил, что самое трудное для актера – сыграть две авторские ремарки: «вышел на сцену» и «ушел со сцены». Так же, как и в жизни.

*Беседовала Ольга Егошина 25 апреля 2000 года*



ВАЛЕРИ ДРЕВИЛЬ

*Фото О.Романцовой*

Валери Древилль (р. 1962) – французская актриса. Училась в драматических классах Парижской консерватории у А.Витеза. Играла в «Одеоне» («Шесть персонажей в поисках автора» Л.Пиранделло, «Золотая голова» П.Клоделя, «Как вам это понравится» У.Шекспира и др.). Участвовала в постановках А.Витеза («Электра» Софокла, «Атласная туфелька» П.Клоделя, «Жизнь Галилея» Б.Брехта, «Селестина» Ф. де Рохаза), Ж.-П.Венсена («С любовью не шутят» А. де Мюссе), А.Франсона («Чайка» А.Чехова, «Пьесы войны» Э.Бонда), Л.Бонди («Федра» Ж.Расина), К.Режи («Смерть Тентажиля» М.Метерлинка, «Ужасный голос сатаны» Г.Моттона, «Кто-то придет» Фонка). Сотрудничала с А.Калягиным и А.Вертинской в их экспериментальной постановке «Чехов, 3-е действие». Играла в постановках А.Васильева в Комеди Франсез – в «Маскараде» М.Лермонтова и «Амфитрионе» Мольера.

ВАЛЕРИ ДРЕВИЛЬ

## Преобразование самого себя

– Русскую и французскую школы игры традиционно противопоставляют друг другу. Во французской: технический блеск, отточенность деталей, бриллиантовая речь... В русской – «нутро», подлинность переживания, эмоциональные и психофизические энергозатраты... Школа представления и школа переживания. Вы хорошо знакомы с обеими театральными системами, каково ваше воззрение на них?

Да, действительно, про это противопоставление много написано. И, может быть, когда-то оно имело какие-то основания. Но двадцатый век очень размыл границы актерских национальных школ. Театр стал во многом интернациональным. Что касается «школы представления» и «школы переживания», то я встречала актеров, которым близок тот или другой способ работы, и в России, и во Франции. И это редко «переживание» или «представление» в чистом виде. Скорее смешение обоих методов, в котором один преобладает. И еще один момент, который мне кажется важным. В России актерскую профессию преподают в школах, в институтах. Во Франции считается, что нельзя научить «быть актером». И в этом смысле французские актеры куда ближе к «актерам нутра», к актерам,двигающимся в своей профессии интуитивно, чем актеры в России, опирающиеся на тщательно разработанную систему актерского обучения, созданную Станиславским в России. Великие режиссеры, работавшие во Франции параллельно со Станиславским, таких развернутых и практических систем и рекомендаций не оставили.

Возьмем локальный пример: изображение страдания на сцене. Этому во Франции уделяют очень много внимания: показу страдания как некоего реального переживания. Можно сказать, что страдание показывается больше со своей внешней, своей физической стороны. Я не хочу сказать, что в русском театре «страдание» отсутствует. Но для меня было крайне важным, что у Васильева оно переходит на некий другой уровень. Оно осмысливается не только быгово и натуралистически, но и эстетически тоже. Возникает некая эстетическая «радость страдания», в том смысле, что эстетическое выражение ужасного все равно приносит радость. Радость актеру и радость зрителю от

красоты формы, в которой выражено это «ужасное» или трагическое содержание. В васьильевском театре эта эстетика формы существует и присутствует на всех уровнях: не только на уровне мыслительном, но и пластическом, вокальном уровне. Она присутствует на всех уровнях театральной учебы, которая считается несуществующей и невозможной во Франции и которой я учусь на тренингах в московском театре.

*– Вы много работаете с Анатолием Васильевым, часто приезжаете в Москву в его студию... Считается, что войти в круг «васьильевских актеров» довольно сложно, что он замкнут, неохотно принимает людей «со стороны». Испытывали ли вы эти трудности?*

Я встретила Анатолия Васильева через год после смерти Витеза, режиссера, с которым я работала. Инициатива приглашения Васильева на постановку в Комеди Франсез шла именно от Витеза, хотя осуществил ее уже Жак Лассаль. И с первой встречи стало понятно, что передо мной настоящий мэтр, не только учитель в театре, но и учитель жизни. Он меняет отношение к театру, представление о границах и возможностях театра и тебя в театре. Во французском театре считается, что «театру нельзя научить», – Васильев «учит театру», точнее, учит жизни в театре. Он открывает нечто в тебе самом, какие-то новые, никогда не использованные раньше возможности. При большом количестве разных технических вещей и приемов, которым Васильев учит своих актеров, главное, как мне кажется, вот эта возможность «преобразования самого себя».

И в этом смысле выражение «трудно стать актером Васильева» для меня – не значит «войти в какой-то замкнутый круг», который сложно впускает в себя. Трудно открыть себя вещам, к которым ты совсем не привык, которые противоречат твоему опыту и представлению о жизни и театре. К примеру, очень трудно «открыть» себя и поверить, что, плохо говоря на каком-то языке (как я на русском), ты можешь понять сложнейшие идеи театрального мэтра. Трудно поверить, что можно играть по-русски, плохо говоря на этом языке. Но это оказывается возможным. Тяжело войти не в круг и не в страну, а тяжело войти и, так сказать, понять другой менталитет, другую психологию, другую философию, проникнуть в нее и к ней приобщиться, не будучи философом.

Здесь речь не столько о трудностях в пространстве географическом, сколько в пространстве мыслительном. Вот в это пространство очень трудно войти, и языка это тоже касается. Труден не сам язык, а некая его трансформация. Можно привести конкретный пример с Анатолием Васильевым, потому что он в общении с актерами употребляет много русских слов, которые практически не переводимы на французский и сами собой формируют тоже некий круг. Это трудно.

*– Актерам Комеди Франсез, работавшим в «Маскараде», было трудно войти в пространство Васильева, принять его язык и требования?*

Наверное, как любим актерам, которые впервые сталкиваются с ним в работе. Актеры Комеди Франсез сначала не понимали принципы и методы его работы, им был непривычен тот репетиционный процесс, который предложил Васильев, наконец, они были не готовы к той свободе, которую Васильев дает актеру на репетициях.

*– Считается, что Васильев – режиссер, очень жестко выстраивающий рисунок роли: на сцене кажется просчитанным каждое движение рес-*

ниц актера, расписан по нотам весь текст... Можно сказать, что актер у него туго «запеленут» в режиссерские задания, а вы говорите о свободе, которую он дает актеру...

По-моему, у Васильева актер как раз свободен. Но эта свобода может реализовываться только внутри строгих законов... И потом репетиционный процесс у Васильева можно условно разделить на две части. Первая, когда он «готовит спектакль». Эта часть импровизации и актерской свободы, когда актеры двигаются по пути понимания произведения в целом, в его противоречиях, в его внутренних линиях. И вторая часть, когда режиссер «строит представление». На основу этой достаточно свободной, достаточно импровизационной работы актеров накладывается довольно четкий, уже финальный рисунок постановки. Здесь уже происходит жесткое закрепление рисунка, мизансцен и т.д. Потом способ работы очень зависит от материала, над которым он работает. И я могу говорить только о репетициях, где сама была участницей.

К примеру, на репетициях «Маскарада» в Париже им была предложена такая строжайшая установка: все жесты, все движения без текста. Кому-то из актеров это было интересно и близко, кому-то показалось непонятным и чужим. Но когда стал ясен общий замысел работы, актеры смогли оценить путь, который прошли.

– В «Маскараде» вы играли Нину. Вы как-то участвовали в распределении ролей? Вам хотелось играть именно эту роль?

Мне хотелось работать с Васильевым, а что именно я буду играть, – не имело значения. Нина поначалу не вызывала у меня каких-то особых эмоций. Только постепенно в ходе репетиций что-то стало проясняться, стал вырисовываться какой-то образ...

– Вы вначале слышите своих героинь или находите какую-то внешнюю деталь: походку; манеру держать сумочку, сидеть?

Это происходит очень по-разному. Но сначала мне видится какой-то цельный образ, который постепенно становится понятным в деталях.

– Происходит ли у вас в процессе репетиций по отношению к образу переход от «она» к «я»?

Нет, скорее обратное: от «я» к «она». Во время работы возникает какая-то новая субстанция. Что-то с тобой, несомненно, энергетически связанное, но тем не менее абсолютно отдельное. Что-то реальное и нереальное одновременно. Что-то безусловно существующее, но все же призрачное. Ты можешь ощутить какую-то свою сопричастность с этим созданием, но отнюдь не самоотжествление. Если граница между тобой и образом пропадает, если возникает «я» на маскараде, «я» на объяснении с Арбениным и т.д., то надо звать психиатра, это уже болезнь. Это выход за пределы творчества во что-то другое. Взаимодействие актера с образом значительно превосходит простое превращение актера в какого-то другого человека. Актер переключается в другого человека, но и остается самим собой.

– Однако когда эта «она» уже ожила перед глазами, как вы согласовываете свое видение роли с режиссерскими требованиями и предложениями?

Мне пока не приходилось как-то бороться с режиссером, с его представлениями о роли. Мы вместе с режиссером идем по какому-то пути. Причем он видит спектакль как целое, а я только угадываю какую-то часть – свою роль...

– Анатолий Эфрос назвал одну из своих книг «Репетиция – любовь моя». Могли бы вы так сказать о своем отношении к репетиционному процессу? Или все-таки самая любимая и важная работа начинается, когда приходит публика?

Сейчас мне кажется важнее и интереснее репетиционный процесс – внутренние отношения режиссера с актером. В течение подготовительного процесса я чувствую себя более свободной, чем во время спектакля. С публикой связаны очень сильные эмоции, но и большие проблемы. Публика своими реакциями, своим восприятием очень влияет на актера, заставляет его, что называется, идти навстречу своим ожиданиям, и противостоять этому напору очень трудно. Актер всегда подсознательно ориентируется на публику, и трудно сломать этот стереотип внутри себя. Это важный шаг, и его трудно решиться сделать: научиться независимости от публики, осознать ценности профессии, не связанные с успехом или не успехом у зрительного зала.

Когда надо было выбирать: продолжать работать и учиться у Анатолия Васильева или оставаться в Комеди Франсез, играть свои роли в театре, где меня должны были через какое-то время сделать сосьетером, – я выбрала Васильева.

– Васильев часто повторяет, что театр существует совсем не для публики. Его актеры часто репетируют без надежды, что это дойдет до премьеры, станет театральным представлением... Приемлемо ли это для вас? Настолько ли вы послушная актриса, что готовы для режиссера отказаться от аплодисментов, цветов, просто сопереживания зрительного зала?

Я еще не рассталась с положением актрисы, играющей на публику и для публики. Возможно, в течение года мне придется не ориентироваться на публику, но год я могу перетерпеть. Это можно себе позволить. Можно потерпеть нехватку публики даже дольше: в течение не года, а, как минимум, трех, четырех.

– Наш великий актер Качалов часто приходил в отчаяние от того, что он не может заставить себя делать на сцене что-то, что может не понравиться публике, называл себя за этот страх «трусом и кокошкой», но тем не менее считал, что актеру не прислушиваться к публике чрезвычайно трудно...

Безусловно, это трудно, но я считаю, что те актеры, кто через это проходят, это преодолевают – преодолевают в определенной степени актерский эгоизм в себе, – они прикасаются к чему-то, так сказать, исключительному, неизвестному и непонятному тем, кто играет только для публики. Я это называю тайной преодоления себя, в какой-то степени как бы перерастания себя.

– Когда мы договаривались о встрече, создалось ощущение, что ваш день в театре расписан по часам. Похоже, что у вас здесь очень плотный график занятий. Это только в этот приезд, или так напряженно вы работаете всегда. Не могли бы вы чуть подробнее рассказать о своей работе в театре Васильева...

Напряженно у Васильева работают все. Да и я приезжаю именно с целью работать. И надо сказать, что раньше мне всегда не хватало времени. В этот раз я пробую новый вариант своего существования в этом театре. Раньше я всегда приезжала с переводчиком и ненадолго (на несколько недель). В этот раз я приехала на полгода и не взяла переводчика, надеюсь обходиться соб-

ственными силами. Естественно, я буду продолжать все занятия, которым тут уделяется много времени и внимания. В частности, занятия вокалом.

Это очень тщательно разработанные практические занятия. Наш вокальный аппарат разбит на пять частей, и здесь мы работаем над каждой из этих пяти частей отдельно, тренируем их независимо друг от друга, чтобы потом соединить их и заставить работать все вместе. Путь этих тренировок заставляет актера почувствовать, как этот аппарат функционирует, его законы. Я подчёркиваю, что речь идет о драматических актерах, не певцах, для которых такого рода упражнения более привычны. Тренинги дают актеру возможность почувствовать свою внутреннюю природу и ее возможности... Но в этот приезд я еще и участвую в постановке «Трех сестер»... Пока мы разбираем только второй акт чеховской пьесы.

– *Какую роль вы играете?*

Пока не знаю. В этой лаборатории нет жестко закрепленных ролей. Все играет всё. Это один из принципов.

– *То есть вы пробуете в «Трех сестрах» все роли – и мужские тоже?*

Да, мужские тоже. Чтобы понять роль, нужно попробовать несколько ролей вокруг... Чем больше мы пересекаем пространства пьесы, тем лучше ориентируемся в ней, каждая ее часть становится знакомой и близкой... Мы собираемся, садимся, разговариваем, спорим и разбираем сцены. Потом мы собираемся сами, уже без Васильева, готовимся, и на следующий день мы ему представляем этот кусок. Свою импровизацию. Он нас не останавливает. Точнее, останавливает только, когда мы идем совсем не в ту сторону, и это действительно необходимо. После чего актеры с Васильевым обсуждают увиденное. Дальше актеры опять работают самостоятельно. То есть главное: работа актеров над собой происходит в отсутствии режиссера. Система основана на том, что каждый актер является и постановщиком, и режиссером постановки, а не просто исполнителем.

Поэтому мне непонятно, когда я слышу, что Васильева называют режиссером-диктатором. На репетициях никакого режиссерского диктата нет. Ход репетиций определяют актеры.

– *Когда вы собираетесь с режиссером, обсуждаете ту или иную сцену, вы обсуждаете какие-то психологические линии сцен? Какие-то отношения персонажей? Или историческую эпоху, в которую происходит действие?*

Ну, вот сейчас, к примеру, работаем над Чеховым. Васильев объясняет, что Чехов – драматург на грани двух эпох. Он стоит между эпохой психологических структур и эпохой структур игровых. К примеру, Пиранделло – автор, работающий с игровыми структурами. В структурах психологических важен пункт А, где персонажи находятся, а в структурах игровых нам важнее то, к чему мы приходим. И вот в случае с Чеховым работа идет по двум направлениям. Вообще же пересказывать, что происходит в наших беседах, – видимо, не совсем этично. Об этом пусть рассказывает Васильев.

*Часто говорят о тяжелом характере «звезд», об их своеволии, эгоизме и т.д. и т.п. ... Можно ли вас назвать послушной актрисой?*

Мне кажется, что сам факт моего пребывания в этих стенах свидетельствует о том, что я послушная актриса. Иначе я бы не смогла здесь работать, да и Васильев не стал бы терпеть актерские капризы, своеволие.

*Беседовала Ольга Егошина 25 октября 2000 года*



СЕРГЕЙ ДРЕЙДЕН

*Фото С.Ионова*



Сергей Дрейден (р. 1941) – актер. В 1962 г. окончил ЛГИТМиК (курс Т.Сойниковой). Короткое время работал в Театре миниатюр А.Райкина, в Ленинградском театре драмы и комедии, в «Современнике», в молодежной редакции «Горизонт» Ленинградского телевидения. В 1970-1980 гг. – в Ленинградском театре комедии. Роли: Видоплясов («Село Степанчиково» по Ф.Достоевскому, 1970), Гусятников («Этот милый старый дом» А.Арбузова). В 1985-1986 гг. – в Омском драматическом театре. В 1986 г. сыграл спектакль «Немая сцена» по Н.Гоголю. В 1989 г. вместе с А.Соколовой организовал Мастерскую драматурга и актера при ВОТМ. В 90-х гг. играет: Аргана в «Мнимом больном» Мольера (1995, Театральный центр им. Ермоловой, Москва); спектакль-импровизацию «Как все меняется» (1995); Туллия в «Мраморе» И.Бродского (1996, Белый театр, СПб); Адольфа в «Отце» А.Стриндберга (1998) и Несчастливцева в «Лесе» А.Островского (1999) – в БДТ; Шмуэля Спрола в «Потерянных в звездах» Х.Левина (2000, Театр на Литейном) и др.

СЕРГЕЙ ДРЕЙДЕН

## Импровизация – это автопортрет

*– У каждого актера есть какая-то легенда. О вас говорят, что вы всю жизнь занимаетесь этюдами, тренингом, технологией Михаила Чехова – вне зависимости от того, служите вы в театре или в данный момент не служите. Говорят, что этюды для вас – как утренняя гимнастика. Ваша «жизнь в искусстве» действительно протекает именно так? И вообще – что для вас жизнь, что – творчество, что – профессия? Как профессия соотносится с творчеством. Вот такой круг вопросов.*

Дело в том, что в доме моих родителей была огромная библиотека. И осталась таковой, когда отец ушел из семьи и уехал в Москву. Я эти книжки не читал, мама читала свои, а отцовские так и стояли... Когда я решил стать артистом, то некоторые книжки читал по программе наших учителей. Учителя были замечательные – Успенский, Левбарг, Финкельштейн, но я же не слушал их лекции, а просто пребывал на них! И вот потом приходилось что-то листать. А самое главное началось, когда я окончил институт и оказался один на один со своим театральным образованием... Сначала я поступил в театр к Аркадию Райкину. Учиться практически. Мне всегда было интересно его смотреть, я хотел играть так же... Там я импровизации не научился, хотя видел, как он репетирует. Но это была его внутренняя импровизация, то есть он искал свои краски. А меня, естественно, он ничему не учил, только однажды взял под ручку и сказал: «Главное – это контраст». И я понял, что уже могу уходить, тем более что в театр пришли Карцев и Ильченко – и стало ясно, что именно они и должны быть в этом театре, а я должен куда-то идти, хотя меня никто не гонит... Я к тому, что состояние такого пребывания в жизни – это и есть импровизация. Если бы я держался за место, за поездки (не потому, что я такой бескорыстный) – это было бы другое. А я и сейчас ловлю себя вот на чем: с одной стороны, я люблю план, люблю знать наперед, а с другой – мне неинтересно, когда я знаю.

– Вы дисциплинированный человек?

Стал. Был абсолютно недисциплинированный. Скажем, принципиально не занимался уборкой, считал, что это должен делать кто-то другой... Потом произошел перелом. Я вообще довольно рано начал жить один, оказался самостоятельным. Но недолго, потому что начались женитьбы и прочее, но как-то постепенно я стал более дисциплинирован – и не от большого желания, а так как стал понимать, что сплошная импровизация – это на грани шизы. Нет никаких опор, а опора должна быть. Как у Михоэлса – либо причина, которая тебя толкает, либо цель, которая зовет. Все остальное, все передвижения – это и есть импровизация. Цель не обязательно должна быть обозначена каким-то словом, но это предчувствие, желание, которое должно чем-то завершиться... И была в библиотеке одна книжка, где было рассказано о Михаиле Чехове. Были выдержки из книжки «Путь актера», какие-то описания его игры – и это моментально, в одну секунду стало притягательным для меня. Потом я прочитал описания техники игры dell'arte – и это тоже было мне безумно интересно. Движение внутри каких-то схем, лацци, законы этой комедии... Потом – кинопечатления, потом пришли сведения об этюдном методе. Они пришли от Розы Абрамовны Сироты. Институтские этюды были косными (или я был не очень внимателен и просто подчинился, а себя не развивал). А Роза Абрамовна, с которой я встретился в Театре на Литейном, видела возможности человека и хотела, чтобы он эти качества проявлял. Внутри ее спектаклей в результате не было импровизации (они были хороши, но без этого, там было просто хорошее дыхание), а на репетициях я увидел, что этюд – это некий путь, вплоть до того, что через него может измениться ситуация. Эта возможность показалась мне уникальным способом сообщить самые поразительные вещи. Но это может быть сделано в законе, в правилах персонажа, то есть живого человека, существа, а может быть придумано произвольно, в кабинете...

Ну, а самое замечательное – когда импровизируют два человека! У меня бывали случаи в жизни, когда в компании или еще где-то я напал на артистичных людей. Чисто житейские ситуации, скажем, за столом. Я задаю какой-то характер, а человек подхватывает, или кто-то задает, а я подхватываю – и начинается рождаться диалог, какие-то ссоры, скандалы. И наступает момент, когда ты – не ты, и на тебе вырастает фуражка, и у тебя другие руки, и человек напротив – не твой приятель Вова Федоров, и комната – купе вагона... Ситуация начинает рождаться у тебя на глазах. Конечно, самое интересное – какие-то знакомые мотивы, когда дорога как будто сама бежит тебе навстречу, но это возможно разыграть не со всяким человеком, даже умеющим. Надо совпасть. И потом далеко не всегда твое собственное настроение способствует импровизации. А послевокусие у меня оставалось как раз от таких застолий с артистичными людьми. Потом я приходил в театр и поражался, до какой степени театр в атмосфере своей не дает материала для импровизации, и как трудно людей вывести на нее. Я же не режиссер, я хочу этого как актер, а породить это в компании безумно трудно! В импровизации очень сильно зависишь от других людей. Как анекдот – ты можешь его начать рассказывать, а можешь и не начать. Можешь сухо изложить, а можешь начать разыгрывать, если люди тебя слушают. И ты увлекаешься, прибавляешь детали, сочиняешь, начинаешь сам верить... Безответственность! Все складывается, тебя несет, ты стоишь перед неизвестностью – и она манка, интересна, увлекательна. При этом ты не знаешь, куда тебя вынесет...

А когда ты связан текстом и произносишь обязательные реплики, ты мо-

жешь импровизировать не словами, а только игрой. Можешь подкладывать новые внутренние обстоятельства, менять состояние, находясь в законе характера. Вот эта импровизация, конечно, сложнейшая. Но первая – безответственная, легко идущая – готовит тебя ко второй. Купаясь в ней, ты нарабатываешь что-то и для второй. И почему так важна в моей жизни Сирота – она выманивала на импровизацию, чтобы ты что-то породил и не сбивался. А от этого момента идет путь и к «Немой сцене», о которой мы много с вами когда-то говорили и вы писали.

Почему там важна была Варвара Шабалина, с которой мы делали моноспектакль по «Ревизору». Она меня знала, она понимала, когда я тяжелый, а когда легкий. Я попался ей в тот момент легко двигающимся. Она ни на секунду не показала мне, что она – режиссер, не стала ничего ставить. Более того – она хохотала, как ребенок, и в этом была похожа на Сироту. Она – как мать моя собственная, которая говорила: ну, поиграй, может, я тебе подскажу что.

Так же, как про Варвару, я могу сказать и про Аллу Николаевну Соколову. Она могла вызывать к импровизации и, наоборот, убирать то, что не дает ее. Когда мы делали с ней «Люди, звери и бананы», она побуждала меня не сочинять текст, а говорила: «Тебе не надо про это думать. Это я потом организую в слово. А ты иди, как чувствуешь, раскрывайся...» К импровизации нужно побуждение, а не принуждение. Как гости, в которые хочется идти. Расположение души такое.

*– Мы часто видим актеров неготовых или неспособных к импровизации. Это отсутствие творческого начала или растренированность? Может быть, тут как в музыке: есть актеры-композиторы и актеры-исполнители?*

Здесь близкое понятие – джаз, когда берутся темы и одна тема по-разному интерпретируется. Целый джазовый альбом может быть посвящен, скажем, опавшим листьям... Можно услышать, как вещь становится то ироничной, то угловатой, как возникают разные образы, ситуации, течения... Как река – то разливиная, медленно текущая, то стремительная... Есть история. Ведь нам что интересно – не теория, а истории, которые могли бы мне самому что-то тоже объяснить.

В восьмом классе, в лагере, я познакомился с парнем Аликом Виноградовым, моим ровесником. Его мать была проводница, и, учась в девятом классе, мы – Алик, Женька Гольдст и я – шли к нему после школы. Страстно любя джаз, но не играя ни на каких инструментах, я изображал звуками и движениями контрабас, Алик «играл» на трубе, а Женька честно бил по табуретке. Часами, не разговаривая друг с другом, мы могли взять тему и уходить то в лирику, то в страсть (видно, что-то мужское в нас тогда просыпалось). Мы не были ни композиторами, ни музыкантами, настоящий джаз мы тогда слушали только по «Голосу Америки», у нас не было инструментов, но этими звуками мы импровизировали. Красивая высокая комната, мать-проводница уехала, портфели свалены в кучу у двери... И три-четыре часа... Не пили, не курили, а импровизировали. Это была тройная импровизация...

*– Способность к импровизации – от природы? Или дается тренингом?*

Котенок гоняет по полу клубок: то нападет на него, то спрячется. Тут и природа, тут и тренинг. Есть предложение, есть упражнения, цель которых развивать способность к импровизации. А сама импровизация – это и есть способность развиваться. Рисование, которым я занимаюсь, в этом смысле

для меня – тоже импровизация. Мне интересно, как одна деталь вызывает другую, как возникает, складывается мир – шаг за шагом. В воображении, потом на картонке. Опять в воображении и опять на картонке. Я помню, как моя мать сидела у телефона, разговаривала с подругой, а рука ее в это время чертила что-то на бумажке. Это было очень интересно: она вообще человека не могла нарисовать, это были какие-то импровизированные линии. Когда рисуешь – сам не знаешь, что получится, у тебя нет цели.

*– А какие упражнения относятся к театральной импровизации?*

Двигаешься. Делаешь невероятные па, жесты. Вдруг – стоп! Замираешь. Надо оправдать эту позу. Вообразить, кто это? Где это? Что он (оно) хотел? Как «дошел до жизни такой»? И как будет выбираться? Это надо почувствовать изнутри и выйти в движение. У тебя есть голова, и ты можешь что-то придумать. Но лучше придумать что-то такое, чтобы возник импульс. Поставить себя в такие обстоятельства, чтобы у тебя возникло, а не придумывать то, что должно возникнуть. Вот это и есть грань.

*– Для того чтобы оправдать внешнюю позу; нужно активизировать воображение. А на воображение есть специальные тренинги. Вы этим занимались?*

Ну-у-у! Конечно! А как же! Много! Эта книжка появилась у меня первый раз очень давно. Ее прислали в свое время Елене Владимировне Юнгер – с чердака того дома, где жила вдова Михаила Чехова. И я выпросил этот экземпляр и сделал на ротاپринте в каком-то военном издательстве три копии. Один экземпляр подарил Мишке Данилову, другой – Сереже Юрскому, а третий так и живет со мной по сей день. Читать-то я ее читал и тогда, а изучать по-настоящему начал только в ту пору, когда делалась «Немая сцена». Тогда один мой младший приятель, омский артист, попал в армию, и я не успел дать ему почитать эту книгу (а он просил). И я на машинке перепечатывал ее целиком и посылал по главам бандеролями – в армию. Поскольку печатаю я не быстро, через силу, не люблю это занятие, я стал ее медленно читать. И они, эти упражнения, меня пропитали. А как раз в ту пору возникло предложение Театрального музея сделать «Ревизора»...

*– То есть легенда о том, что вы занимались упражнениями по Чехову с юности, ошибочна?*

Нет, в юности я занимался этюдами, разными полезными пантомимическими упражнениями. У меня было много сборников этюдов, я их вылавливал, отличал, где настоящий этюд, а где – маленькая пьеса, различал, где пахнет характером, а где нет характера, а играется ситуация... Но Чехова целиком я прочел только при перепечатке... А он, как вы помните, предлагает разные способы репетирования – кому что ближе: Он не говорит, что этот способ хорош для Шекспира, а этот – для Вампилова. И, разогретый этими упражнениями, с огромным желанием их делать, я ринулся в «Немую сцену» со страшной силой. И получилось, что всю пьесу я ими пронизал и что они сами по себе имеют художественную ценность. Это я понял, выйдя первый раз на публику и почувствовав ее реакцию. Совершенно неожиданную для меня самого. Я же тогда не знал, что это будет спектакль, что я сыграю его больше ста раз... Это просто был час совершенно фантастического пребывания на сцене. Упражнения дали такую силу, что меня прямо внесло в пьесу, и я видел там то, чего никогда не видел. И, с одной стороны, меня в спину толкал Чехов (иди!

– говорит), а с другой – гений Гоголя с его «Предупреждением» для господ актеров. Там те же самые вещи.

*– Да, и психологический жест...*

Да все! И эти две штуки меня подняли, а мое участие было только в том, что я им отдался. Так что с Чеховым мы встретились только тогда. Но тот же Видоплясов в «Селе Степанчикове» в Театре комедии в начале семидесятых – это были сплошные этюды. Я не смотрел на все глазами артиста, который присутствует на репетиции и играет второстепенную роль. Я ощутил характер и мог им, Видоплясовым, его глазами реагировать на все события, происходящие вокруг. Я был им, я честно три часа выращивал в себе этого человека: а как бы он прореагировал на это? на это?

*– Рассказывают, что, играя Видоплясова, вы каждый раз экспериментировали и однажды намазали лицо голубым гримом. Стоя за креслом Фомы Опискина, вы так «любили» его, что зал хохотал, а Фома – Лев Лемке, сидевший к вам спиной, ничего не понимал. А когда обернулся и увидел – потребовал производственного собрания...*

Я репетировал и играл эту роль после большой паузы, всему радовался и вкладывал в роль все, что мог. Там было мало текста – и каждую репетицию я придумывал что-то новое. Тренировался. Голиков меня вообще не трогал, а Кирилл Черноземов, который ставил в спектакле движение, поддержал: «Молодец, ты такого идиота играешь – замечательно!» Партнеры фыркали (как можно!), но меня это только подогревало, заводило. Я понимал: если я начну под них работать – лучше вообще не работать. Я не хотел ждать «своих» реплик, не хотел знать и ждать своего места... Но когда мы вышли на публику, надо было, конечно, в отличие от репетиций, соблюдать меру. А меня заносило. Были разные варианты этого Видоплясова, и мне нравилось, что я мог и так, и так, и так... Порой бывало, что я чувствовал, что зал реагирует только на этого героя, – и актерское тщеславие меня несло...

*– А действительно однажды было голубое лицо?*

Нет, оно было зеленоватое, несвежее такое и – белый нос. И обычно Опискин – Лемке на меня косился, и я подыгрывал... Но однажды на спектакле я как-то сильно перебрал, он играл-играл Опискина, потом обернулся (понимал, что реакция идет в мою сторону) – и Опискин вдруг в нем кончился! И начался Лемке, который злобно говорил взглядом: «Остановишься?!» Я увидел новые глаза – глаза человека, который доведен до крайности. Я, конечно, и дальше играл Видоплясова, но немножко съехал. От трусости. А после спектакля пошло-пошло – и на следующий день они собрали собрание... Конечно, с моей стороны (теперь-то я это понимаю) это была такая молодая актерская наглость (вот у меня как получается, как на меня реагируют, а на вас нет!...). Теперь я понимаю это безобразии правильно, но тогда я был настроен на себя одного и делал это в спину Лемке. Я же тогда занимался этюдами! Вообще в импровизации важны неожиданности. Даже легкомыслие. Я помню в Комедии в одном спектакле все время упоминался персонаж – молодой отец, у которого только что родился ребенок. Его поздравляют, и он уходит. Заболел артист, вводят меня. Все прилично, но мне уже на третий раз стало так скучно, что я пошел в реквизиторскую, взял большого пупса, запеленал (у меня тогда как раз родился очередной ребенок, я это умел) и вышел на сцену с ребенком. Я продумал оправдание: если реакция публики будет хорошая, – коллеги мне

это простят. Я его качал, тихо говорил... И все начали тихо, по-человечески говорить на сцене, чтобы не разбудить дитя!

*– Получается, что именно импровизацию – собственно театр – нельзя зафиксировать. Скажем, для театральной критики это задача почти непосильная – запечатлеть, описать.*

Импровизацию настоящий критик может зафиксировать. Может. Он может описать сегодняшнее зрелище, завтрашнее. Я понимаю уязвимость вашей профессии: хвалят или ругают, но мне всегда хочется сказать: ты видел этот спектакль? Тот? Все равно – это только два раза. Значит, ты оседлываешь профессию, ты сам – не импровизатор. Ты не ожидаешь завтра другого и тем самым приговождаешь актера, человека...

*– Тогда должно быть столько критических отзывов, сколько представлений спектакля прошло... Но вообще это замечательно – двигаться вместе со спектаклем.*

Конечно. Импровизация – это есть движение, а критика – способность фиксировать движение... Конечно, я говорю о спектаклях, которые заслуживают, о случаях, когда у критика есть влюбленность в актера, и способность этого актера дает ему, критику, повод к его профессиональной импровизации! Я не о поклонницах, которые ахают: «Как он играл вчера! А сегодня!» Импровизация, если она цельная, имеет внутреннюю тему и идет от артиста (я не имею в виду болтовню, а имею в виду импровизацию «на чистом сливочном масле»), замечательна тем, что сегодня получился один оттенок, завтра – другой (вот как я говорил про опавшие листья). Это – как автопортрет, который человек рисует всю жизнь. Он стареет, меняется, но в принципе остается собой. Как импровизирует Пикассо! Вроде одно и то же, только с разных ракурсов, а получается...

*– Развитость воображения касается творчества вообще, и критики тоже. Мы же внутренне проигрываем спектакль, перевоплощаемся в него. Я все никак не соберусь написать о том, как книга Михаила Чехова «О технике актера» может стать учебником для критика, его методологией. Потому что взаимоотношения критика со спектаклем очень похожи на отношения актера и роли (по Чехову).*

Более того, ведь идет жизнь! Она идет параллельно вам, сидящей в зале, параллельно актеру, играющему на сцене. Она везде идет. И когда пропадают место и время в статье критика, пишущего о спектакле, когда исключаются атмосфера улицы и его собственная жизнь, – все пропадает. Когда все это пижонски вставляется, тоже неинтересно, но когда он действительно не теряет своей жизни и сопоставляет свои проблемы со сценой – это и есть импровизация. И любовь к ней.

*– Я знаю многих людей в разных видах искусства, которые держат себя очень дисциплинированно. С утра – станок или рояль, подзарядились от Моцарта до половины первого – и пошли в жизнь. А вот при вашей артистической жизни «вне службы в театре», как пишется в программах, когда каждый день не нужно идти на репетицию, когда работа происходит в разном ритме, – откуда вы черпаете творческую энергию?*

Во-первых, чтение. Чтение. Чтение. Сын Коля, которому много лет я читал вслух каждый день. «Папа, почитай!» – «Коля, у тебя своя жизнь, у меня – своя», – но через секунду я брал книжку, шел и читал. А потом я понимал,

что хотел бы прочесть эту вещь на радио. Читая Коле, я хотел, чтобы у меня получалось, – и получалось, потому что он был внимателен, доброжелательно слушал. Мы прошли с ним огромный пласт литературы. И я очень благодарен сыну и радио, которое сделало мне в последние пять лет много подарков: я совершил много возвращений в любимую литературу.

Когда я впервые появился на радио, это было самое начало семидесятых годов. Мы с молодым Славкой Захаровым появились у молодой Гали Дмитриенко. Теперь она уже Галина Ивановна, а тогда была Галя, а мы – Сережка и Славка. И записывали Хармса, читали стихи. Как тогда шла работа? В первый день тебе давали текст, на второй ты приходил на двух-трехчасовую репетицию... Третий день – запись, могла она длиться и два дня. Тебе платили маленькие денежки, но в них обязательно значилось: репетиция. Потом лет на двадцать я выпал, а потом однажды опять появился у Гали. Все очень мило, замечательные авторы, тот же Хармс, я беру текст – и тут же с листа идет запись. И оказалось, что эти условия (при том, что автор тебе близок) дают такие возможности! Она хохочет за стеклом, какие-то знаки делает – и у тебя происходит импровизация. Если работаешь вместе с кем-то, – получается компания (потому что в этих условиях люди подбираются подходящие). Мы стали уже делать передачи, на ходу меняясь персонажами во время записи. Звуки, хохот, крикание возникают помимо договоренности. Никакой вымученности! И с некоторыми текстами знакомишься по ходу дела...

Литература. А еще – просто движение среди людей. Просто наблюдать людей – превратилось в постоянное упражнение. Идут люди, разговаривают между собой – и это интереснее всякого кино. Смотришь на человека и представляешь его в разных ситуациях. Чисто жизненное любопытство. Это метод жизни! Ты представляешь, как он это сделает, как это... А дальше, с помощью воображения, ты уже можешь погрузиться в него глубже... Вот покой человеческий. Просто – покой. А вот – человек, на которого лучше не смотреть, не разглядывать, это тебе не надо. Я не подглядываю, я наблюдаю, беру и возвращаю. Импровизация – это путешествие. Даже двигайся по городу безо всякой цели – и жизнь тебе подарит что-то.

*– Значит, отсутствие способности к сценической импровизации – это отсутствие любопытства к жизни, неподвижность?*

Мы говорим: вот там будет театр, искусство, импровизация – и будет интересно. А вот сейчас – это жизнь, и это скучно. Или наоборот: это театр – и это скучно, а вот будет жизнь!.. Вот это гибель! Значит, человек думает, что можно что-то разделить. Нет. Вот она, импровизация, все время.

Я тоже думаю, что человек должен быть «водой, которая протекает сквозь жизнь», и стараюсь без конца включаться в то, что мне предлагают «сегодня, здесь, сейчас». Я становлюсь какой-то мясорубкой по переработке впечатлений жизни и театра.

Я очень хорошо знаю это состояние, о котором вы говорите. Здесь нужна способность сосредоточиться, уйти в себя. Когда я ходил в геологические экспедиции, там это называлось «привязка». То есть у геолога, который тебя ведет, – карта, и он должен сообразить на местности, где он находится, и сопоставить это с картой, чтобы можно было двигаться дальше. Нужно и в жизни вот так встать и понять, где ты находишься, куда попал. Где я? Что со мной? А дальше – это и есть импровизация! Дальше из этой точки есть путь желаний, памяти, целей. Знаете, проснулся пьяный и думаешь: что-то произошло. А

тут – не пьяный, а просто так закрутился среди каких-то разговоров, дел, что забыл, откуда ты и что с тобой происходит. Только с тобой, ни с кем рядом. Не ставь себе отметку, просто ощупывай себя – что такое? Где точка? И доберись до этой точки и посиди не пугаясь. Не кричи: Боже, я упал! Может, и докричишься, но имей смелость себя до конца ощутить. Это очень важно. Основа импровизации – какая-то атмосфера, которую либо ты сам себе устраиваешь, либо люди, которые в театре на это заряжены, которые без этого не предполагают театра. Импровизация – это отсутствие экспансии, корысти. И энергия. Такая, какая она есть у тебя в данную минуту.

*– Для импровизации, видимо, ты сам должен быть в порядке. Внутренне. Если ты играешь на технике, то что бы ни было у тебя на душе, – пришел, как-то сыграл. На умении. В импровизации ты не защищен сам от себя, да?*

Да. Но импровизация делится на два вида. Импровизация в процессе подготовки чего-то такого, что потом не будет импровизацией. И подготовка в процессе импровизации такого движения, которое и потом может быть импровизацией. Я благодарен своему немому спектаклю «Как все меняется». Существовая в нем год, я много открываю и изменяю. Возникают новые персонажи, которые не получались в процессе подготовки. Я не придумываю их, просто иду за ними. У меня есть такая возможность. Под этим названием я вообще могу сыграть все что угодно, если внутренне созреет что-то. Никто и не заметит: вчерашнее уйдет – придет новое. Интересное. Или неинтересное. Пока ходит зритель, пока ты сам ходишь...

*– Два года назад был произведен редкий эксперимент: каждый день целый месяц вы играли «Мрамор» Иосифа Бродского. У Бродского – особые взаимоотношения с категорией времени, но и у спектакля сложились особые. Одна моя студентка написала очень умную вещь: играя каждый день, актеры получили возможность играть свой жизненный опыт параллельно идущему времени, опыт, воплощенный в каждом следующем дне... Закон этого спектакля предполагал импровизацию?*

Мне бы самому было интересно, если бы на этот вопрос ответил режиссер спектакля Григорий Дитятковский. Ответит ли он – не знаю. Про себя могу сказать: там были импровизации и по существу, и по ситуациям, из которых нужно было вылезать. Однажды пара зрителей встала и пошла через сцену. На моем монологе. Я им тихо говорю: «За мной, за мной...» – и стал выводить. Вывел, их там приняли, я вернулся и дочитал монолог. Пока шел обратно – обдумал... Проходит неделя – и опять посреди спектакля поднимается пьяненький человек и идет. Я уже – привычно: «За мной, идем за мной...» Никакой импровизации. А вообще в других спектаклях (не в «Мраморе») у меня бывали моменты, когда я уставал и мне казалось, что зритель хочет уйти, что ему непонятно, и мне самому хотелось уйти. А в «Мраморе» у меня не было такого ощущения. Если я был усталым, я чувствовал, что защищен: устал, но и они устали, и я их не развлекаю, а они пришли не развлекаться. Я невольно предлагаю им то, что в другом месте им не предложат: посидеть два с половиной часа и подумать о чем-то стоящем. Можно считать, что это начало жизни, а можно – что конец... Это игра. Может быть, иногда я и сам не понимал, что я говорю. Но на одном спектакле обдумаешь и поймешь одно место, а на другом – другое. И уже видишь себя другим. Вот ты. Гольный. Я очень стеснялся, когда мы репетировали: как?! Ванна?! Как?! Гольный?! До сих пор или до сих? А по-



том наступил момент, и я почувствовал: если бы меня заставили выйти совсем на весь спектакль... Хотя нет, это, пожалуй, момент спорный.

– А какие роли вспоминаются с нормальным ощущением? Одиссей в «Троянской войне»?

Спасибо, что помянули. «Троянская война» была мне большой поддержкой. В «Романтиках» я с большим энтузиазмом ринулся в работу (и сам хотел, и Голикова необходимо было поддержать) – и попал не в свое дело. Занялся режиссурой, а это не моя профессия. Надо было заниматься своей ролью. Но неумение себя вовремя остановить – плохое мое свойство. Еще из ролей, конечно, дорога вся работа «Люди, звери и бананы» с Аллой Соколовой. Несомненно. Это лежит у меня не просто в голове, а в жизни моей. Лежит и сделанная в юности с Розой Абрамовной роль в спектакле по Сарояну «Откуда я родом – там люди воспитанны». Когда мне встречаются люди, такие же старенькие, как я, они припоминают мне эту роль...

– Вы чувствуете себя свободным человеком всю жизнь?

Нет, что вы... Единственное, не хотелось бы быть инвалидом. Хотя если буду, – буду рисовать. Но люблю ходить. Вот в чем дело. Хотя я про все это не думаю. Главное – чтобы тебе не приходилось врать и ты не врал. Чтобы мог уйти, когда хочется, и в воздухе не висело никакого гнета.

– А вы умеете заниматься двумя делами сразу?

Умею, но вообще у меня установка – заниматься одним. Ценю определенный срок одной работы и люблю уходить в нее целиком. В момент работы я не должен даже думать о следующей. Какая будет – такая будет. Если я по-настоящему хорошо сделаю одну работу, – неминуемо будет следующая... Это так, это так! А что до импровизации – все-таки у нас должен быть момент бесстрашия. Видимо, это в ней и привлекает. Возможность отказа, невозвращения во вчера. Смена состояний. Все. Это кончилось. Это было. Это было хорошо. Прелестно. Но – все. Импровизация – это возможность и желание идти вперед.

*Беседовала Марина Дмитриевская 17 ноября 1999 года*



ЮЛИЙ КИМ

*Фото И.Буштыева*

Юлий Ким (р. 1936; наст. фам. Ю. Михайлов) – бард, поэт, композитор, драматург. В 1959 г. окончил историко-филологический факультет Московского пединститута. Работал учителем в средней школе. Дебютировал в 1969 г. как автор вокальных номеров в спектакле «Как вам это понравится» У.Шекспира в Театре на Малой Бронной (режиссер П.Фоменко). Автор песен к спектаклям: «Недоросль» и «Парень из нашего города» (1969 и 1973, ТЮЗ, Саратов, режиссер Л.Эйдлин), «Две стрелы» (1979, Театр-студия М.Розовского), «Барменша из дискотеки» (1981, БДТ, режиссер В.Фильштинский), «Ной и его сыновья» (1985, Театр им. Станиславского, режиссер А.Товстоногов), «Любовь до гроба» (1989, Театр им. Ленсовета, режиссер И.Владимиров) и др. Автор текстов песен к спектаклям: «Бумбараш» (1971, Горьковский ТЮЗ, режиссер Б.Наравцевич), «Дума о Британке» (1972, Театр им. Маяковского, режиссер А.Гончаров), «Тиль» (1973, Ленком, режиссер М.Захаров), «Пеппи Длинныйчулок» (1976, Театр сатиры, режиссер М.Микаэлян), «Мизантроп» (1978, Ленинградский театр комедии, режиссер П.Фоменко), «Не покидай меня, весна» (1986, Театр-студия «Третье направление», режиссер О.Кудряшов), «Клоп» (Театр им. Маяковского, режиссер О.Кудряшов) и др.

ЮЛИЙ КИМ

## Обаяние легкого фиглярства

– У Михаила Булгакова в «Театральном романе» довольно подробно описаны отношения театра и его автора. Вам никогда не хотелось описать свой «роман с театром»?

У меня уже написана книга «Моя жизнь в искусстве кино» (вы помните «Мою жизнь в искусстве» Станиславского) и почти готова – я ее не написал, она вся в голове – «Моя жизнь в искусстве театра». В театр впервые я был приглашен в шестьдесят восьмом году не кем иным, как лично Петром Наумовичем Фоменко. В том году меня выперли из школы. За участие в диссидентском движении я вылетел за пределы народного образования быстро и навсегда. И параллельно с тем, как я заканчивал свое педагогическое поприще, начиналось мое театральное. Весной шестьдесят восьмого начальники вынесли свое резюме, по которому мне разрешалось довести учеников до летних каникул. И тут же я получил царское предложение первой театральной работы. Первое же дело было оглушительной ответственности и роскошное по существу, мне было предложено написать сколько угодно номеров в комедию «Как вам это понравится» Вильяма Шекспира, не кого-нибудь еще. То есть я не начинал, как было принято, с советских одноактных пьес, а сразу с Шекспира, без дураков. Поскольку я был молод и горяч, то я как-то забыл об ответственности перед мировой культурой и отнесся к предложенному именно с горячностью и беспечностью молодости и сразу написал очень много номеров. В городе Пушкино на Оке шел семинар школьных математиков, и они меня прихватили с собой, чтобы я их развлекал вечером под гитару. А пока они семинарили, я сидел в гостинице и сочинял песни к Шекспиру, и первые строчки «Мадамы и синьоры...» вместе с музыкой были придуманы там. И должен сказать, что

с тех пор я их почти не поправлял: немножко тронул слова и ни одной нотки не исправил. Причем с каждым годом они мне нравятся все больше и больше.

А потом летом уже на берегу Днепра мы лежали с Фоменко на беляном песочке и интенсивно трудились над текстом великого Барда. Работали изо всех сил. Тут недавно я пошел посмотреть постановку этой пьесы у Андрея Александровича Гончарова, где, по-моему, почти ничего не сокращено. Я смотрел этот спектакль с восторгом умиления, узнавая огромные диалоги и монологи, которые мы беспощадно выкидывали с Петром Наумовичем из обветшавшей ткани текста. Беспощадно выкидывали. Так как юмор этой пьесы, вероятно, был для шекспировских времен искрометным, а для наших уже тяжеловесным. Мы изо всех сил старались сохранить то, что можно как-то оживить, а где это казалось безнадежным – купировали Шекспира, удаляя фразы, периоды и целые абзацы. Рядом с нами грелся Анатолий Эфрос (тогда Малая Бронная гастролировала в Киеве), который уже готовился к постановке «Ромео и Джульетты». Анатолий Васильевич смотрел довольно-таки снисходительно, как мы чиркаем Вильяма Великого, и говорил: «А я вот из своего «Ромео и Джульетты» ни одной строчки вычеркнуть не могу, она ему каждая нужна». На что мы, конечно, возражали: «Вам легко, у вас трагедия».

Это было мое погружение в театр, сразу такое мощное, в смысле творческой стороны, а в смысле будней, я сразу переменял одно закулисье на другое: из педагогического закулисья, то есть из учительской, попал в театральное. По-своему опыту я думал, что ничего хуже учительской в смысле отношений между людьми быть не может. Там очень много всяких амбиций, самолюбий, не скажу, пауки в банке, но иногда это что-то похожее напоминало. Короче говоря, я думал, что хуже, чем учительская, средняя такая советская учительская, быть на свете ничего не может, пока не увидел театральное закулисье. Тут я сразу понял, что учительская – это рай по сравнению с театром. Помню, как какие-то актеры сидят в буфете, не здороваются друг с другом, их разделяет какая-то взаимная обида. Поскольку я был, не скажу, общим любимцем, но общим знакомым, то, подсаживаясь за мой столик в буфете, один актер тут же начинал поливать другого, только что из-за моего столика вставшего. И как-то я чувствовал себя в высшей степени неловко, и как-то мне вообще это все мало нравилось, пока я не понял, что актеры – это большие дети, соответственно я и должен к ним относиться как педагог, даже если этот ребенок втрое старше меня. Конечно, такой, как бы сказать, схватки амбиций, такого взаимного недоверия или взаимной зависти, или презрения, высокомерия и т.д., т.д., как в театральном закулисье, я нигде уже не встречал и не представлял. Однако все это объяснялось для меня очень просто: таково свойство этого содружества людей. Поскольку речь идет об актерском творчестве, тут всегда табель о рангах болезненно переживается, сразу же с момента распределения, допустим, ролей, с режиссерских предпочтений в этом спектакле или в следующем. Актерский талант – это наполовину самолюбие, которое может вылиться в полезное честолюбие или в ужасное тщеславие. А разницу между этими качествами иногда провести совершенно невозможно. Хотя, с другой стороны, я не знаю крепче братства, чем братство актерское, в нужде, во взаимопомощи.

*– Вы ощущаете себя в театре «человеком со стороны» или все-таки участником общего театрального дела?*

Участником театрального процесса меня старательно делали. Театр вы-

думал мне работу, за которую можно было платить зарплату диссиденту, не неся ответственности: я был приставлен к актерам в качестве музыкального репетитора. Опасаясь нареканий, мою музыку оформили на Николаева, тексты – на переводчиков, они исправно мне отсыпали половину гонорара, подтверждая тезис о взаимопомощи собратьев по искусству.

Я по графику ходил на работу, все больше втягиваясь в спектакль, в театр, в его закулисы. Это было завораживающее действо. Художники Николай Николаевич Эпов и Александр Александрович Великанов отковали во всю сцену золотистое дерево, в котором размещалось человек пятнадцать исполнителей. Красавица Ольга Яковлева в мужском костюме и в зеленых замшевых ботфортах, Фредерик – Леня Каневский с его полным отсутствием слуха (все свои партии неукоснительно пел на четверть тона ниже), меланхолик Жак – Александр Ширвиндт в изысканном рубище с розовыми заплатами читал мрачный монолог («мир – театр, люди – актеры») с вершины дерева...

Фоменко репетировал спектакль долго. И привык к моему присутствию, даже настаивал на нем. И вначале я охотно откликался. Но потом понял, что это такая мощная творческая натура, что при нем надо быть либо постоянно, а я себе этого позволить не мог, либо не быть вообще. Фоменко – человек гениальный, неповторимый, ни на кого не похожий. И внешне, и по стилю. Он даже молчит гениально. Поэтому я так потихонечку уклонился и из-под его крыла выскользнул, хотя, правда, он остался навсегда не только в моих друзьях, но и в любимых режиссерах, мастерах.

*– Первая ваша совместная работа имела драматичную судьбу...*

Тут, как сказал бы булгаковский Регистр: виновата черная Кабала. В клубе МГУ на Моховой должна была пройти сюита из музыки к шекспировскому спектаклю силами университетского оркестра, певцов-добровольцев, а концерт с пересказом сюжета вел Александр Филиппенко, тогда солист студии «Наш дом». Премьера сюиты была назначена на середину июня. Буквально накануне сообразили, что студенты в разъезде. И встал вопрос: как заполнить зал. И тут я допустил преступную халатность: посадил на телефон заслуженного диссидента Петра Якира. Он навел такой шорох по Москве, что, подозреваю, летучие отряды ЧК подняли по тревоге. В результате зал был забит преимущественно цветом московского диссидентства и их знакомыми, а также стукачами. В финале была овация. А на другой день грянул гром. Причем пострадали не сами прямые виновники, а люди, к сюите не причастные, и в первую очередь – Фоменко. Его спектакль один-два раза сыграли в Москве, отыграли раз пять или шесть на гастролях, и... сняли. Причем я даже думаю, что сама Лубянка вовсе не была прямо заинтересована в запрещении спектакля, а это было усиленное эхо этих партийных шестерок. Звучали формулировки: «преступный антисоветский сговор Фоменко и Якира»... Если прибавить к этому две прежние работы Фоменко: «Смерть Тарелкина» в Театре Маяковского и «Мистерия-буфф» в Театре Ленсовета, также запрещенные цензурой, – можно понять, какое тяжелое время настало для мастера.

А к Шекспиру мы с ним вернулись через десять лет, когда он был главным режиссером Ленинградского театра комедии. Причем это был закат его главного режиссерства, потому что его трения с питерским начальством достигли своего апогея. Он ставил Шекспира как свою лебединую песню, и это тоже усиливало наш энтузиазм. И когда мы опять склонились над бессмертными строчками... Я взялся переписать Шекспира к чертовой матери, и я его

переписал. Я создал свою версию того же сюжета, а поскольку Шекспир сам создавал свои версии чужих сюжетов, почему бы ему это на себе не испытывать? Я создал свой вариант, который называется «Сказка Арденнского леса». Весь сюжет сохранился, сохранились имена персонажей, но вся трактовка и все мотивы поступков, и характеры – все было существенно изменено, а все вокальные номера вошли как влитые.

*– Когда вы придумываете свои музыкальные номера к спектаклю, для вас определяющим является авторский текст, режиссерский замысел, личность актеров, занятых в постановке?*

Исходным является всегда текст, ну, и разговор с режиссером, который рассказывает о спектакле, о героях, как он их видит... Что касается актеров...

Представьте себе, по-моему, за всю свою жизнь я никогда не сочинял на конкретных исполнителей: ни в театре, ни в кино. Я изучаю персонаж, ситуацию, режиссерскую трактовку, но почти никогда не смотрю на то, кто играет. К примеру, все, что я сочинял для Остапа Бендера в «Двенадцати стульях», я писал, совершенно не представляя, как это будет исполнять Андрей Миронов. Я сочинял исключительно для Остапа Бендера, как он мне рисовался. Поэтому, кстати, и получилось, что я сочинял сплошные танго, танго и танго. Пока Гладкову не надоело. Он на третьем танго взмолился и написал фокстрот. И не ошибся, правда? Но командор, танцующий танго, всегда представлялся мне независимо от Юрского, от Миронова и от Весника... Так что я под актеров никогда не сочинял. Или для «Бумбараша» песни писались не под Золотухина, а только под персонаж.

*– Принципы работы для кинофильма или для спектакля как-то отличаются друг от друга?*

Принципиальной разницы нет ни малейшей.

*– Но когда вы переделывали свой сценарий фильма «Бумбараш» в пьесу, то текст довольно сильно изменился...*

Была изменена фабула, по-другому расставлены акценты. Уже можно было показать гражданскую войну с несколько иных позиций. Вообще, случай с «Бумбарашем» – довольно редкий. Как правило, сначала ставится спектакль, а потом делают его киноверсию. Даже есть такое специальное слово – «экранизация». И таких случаев гораздо больше, чем наоборот: сначала фильм, а потом его «сценизация». Такого слова нет. Но вот с Бумбарашем произошло именно это: сначала было кино, а потом возникла сценическая версия. Первопроходцем этого дела явился Адольф Шапиро. Он поставил «Бумбараша» как пьесу у себя в театре. Он это сделал прекрасно, и тогда уже были внесены первые дополнения в текст. Мы с Дашкевичем, конечно, пошли на некоторое, как бы это сказать, «самоворовство». Мы только-только отработали у Гончарова в спектакле «Дума о Британке». Там тоже была гражданская война, какая-то самооборона в украинском селе, красные, белые и прочие, прочие... И вот туда, в «Думу о Британке» было написано несколько песен, из которых некоторые переключались в «Бумбараша». «Марш белых офицеров», к примеру. Причем, должен сказать, что наши вкусы с Андреем Александровичем постоянно расходились. Когда я принес ему, как мне казалось, идеальный вариант «Марша белых офицеров» («Все было, коньяк и цыгане, и девки в ажурных чулках...»), он решил, что я издеваюсь над белой идеей, и заставил меня переписать. Я переписал, после чего стало значительно хуже. Ну, а по-

том, естественно, когда этот «Марш...» перекочевал в «Бумбараша» и в мой репертуар, то я пел только первый вариант.

В дальнейшем добавилось еще несколько вещей, которые были написаны, когда возникла последняя версия этого сочинения. В девяносто втором в России запахло гражданской войной, собственно, в нескольких вариациях она происходила, да и сейчас происходит, и нам захотелось поговорить на эту тему. И вот тогда возникла последняя версия, которую Дашкевич гордо называет «song-оперой», и она является украшением репертуара «Табакерки»...

*– Режиссер просит вас что-то вычеркнуть или переписать, вы всегда соглашаетесь на переделки или все-таки иногда протестуете?*

Я в высшей степени покладистый автор: я вычеркиваю, иду на поводу. Даже если режиссер просит нечто, с чем я не согласен, но я выполняю его задачу. Скажем, Андрей Александрович Гончаров настоял, чтобы я переписал второй акт «Ивана-царевича», моей самой популярной пьесы. У меня Кощей погибал от недоверия к людям. Его честно предупреждали, что яйцо, которое он держит в руках, – то самое, заветное, с его смертью. Но он настолько привык, что все врут и обманывают, что пренебрег предупреждением. Гончарову финал не понравился, и я написал другой. Там герою надо было назвать «заветное слово», чтобы сундук открылся. Зрители про это заветное слово знали, а герой нет. И вот весь зал суфлировал Ивану-царевичу. С этим была довольно забавная история. Театр был на гастролях в Ленинграде. Огромный тысячный зал. А заветное слово было: «Свобода». И вот этот тысячный зал в самый разгар застоя бешено скандирует: «Свобода! Свобода!» Но ничего, обошлось. А во всех остальных случаях идет только мой вариант. И в кино пошел мой вариант, который всюду, конечно, смотрится гораздо лучше, чем то, что получилось в результате сотрудничества с Андреем Александровичем. Я покладистый автор, но когда выбираю текст к публикации, то, конечно, выбираю лучший вариант, то есть свой.

*– А бывает, что режиссерские предложения не портили текст, а, например, улучшали его?*

Ну, начнем опять с того же Петра Наумовича. Когда я принес ему первый вариант «Сказки Арденнского леса», то Фоменко прочел, поохотал, повеселился (я там уж очень сам веселился), а потом сказал: «Все это замечательно, но ты мне принес водевиль». Вы не представляете, какой это был тяжелый урок. Я перечел после его слов то, что написал, и был вынужден согласиться. Я сочинял смешные сцены и думал только об этом. А грусть, философия и многое другое куда-то за этим смехом исчезли...

Но режиссерских предложений, которые портили мой текст, было все-таки значительно больше. Недавно пересмотрел «Бумбараша» в «Табакерке», и там Женя Миронов замечательно играет Бумбараша, даже лучше, чем на премьере. А вот Володе Машкову гордиться уже нечем, потому что время показало, что его режиссура все-таки не выдерживает проверки временем, и все недостатки, к сожалению, вылезли наружу. Но он сам это, по-моему, прекрасно осознает. И даже на каком-то юбилейном банкете признался, что сейчас он поставил бы пьесу существенно иначе. И я лишний раз убедился, что самому соваться в режиссуру лучше не надо, а надо скромно пожинать ее плоды. В крайнем случае, соваться только на последних прогонах, уже на генеральной репетиции для того, чтобы исправить какие-то вопиющие места.

В случае с Машковым я и тогда говорил и сейчас могу смело сказать,

хотя, может быть, он уже сейчас и сам со мной согласится, что он совершенно выпихнул все лирические места, и зря выпихнул. В одном-единственном эпизоде два брата, Бумбараш и Гаврила, нормально разговаривают друг с другом накануне боя, где решится судьба каждого из них. И это насыщено. Это до такой степени красивое и сильное место, что зритель там постоянно хлопает, хлопает глубоко лирическому содержанию этой сцены. Всю остальную лирику режиссер убрал, заменив ее батальными сценами. Я помню, как Инна Соловьева вышла после первого акта и сказала так: «Сколько же можно стрелять?» И я с ней согласился. Такого рода каких-то замечаний по режиссуре, конечно, немало возникает у автора, и не только у автора, но и у зрителя тоже.

– Как автор пьесы вы вмешивались в выбор актеров?

Нет. Я не помню ни единого случая. Только помню случаи, когда я изумлялся режиссерскому выбору. А чтобы я говорил «нет»? Ни разу.

– А не возникал соблазн самому сыграть в своей пьесе? Благо всех персонажей вы «поете» на своих концертах?

Это совсем другое. То, что я пою и за того, и за другого, – это все чепуха собачья. Такое исполнение не нуждается ни в какой технике, и этим может овладеть всякий более или менее сочиняющий человек. Да этим и не надо овладевать. Тем же самым спокойно в той или иной мере владеют все барды. Это всего-навсего то легкое фиглярство, которое я позволял себе раньше за столом в кругу друзей, теперь зал превращается в круг друзей, и я, так сказать, могу повторить все то, что я делал за столом. И в этом смысле все происходит органично. Сцена требует иных навыков. Я как-то играл в своей пьесе. Это был срочный ввод. Дело в том, что в Театре Станиславского в середине восьмидесятых рискнули поставить мою трагедию «Ной и его сыновья». Ноя репетировал Сергей Шакуров превосходно. Получался образ величественный и горестный. Но за три дня до премьеры он вывихнул ногу. Прыгая по театру на костылях, он всем показывал свой гипс. Единственным человеком, который мог вестись за три дня в роль, был автор, то есть я. На меня переделали шакуровские мантию и штаны. И я вышел на сцену. Я просто ходил и выразительно декламировал свою роль, которую сам же и написал. Что касается сценического общения, то оно мне совершенно не давалось, и я это понимал. Как только я начинал, пытался двигаться в этом направлении и пытался заставить себя испытывать какие-то чувства по отношению то к своему условному сыну, то к своему условному другу, у меня ничего не выходило. Я просто, так сказать, выразительно читал свои реплики – и больше ничего. А вот что касается вот этого внутреннего отношения, то... я как первоклассник начинал пыжиться, тужиться и т.д. И когда я думал: «О, как я прекрасно держу паузу», и потом начинал хвалиться перед актерами этими умениями, то партнеры говорили: «Плохо ты ее держишь, ты не держи, ты просто читай. Одно удовольствие смотреть, как ты ходишь по сцене и прекрасно читаешь свой текст. И этого достаточно, ничего больше от тебя не требуется. Вступать во взаимоотношения, держать перспективу, сверхзадачу, ничего этого не надо». Зашедшие ко мне за кулисы Алла Покровская и Екатерина Васильева всплескивали руками и причитали:

– Юлик! Ой, до чего приятно на тебя смотреть! Ты такой непрофессиональный, такой непосредственно-безыскусственный!

Так что, идя по стопам Маяковского, Мольера и Шекспира, главную роль в собственной пьесе я сыграл... И твердо понял, что в актеры не гожусь.



– Вы много работаете в соавторстве с разными композиторами. Чаще всего с Владимиром Дашкевичем. Кто из вас обычно выступает инициативной стороной в работе?

Обычно маэстро. Он приходит с идеями, а я всегда машу на него руками. В «Бумбараша» он меня затащил силой, я не хотел в этом участвовать (честно говоря, мне сценарий не понравился). То же было с мюзиклом, который мы условно называем «Советская Кармен» или «Российская Кармен». Его давно морочила мысль об этой вещи, а поскольку «поэт в России всегда больше, чем поэт», то, следовательно, и фон должен быть не просто бытовой (не какие-то мирные контрабандисты), а настоящий революционный фон. И для этого сюжета Дашкевич безошибочно нашел сочинение Александра Блока «Двенадцать». Он сказал: «Вот наша российская «Кармен» со всеми ее трагедийными звучаниями: и любовь, и эпоха, и народные массы, не обязательные для Мериме, все здесь есть». И абсолютно тот же расклад: нашу Кармен зовут Катькой, нашего Хозе зовут Петькой, а нашего Эскамильо зовут Ванькой. Я снова замахал руками: ну сколько можно?! Уже гражданскую войну в «Бумбараше» описали, после гражданской войны занимались «Клопом». А тут чего еще опять? Приблизительно в ту же проблематику, в ту же лексику, чего опять туда погружаться? Но Дашкевич все настаивал, и я все больше и больше задумывался, как приступить к этому сюжету, все он мне не давался, пока не сверкнула спасительная мысль. Я вдруг нашел Петьку. Я вспомнил «Мы из Кронштадта», Артема, и вдруг я понял, что это балтийский братишечка. Что он балтийский матрос и что ходит он в бескозырке... У Блока он какой-то рабочий, занюханый, противный, полуголодный паренек. А тут бескозырка набекрень, тельняшка поперек всей груди, граната в каждой руке, и весь в пулеметных лентах, и весь в клеше. Он вообще с «Авроры», удалой парень. И сразу все заиграло: и Катька, и Петька, такая мощная получается пара. Блок все время Катьку «толстоморденок», а тут она получилась очень плотная, красивая. Все сразу заиграло, запело: море, ленточки, морские песни. Ветер пошел балтийский, настоящий ветер «на всем божьем свете», и революция через этот ветер. Сразу, конечно, «Оптимистическая трагедия» вспомнилась, этот весь антураж, должен быть комиссар. Я сразу вообразил себе Владимира Ильича. И мне сразу представилось: вот входит Владимир Ильич Ленин и повторяет: «Время, товарищи, время. Время, время. Время...»

Это большой соблазн, чтобы Ленина на сцене побили. Вот такую нравственную пощечину он получил у нас от белого офицера. Этот офицер возник из единственной фразы: «Помнишь, Катя, офицера – не ушел он от ножа». Наш офицер не ушел тоже, только не от ножа, а от пули. Раз офицер, значит, он белый офицер, раз он белый офицер, значит, при нем должна быть жена, значит, должна быть еще своя история и т.д. В общем, таким образом, у нас появилось пять персонажей, кроме трех, главного любовного треугольника, еще двое появились: офицер с женой. Матрос устраивает красную облаву на всех белых, не сдавших оружие. От этой облавы бежит этот самый несчастный офицер, его, конечно, прячет Катька, и Петька находит его у Катьки, и устраивает революционную расправу на глазах ее, и эта кровь их разделяет навсегда. И только поэтому она уходит к Ваньке и бросает ему: «Лучше с вором, чем с палачом». И это заставляет Петьку убить ее... Она гибнет не случайно, как у Блока.

Еще там написаны большевистские погромы: разгром демократии, убийство любви, убийство веры. Последняя сцена: храм, в котором отпевают

убиенного офицера и убиенную Катю. В этот храм врывается патруль с матерными частушками, начинается ограбление храма в пользу революции. И там еще один образ: образ некой старухи, полусумасшедшей, которая кричит: «Опомнитесь, Бог вас не простит...» И вся толпа уже видит Его. Толпа смотрит в зал. Первая реакция: в него начинают стрелять из всех ружей. А кончается общим стоном, молитвой, обращенной к Нему, где и упрек, где и раскаяние, и просьба. Ну, как обычно бывает: просьба, раскаяние и одновременно упрек, – потому что русский человек без упрека никогда. «Что же ты, Господи, куда же ты смотрел? Из-за тебя мы такие стали, раз ты нас забросил»...

– Кто, по-вашему, это мог бы поставить? С Владимиром Дашкевичем мы говорили о возможности создания в России национального мюзикла. Каково ваше мнение о перспективах этого дела?

Я, честно говоря, не знаю наших режиссеров, умеющих ставить вещи такого рода... Ну, кто может поставить «Хованщину»? Может быть, Борис Александрович Покровский может справиться с такой задачей. А мюзикл – это большая тема наша с Володей и, как я понимаю, всего театрального искусства в России, потому что мы по этой дорожке собственного национального мюзикла топчемся очень давно. Когда я говорю о мюзикле, я все время перед собой имею два спектакля, точнее две киноверсии: «Вестсайдскую историю» и «Мою прекрасную леди», где легкость сочетания диалога с вокальным номером достигла совершенства, где почти не видно швов, настолько это органично перетекает одно в другое.

У нас музыкальные спектакли с драматическими актерами ставят сплошь и рядом. Часто очень удачно, как Олег Кудряшов в театре «Третье направление», о котором, может быть, когда-нибудь напишут, потому что это был уникальный случай в истории нашего театра. Потом я помню постановку «Оффенбах и тру-ля-ля» у Геты Яновской. «Бумбараш» у Шапира. «Парижская жизнь» Миши Левитина. Постановки рок-опер Марка Анатольевича Захарова.

Так что у нас есть опыт. Я могу представить себе роскошный русский мюзикл с действующими ныне актерами: молодыми, старыми, какими угодно, мюзикл, который будет выполнен самым лучшим образом и технически, и пластически. Смогла же, к примеру, добиться какого-то пластического существования в «Оффенбахе» Генриетта Яновская, и даже когда они танцуют канкан не так стройно, как кордабалет, не так выверено «в ниточку», как это делают американские актеры, то я совершенно спокойно, как зритель, могу простить, пренебречь. Потому что это халдейство для меня гораздо ближе и интереснее, чем выстроенное в ниточку исполнение. Я бы сказал так: если выставлять какой-нибудь лозунг перед начальством и нашей режиссурой, то я бы его сформулировал так: «Немедленно найти помещения из существующих, уже действующих помещений для создания своего мюзикла. Для Театра мюзикла, то есть для драматических поющих актеров».

*Как вы относитесь к определению вас: «Ким – человек-театр»?*

С этим можно согласиться. Наверное, у меня больше, чем у кого-либо, песен, написанных от имени разных персонажей. Тут мне возражают: а как же у Высоцкого? И тут же я сразу возражу, что у Высоцкого один персонаж: он сам. Как бы он ни назывался. Даже если он поет от имени самолета или от Алисы в Зазеркалье, – все равно он поет Высоцкого. Ким все время поет пьесу: если он поет Митрофана, значит, он поет Митрофана, если Стародума,

значит, Стародума. Даже когда кажется, что это поет Ким, – то это обманка. Кима не найти в его персонажах. Его надо искать в других вещах: в интонации, например...

*Если бы вы не стали бардом, драматургом, композитором, писателем, кем бы вы могли работать?*

Конечно, школьным учителем. Я учительствовал без малого десять лет и делал это с удовольствием. По судьбе пришлось заняться другим, не вышло бы – я бы учительствовал и по сей день.

*Беседовала Ольга Егошина 12 ноября 2000 года*



КИРИЛЛ ЛАВРОВ

*Фото Е.Лапиной*

Кирилл Лавров (р. 1925) – актер. С 1950 г. – в Киевском русском драматическом театре им. Л.Украинки. Роли: Греков («Враги» М.Горького, 1951), Сильвио («Слуга двух господ» К.Гольдони, 1952), Алексей («В добрый час» В.Розова, 1954) и др. С 1955 г. – в БДТ. Роли: Викентьев («Обрыв» по И.Гончарову, 1955), Геннадий Лапшин («В поисках радости» В.Розова, 1958), Слава («Пять вечеров» А.Володина, 1959), Сергей («Иркутская история» А.Арбузова, 1960), Платонов («Океан» А.Штейна, 1961), Молчалин («Горе от ума» А.Грибоедова, 1962), Семен Давыдов («Поднятая целина» по М.Шолохову, 1964), Соленьый («Три сестры» А.Чехова, 1965), Нил («Мещане» М.Горького, 1966), городничий («Ревизор» Н.Гоголя, 1972), Ленин («Перечитываем заново» Г.Товстоногова и Д.Шварц, 1980), Астров («Дядя Ваня» А.Чехова, 1982), президент фон Вальтер («Коварство и любовь» Ф.Шиллера, 1990), Пимен («Борис Годунов» А.Пушкина, 1998) и др. В 1977 г. сыграл роль Юхани («Молодая хозяйка Нискавуори» Х.Вуолийоки) в Национальном театре Финляндии.

КИРИЛЛ ЛАВРОВ

## Парадоксальный поворот

– Вы начали руководить Большим драматическим театром после смерти Георгия Александровича Товстоногова и уже десять лет, что называется, «на посту». Помогает ли артисту Лаврову Лавров-руководитель? Или, наоборот, мешает творческой работе?

Последние десять лет я просыпался с мыслями о том, что будет сегодня, что надо решить, что надо срочно сделать, кому и куда позвонить... И весь день строился вокруг этих планов. И только последние полгода, когда я взялся за Гауптмана, он постепенно отвлек меня от всего этого, и я стал думать о своей профессии, об этой роли и обо всем, что с нею связано. Гауптман совершенно отвлек меня от моей прежней руководящей повседневной работы. Благодаря ему я почувствовал, что занимаюсь своим делом, что оно доставляет мне удовольствие и радость. Я снова почувствовал интерес к жизни. Давно уже этого не было. И я счастлив, что на старости лет мне подвалила такая возможность – увлечься ролью, работой. Последние полгода я просыпался, думая о Гауптмане.

– И что в этой роли было для вас самым существенным? Какие темы?

Этот старик, Гауптман, так точно знает и чувствует человека, перешагнувшего определенный возрастной рубеж! Мне мало надо было фантазировать и было очень легко соединить то, что написал он, с тем, что происходит со мной. Ощущение неизбежно приближающегося окончания спектакля, именуемого жизнью, и ощущение того, что каждый человек подходит к этому абсолютно одиноким... Одиноким не потому, что у него нет друзей, родных, близких. Просто, вероятно, в силу заложенных господом Богом психофизических законов – каждый умирает в одиночку. И все проблемы, с этим связанные, и неприятие того, что наступает со стороны в момент твоего ухода. Все это так не ново, так повторяется из поколения в поколение, но от этого проблема не уходит, и каждый раз (и в данном случае тоже) она необыкновенно остра.

Смена поколений, то, что идет на смену принципам и законам, по которым жил всю свою жизнь я, – все это рушится, приходит другое... От понимания этого не делается легче. И даже наоборот! Понимаешь всю тщетность попыток борьбы, потому что все извечно и неизбежно... Борьба бессмысленна, а не бороться нельзя. Поэтому, наверное, в результате Клаузен и приходит к Марку Аврелию, и принимает «сахар с запахом горького миндаля»... Он искренне и очень активно пытался бороться с этим наступающим неизбежным. А когда понял, что это бессмысленно, – поступил так. Знаешь, Гауптман, который на первый взгляд так тяжело и даже примитивно пишет, забирает все больше и больше, все больше и больше, все больше и больше – на протяжении всего времени, что мы столкнулись с ним.

За этой простотой – подлинная, не придуманная теоретиками сложность. Жизни. Бьгтия. Вечности. Всего вместе взятого. Казалось бы, история банальная, сюжет можно рассказать в двух словах, но дело не в этом, все гораздо глубже, тоньше и личностней у каждого, кто с этим соприкасается.

– Я помню ваш страх перед Гауптманом, особенно до начала репетиций. «Не сыграю, не потяну, это играли великие, давайте откажемся от этой затеи...»

Огромный страх! Он, страх, вообще все время где-то присутствует. Мне не свойственна уверенность в собственном опыте, вообще самоуверенность. Мне больше свойственны сомнения, боязнь, что я чего-то не смогу, что у меня не хватит того-то и того-то... И постепенно, очень осторожно, на цыпочках, я начинаю подходить и пробовать что-то...

– Странно услышать это именно от вас. Ведь ваши персонажи, особенно киношные, – такие сильные, успешные «социальные герои»...

Понимаешь, вот в этом-то все и дело! Одна-две работы в таком русле (волевые, сильные люди) получились, – и режиссеры стали хвататься за призывность, типажность, знакомые качества. Опробовано на зрителе, зритель кушает, принимает, приемлет – и следует третье, четвертое... Это ужасно, это тяжело. А потом, вероятно, отсутствие у меня этих качеств... Нет, не могу сказать, что в жизни я вообще какое-то безвольное существо. Вероятно, у меня есть некоторый запас нравственных и физических сил, и меня всегда увлекают сильные характеры. Мне нравятся одержимые люди, но одержимые люди, которые сомневаются. Я не признаю людей, от пеленок до гроба несгибаемо лишенных сомнений! Люди сомневающиеся, но все равно сильные. Вероятно, это потому, что самому мне такой силы и одержимости не хватало – и хотелось создать эти качества и в себе самом.

– А роль влияет на вас как на человека?

Влияет.

– То есть сначала вы влияете на нее, а потом она на вас...

Да.

– То есть к вашему собственному опыту еще прибавляется опыт персонажа?

Да. Когда я, помню, начал думать об одной роли, мне жена говорила: что-то с тобой странное, ты как-то иначе ходишь... Для меня важны не только репетиции, процесс взаимоотношений с ролью продолжается все время – от отбоя до подъема и от подъема до отбоя. Он идет постоянно, вспышками воз-

никают отдельные сцены... Вот только что я был в Дельфах. Лежим под деревом на берегу моря, пошли купаться. И я поймал себя на мысли, что почему-то (!) вдруг (!) мне пришла в голову одна из сцен «Перед заходом солнца», и я вслух, не замечая этого, начал ее проигрывать – за себя, за партнеров... Один из моих попутчиков говорит: «Кирилл Юрьевич, вы что? Что вы сказали?» А я занят этим, своим... По улице идешь, а где-то параллельно в тебе идет... процесс.

*– Издалека мне кажется, что в первые десятилетия БДТ у Товстоногова была логика ведения актера от роли к роли. Свой «первый призыв», в котором оказались и вы, он развивал, определяя каждому логику развития. Делал то, чего не делают многие наши сегодняшние лидеры. Это так, или я ошибаюсь?*

Нет, не ошибаешься. Я не могу сказать, что таким образом он думал о всех семидесяти актерах труппы, но о группе, главным образом работавшей с ним, он очень думал. И, в частности, обо мне думал, я знал это. Неоднократно говорил: «Кира, вам надо сыграть что-то такое... Меня беспокоит, что вы стали много появляться в кино в определенном виде, вам надо сыграть другое...» И я получал Соленого в «Трех сестрах», Чарльза Говарда в «Четвертом» – что-то совершенно противоположное. Конечно, для него это не было главным, главным в распределении ролей был смысл. Он вообще к распределению относился очень серьезно, считал, что правильное распределение – огромный процент выигрыша, и часто распределения бывали парадоксальные. Но при всем том, он думал об актерах. Поэтому, вероятно, к нему такое чувство благодарности. Он формировал не только театр, он и меня формировал. Как личность. Как актера. С разных сторон.

*– Чем отличался тот БДТ как организм от того театра, которым сейчас руководите вы? Ведь многие процессы нам неподвластны, вы можете только наблюдать их, как Клаузен наблюдает жизнь своего дома...*

Да... В общем, это был, конечно, совсем другой театр. Со своими внутритеатральными проблемами, неудовольствиями и прочим, но все это было подавлено огромным творческим авторитетом Товстоногова – тем, что происходило на репетициях, тем, что происходило на спектаклях. Мы зримо ощущали, как от спектакля к спектаклю растет авторитет театра, когда каждый спектакль был событием. Нет, бывали и провалы, и слабые спектакли, но в чрезвычайно малом проценте. Шла мощная продукция. Сам процесс репетиций – это был восторг! Это было так интересно, неожиданно и так просто! Все остальные проблемы болтались где-то на периферии, все свои неудовольствия каждый скрывал, не смел их выразить, потому что шел творческий процесс.

*– А внутреннее устройство театра? Легендарные цеха?*

Это все связано. Когда все цементировалось творческим результатом, тогда директор становился функциональным исполнителем своих обязанностей, тогда вопрос о творческой дисциплине вообще не стоял, потому что при таких репетициях нельзя было на них опоздать! Какие там опоздания! Я за всю свою жизнь не попросил ни одной роли (ну, это у меня принцип такой), но и не отказался ни от одной роли. Только был случай с Черкуном, когда я отказался от роли в пользу Луспекаева, и сам себя уважаю за этот поступок, потому что это был действительно замечательный актер, и эта его работа была прекрасной. Конечно, и тогда находились люди, которые пытались влиять и

на свою судьбу и – исподволь – действовать на Георгия Александровича. Не могу сказать, что это было всегда безуспешно, иногда попытки влиять достигали успеха, но никогда это не было решающим и надолго. Все-таки для него его собственная истина, идея, его убежденность в своей линии всегда были главными. Хотя, повторяю, он был подвержен всяким слухам, его можно было убедить в самых невероятных сплетнях, он мог ухватиться за что-то, но это уходило так же быстро, как приходило. Его вела огромная талантливость и железная логика. Логика часто простейшая. Думаешь, а как ты сам до этого не дошел, ведь это так просто? Он любил парадоксальный поворот: чуть-чуть – и выходило другое! И вся жизнь определялась этим, и это было счастье Большого драматического театра. А сейчас – ну, что?.. Сотни театров жили и живут ничуть не лучше и не хуже того, как сейчас живем мы. Они и тогда жили так, но мы-то знали другую жизнь – с таким лидером, с такими целями, с такими результатами! Тогда никому не могло прийти в голову отказаться от роли! Никому! А если приходило, то получало такой отпор, что уходило навсегда. Или поехать сыграть уже игранную здесь роль в другой театр – за приличные деньги (не такие, как сейчас, но...) Это было категорически запрещено, и никто этого не делал. За исключением двух случаев, когда Женя Лебедев ездил играть «Карьеру Артуро Уи» в Варшаву, в «Театр Вспулчесны» к Эрвину Аксеру, а я – городничего в Будапешт, где Товстоногов ставил «Ревизора». Но это были творческие опыты, и Ференц Калои и Тадеуш Ломницкий приезжали играть к нам. Сейчас это все по-другому... Нет, я не в осуждение, но лично я не могу себе такого представить, как Маггиас Клаузен я не могу с этим примириться. Я не могу примириться с тем, как «высокое, светлое дело всей моей жизни превращается в мерзкое торгашество». Не могу, хотя сейчас говорят, что будущее театра в антрепризе. Я не могу этого понять, с этим согласиться, даже если так оно и будет.

*– Пока что в антрепризе нет убедительных примеров... Пока это все – случайные связи, замешанные не на любви, а на другом интересе. Может быть, нормальной жизни театра нынче мешает и суета? Все мечутся, заботятся, не сосредоточены, раздраны.*

Но это же существовало и раньше! Конечно, театр зависит от состояния общества, от экономической системы. Жизнь театра – сообщающийся сосуд, его не заткнешь пробкой. Поэтому когда сейчас есть возможность заработать о-о-чень большие деньги, кто же будет против этого возражать?

*– Все чего-то стоит, и за все человек платит. Разрушения в себе потом трудно компенсировать. И когда наступит момент и актеру придется сыграть что-то существенное, окажется, что ресурсов-то нет, они выработаны, потрачены на другое. Многие последствия необратимы, особенно для внутренней актерской организации. Отсутствие альтруизма в театре, который как способ жизни этот альтруизм предполагает, – сказывается... Кирилл Юрьевич, как зритель вы довольно много смотрите. Сегодняшний театр чем-то отличается от того, что было раньше?*

Да ничем не отличается. Как раньше, так и сейчас были хорошие спектакли и плохие. Для меня как для зрителя всегда существует одно главное мерило, – волнует ли меня это, хочется ли мне всплакнуть или я начинаю хохотать... Но, может быть, опять-таки, эти критерии сейчас тоже никому не годятся? Потому что я видел на том же Авиньонском фестивале спектакли, которые были, на мой взгляд, скучнейшими, а потом читал, что это новое сло-



во, новое движение театра. Но мне кажется, это временное. Вероятно, каждый человек, занимающийся искусством, как компьютер запрограммирован на определенный способ восприятия. Хотя главное мерило любого искусства – талант, – вроде никто не отменял.

*– Такой лирический вопрос: какие периоды и моменты в театре сейчас вспоминаются как счастье?*

Это главным образом связано с Товстоноговым. Ощущение какой-то удивительной причастности к тому процессу, который мог создать во время репетиций Георгий Александрович, – это были моменты счастья. Когда началось то, что он хотел, и когда он уже заражал меня, и всех, и когда это начинало каким-то образом получаться, – это было оно самое, счастье.

*– Тогда: что такое счастье?*

Это так мимолетно и так трудноуловимо... Можно быть счастливым в очень короткий, как вспышка, момент. Эту вспышку и можно назвать счастьем.

*– А потом помнить, что оно было?*

Да, вспоминать, как было замечательно... Это ощущение неуловимо, его невозможно материализовать, это плазменное состояние, которое может пройти сквозь пальцы, обжечь, уйти, а ты его поймать не сможешь, как шаровую молнию.

*– Когда на одной из репетиций вы придумали, что Молчалин умный?*

Да! Вот эту репетицию я могу назвать счастьем. Потом это прошло, ушло, но осталось.

*– А есть отдельные репетиции, которые помнятся?*

Да, конечно. Были такие репетиции, связанные с «Океаном», когда Г.А. перевернул все, что мы наработали заранее с Рехельсом, а он пришел, сморщился и сказал: «Ну что, я уже видел все это... Попробуйте не бороться с автором, верьте ему, идите за ним и попробуйте максимально использовать то, что он дал. Да, ваш герой прямолинейный, колочий, у него плохой характер, но поступки его свидетельствуют о том, что он честный человек. И от того, что он будет и такой и такой, – возникнет объем...» Знаешь, когда рассказываешь, это все звучит удивительно банально... Процесс в театре настолько трудноуловим, что когда говоришь словами, – сразу все теряется.

Вообще для меня всегда очень важна внутренняя работа, поиски в области интуиции, внутренних нюансов, поиски моего собственного опыта, нервной системы, личных наблюдений, включение собственной фантазии. Но все это очень сложное движение, процесс, который идет только во мне, и если я начинаю рассказывать словами, я сразу чувствую, насколько все это беднее и неинтереснее того, что происходит на самом деле. По всей вероятности, это моя собственная «система» работы над ролью, присущая только мне, потому что я не имею театрального образования, не знаком с теми законами, которым учат в институте, и прихожу ко всему очень субъективным, своим путем. Нет, конечно, я читал потом и Станиславского, и Чехова, и Топоркова – всех перечитал, но стройной системы работы над ролью у меня нет, я шел ко всему от роли к роли. И, вероятно, поэтому же по прошествии уже пятидесяти лет пребывания в этой профессии каждый раз я (без всякой показухи!) искренне подхожу к роли, как студент к первой работе.

– У вас были актеры, которым вы хотели бы подражать? Были кумиры в профессии?

У меня не было, как это бывает у некоторых, кумиров на всю жизнь. В какой-то роли нравился один, в какой-то – другой. Я мог завидовать каким-то природным данным, от Бога. Например, голосу Полицеймако! Некрасивый, маленький, толстый, но наградил его Господь таким органом! И в силу своего голоса он мог становиться и прекрасным, и красивым, и замечательным. Я мог завидовать фантастической правдивости Луспекаева. Такая органичность, раскрепощенность – все может сделать, все может оправдать, самое невероятное! Я помню, мне очень нравился Астангов, но в театре я его не видел, только в кино. Жалко, что нигде нет никакой пленки, как он играл Клаузена...

Потрясением был «Живой труп» в Театре имени Леси Украинки с Михаилом Романовым – Федей Протасовым. Для меня это по сей день одно из самых сильных впечатлений. Там была такая незащищенность, наивность, такая боль в глазах! Чем-то все это, кстати, перекликается теперь у меня с тем же Гауптманом, понимаешь? Ну, Федя пошел на ложное самоубийство, на добровольный уход, а Клаузен...

– Романов был уже немолод, когда играл Протасова?

Как немолод? Это нам он тогда казался немолодым... А я играл полового в трактире – и я был счастлив, что я рядом на сцене, что Романов сидит за столом, а я приношу ему водку, селедку... И могу смотреть на него! Пятидесятый год... Ему не было пятидесяти, а мне он казался уже очень...

– Клаузеном?

Клаузеном... Сейчас я смотрю на себя на фотографиях (из того же Гауптмана) и часто думаю: я это или не я? Все какое-то другое, а внутри-то осталось прежнее... Ты знаешь, ведь именно этот конфликт между оболочкой и тем, что внутри, с каждым днем набирает силу – и это самое трагическое во всем, что называется жизнью!..

– Вам как актеру кажется – актерские предательства, подставы связаны с человеческими качествами или с изменчивой природой этой профессии?

Я думаю – с человеческими качествами. То есть другое дело, что актерская профессия дает в этом смысле много соблазнов, но нельзя идентифицировать профессию и личные качества. Сволочь останется сволочью, в какой бы профессии он ни находился. А если у человека есть какие-то определенные принципы порядочности, то никакая профессия им не помешает. Это все, мне кажется, заложено генетически. Я знаю очень хороших актеров, снедаемых собственной злобой. Злобный человек – он так создан господом Богом, все время завидует, недоволен. Это чувствуется, кстати сказать, и на сцене, человеческую программу каждого из нас сцена проявляет.

– В работе над спектаклем творческие вещи зависят от человеческих?

По-разному. Особенно на первых порах трудно абстрагироваться от личных симпатий и антипатий (все мы люди!), и приятнее находиться в работе с человеком, который тебе близок, интересен, созвучен. Но постепенно, когда уже что-то начинает получаться, все остальное уходит. И я могу очень многое простить и забыть, даже если этот человек когда-то сделал мне какую-то гадость. Я вообще не злопамятный человек. Легко прощаю. Даже слишком легко. И забываю, что человек когда-то сделал мне мерзость! И я чувствую, что

мне было бы значительно тяжелее жить, если бы я все помнил, фиксировал, если бы у меня была внутренняя записная книжка.

*– Это ужасно, с этим вообще нельзя жить.*

А я бы и не прожил. Я не знаю, кем и когда это воспитано во мне (может быть, армейской средой – все-таки восемь лет в армии в очень трудных условиях были большой закалкой характера, его становлением), но постоянно существует какой-то элемент самодисциплины и воли по отношению к самому себе. Я могу впасть в отчаяние, но ненадолго, сразу судорожно стараюсь найти выход из, казалось бы, безвыходного положения. Странное сочетание – вроде я понимаю, что от природы не наделен большой силой, влиянием, магнетизмом, как некоторые люди, но, с другой стороны, я чувствую в себе определенную внутреннюю твердость. И тут же, рядом, – полную беспомощность. Иногда бывает – ну так расползешься! Но потом все-таки удается взять себя, сжать в кулак...

*– То есть все – внутри себя? Или хватается за что-то вовне?*

Нет, все происходит в себе. В себе. Я редко бегу за помощью на сторону. Я всегда и казню и милую себя сам. И силы нахожу тоже только внутри. Конечно, друзья, близкие люди есть, но в результате самое главное, самое важное я решаю сам. Все происходит там. Хотя я очень подвержен настроению. Вот начинается плохо, плохо, плохо – и я мрачнею, срываюсь, сам чувствую, что не прав, но поделать ничего не могу, наступают периоды полной меланхолии. Потом постепенно пытаешься из этого выйти и... получается!

*– Сцена в этом помогает?*

Помогает.

*– Играть спектакли полезно?*

Полезно! Очень полезно, очень. И репетировать, и играть. Меняется весь мир вокруг тебя, тыходишь во что-то другое – и сразу отбрасываешь все за пределами того мира, куда вошел.

*– Я полгода наблюдаю, как вам помог Клаузен.*

Очень! Очень! Этот период был для меня глотком живой воды. Знаешь, меня не покидает ощущение, что уже такого не будет. Мне часто задают вопросы в интервью: что дальше, какие у вас планы, чего вы хотите? А я не могу себе представить, чего я хочу. Не знаю.

Я говорю тебе о внутреннем своем ощущении. Я не могу себе представить, что приду завтра и начну репетировать что-то новое. Я все время думаю о Клаузене, нахожу новые вещи – те, что были пропущены в процессе репетиций. Роль Клаузена не оставляет меня...

*Беседовала Марина Дмитриевская 15 июля 2000 года*



РОБЕР ЛЕПАЖ

*Фото С.Грење*

Робер Лепаж (р. 1957) – канадский режиссер, актер. Окончил актерское отделение Консерватории драматического искусства в Квебеке. Дебютировал как режиссер в начале 80-х гг. в театре «Залп», затем работал в Театре Старого Порта, в Театре Поля Эбера, в Кафе Хоббита, в Театре «Трезубец» и др. Постановки: «Короли едят» (1982), «Кармен» (1983), «Соланж проходит» (1984), «Про барышню, которая плакала» (1986). В театре «Зарубка на память» ставит «Les circlation» (1984) и «Трилогию драконов» (1985). Ее полная шестичасовая версия, созданная в 1987 г., была показана в Европе, Мексике, Австралии, США. В 1986 г. создает спектакль «Винчи», являясь автором, постановщиком, сценографом и исполнителем; затем следуют моноспектакли: «Полиграф» (1987), «Chalmers Award» (1991), «Игла и опиум» (1993), «Эльсинор» (1995). Ставит шекспировские пьесы: «Сон в летнюю ночь» (1992, Национальный королевский театр, Лондон), «Макбет» и «Буря» в токийском театре «Globe» (1992) и др. В оперном театре ставит: «Замок Синей Бороды» Б.Бартока и «Ожидание» А.Шёнберга в Бруклинской Академии музыки (1992), в Большом театре в Женеве (1995) и в «Canadian Opera Company» (1995). В 1990–1993 гг. был художественным руководителем Национального центра искусств в Оттаве. В 1994 г. создал театральную группу «Ex-Machina», став ее художественным руководителем.

РОБЕР ЛЕПАЖ

## Живая форма театра

– Как вам послышалось первое бормотание, первый лепет вашего спектакля «Игла и опиум»?

Я обычно действую так: у меня во множестве имеются различные идеи, темы, имеются отправные точки, исходя из которых можно делать спектакли; но нет неотложной надобности скорее приниматься именно за этот спектакль, а не за тот. Неотложность приходит, когда начинают внезапно появляться знаки того, что вступил на плодородный земельный участок; например, начинают появляться какие-то совпадения. Я говорю сам себе: гляди-ка, «шоу» хочет, чтобы я его сделал. «Шоу» хочет, чтобы я его рассказал. Земельный участок хочет, чтобы я его распахал.

В «Игле и опиуме», например, все началось с Ришара Фрешетта, который был мне очень близким другом: мы были в одном классе в Консерватории, и свои первые работы я делал с ним вместе. Ришар был эрудит, очень много читал, коллекционировал книги, пластинки. Он всегда находил что-нибудь на блошиных рынках, где придется – в Париже или еще где-нибудь.

Однажды он пришел с книжечкой, которая называется «Письма к американцам», – не слишком известное произведение Кокто. Это произведение поэтическое – поэтическая критика. Он мне сказал: «Надо, чтоб ты прочел. Книга похожа на тебя, ты можешь из нее сделать нечто. Она говорит об Америке и об Европе, а это входит в твои навязчивые представления. Тебе надо сделать с нею шоу». Я прочел книгу, и, действительно, текст Кокто меня соблазнил; соблазнило меня и то, что он имел сказать. Но перенести это на театр... я не слишком представлял себе, как за это взяться. У меня имелись какие-то идеи.

Работать над текстами Кокто меня давно уже тянуло, но, пожалуй, у меня было слишком много уважения к его творчеству, чтобы броситься в самую глубину, чтобы попытаться быть на уровне своего почитания Кокто, на уровне своей оценки его.

Несколько месяцев спустя я прочитал биографию Майлса Девиса, и я отдал себе отчет в том, что даты его первого приезда в Париж более или менее совпадают с датами знаменитого приезда Кокто в Нью-Йорк. Эти два человека никогда не встречались, но у них много точек соприкосновения. У Майлса Девиса было любовное приключение с Жюльетт Греко, а когда Кокто вернулся из Нью-Йорка, он вернулся как раз для того, чтобы сделать «Орфея» с Греко. Мне во всем тут виделись разнообразнейшие пересечения, множество исторических совпадений, и вышло так, что в определенный момент я сказал себе: здесь есть вещество, из которого можно делать спектакль.

Эти совпадения и тот факт, что все происходит в сорок девятом, в сердцеvine двадцатого века, дали направление моим желаниям. Я хотел сделать что-нибудь про двадцатый век. Мы медленно приближаемся к концу столетия, и мне казалось важным, чтобы появилось суммирующее рассуждение о нем, об его искусстве. Вся первая половина двадцатого века – в диапазоне Кокто. Это персонаж, не сделавший ничего, что расценивалось бы как великое создание. Он не имел решающего воздействия на искусство, которое складывалось в первой половине двадцатого века, но он плыл на его стремнине. Он дружил с Пикассо. Он был причастен множеству начинаний: в музыке, в хореографии, в эстетике. Он, в сущности, был в них катализатором. В его окружении были все самые великие: Стравинский, Нижинский, Сати...

Короче, я считал, что будет интересно размыслить о первой половине двадцатого века под углом творчества Кокто. С другой стороны, я мог видеть в Майлсе Девисе катализатор второй половины двадцатого века по совершенно иным причинам, по причинам обратным тем, в силу которых я усматривал ту же роль катализатора в Кокто.

Мне казалась интересной эта оппозиция: день и ночь; один черный, другой белый; один пересекает океан на пароходе, другой самолетом. Один играет в джазе по подземельям в Сен-Жермен-де-Пре в то время, как другой чуть ли не шагает над небоскребами Нью-Йорка. Мне казалась интересной мысль об ангеле и демоне. Здесь есть некоторое упрощенчество, «симплицизирование», – да, конечно; и я никогда бы не захотел сделать спектакль об этих двоих, если бы тут не было еще третьего элемента, который должен вступить в конфликт и все оживить.

Итак, в исходной точке проект был холодноват, слишком интеллектуален, если угодно, плосковат. Я начал говорить о нем с разными людьми, разворачивать его, но в определенный момент заметил: весь соус ни к чему, если не будет чего-то личного, что втянуло бы, внедрило меня во все это. В то время я переживал на редкость мучительный разрыв, и само собой меня более всего интересовало, более всего задевало у Кокто и Майлса Девиса – их любовные разрывы, их истории, их зависимости. Через это я смог найти эхо, отклик – необходимый третий голос.

Как бы интересны ни казались мне в процессе работы Леонардо да Винчи и Шопен, нужно еще, чтобы я отыскал в нас отзвук, эхо тому, что мне хочется сказать про них. Я переспрашиваю себя: а что это расскажет нам про нас, про жителей Квебека? Почему Винчи мне интересней, чем кто-то другой? Так или иначе, нужно, чтобы все было бы увидено «отсюда» и сквозь нас.

Итак, лишь тогда, когда мне удалось установить связь с тем, что я сам переживал, я сказал себе: «Может быть, у меня есть какая-то своя материя, и не столь сухая, но пронизанная соками, и, может быть, я властен представить все не в одном лишь историческом ключе».

Меня поразило, когда я вычитал из одной биографической книжки: в той парижской комнате, что описывается у Кокто, я останавливался не знаю сколько раз, когда переживал свою сердечную беду. Тут я себе сказал: «В самом деле, случай невообразимый. Комната номер девять в отеле «Луизиана». Ладно. Тут что-то есть. Произведение просится на свет. Хочет, чтоб его сделали. Хочет быть рассказанным».

Разумеется, совпадения вещь довольно обыденная, но для меня они путеводительны. Они вели меня и определили точку, с которой я увидел творчество Кокто, творчество такое обширное, что не знаешь, с какого боку к нему подступить. Если хотят что-либо делать «с Кокто», – с чего начать? С его стихов? С его кино? Между тем если идти от себя, от того, что нас касается, от того, чем живешь, от того, что можно внести с собой как перспективу художественной работы, это подведет нас к входной двери. Начинаешь говорить об его любовной связи с Раймоном Радиге, об его зависимости, и тут внезапно возникает идентификация, киваешь в знак понимания и согласия.

Если говорить о Майлсе Девисе, чье творчество так же бескрайне значительно, бескрайне отзывчиво, – единственным способом в самом деле проникнуть в него представлялся тот же ход «от себя».

Конечно, специалисты по Кокто и по Майлсу Девису находят «шоу» крайне упрощенным, поскольку я в итоге касаюсь лишь малой, мельчайшей части их творчества, – той части, однако, которая отзывается тому, что я имел сказать.

Вот приблизительно так я действовал. Я всегда пробую (трудно это объяснить) присмотреться, позволяют ли мне вещи сделать их; когда они дают позволение, я уже знаю, что вступаю в землю богатую, что она меня прокормит и подскажет мне, что и как делать.

*– Есть ли у вас впечатление, что спектакль «Игла и опиум» был для вас своего рода терапией?*

Все в какой-то мере занимаются терапией, ставя спектакли. Именно так я пришел в театр. В свою раннюю пору я был страшно зажат, замкнут, и я применял все средства, чтобы с этим справиться. Я пробовал учиться играть на классической гитаре, потом пробовал себя в пластических искусствах; многое перепробовал и вышел на театр – он высвободил меня из моей раковины. Театр помог мне найти себя.

Но если театр и используется как терапия, не думаю, что он в этом качестве дает существенные результаты. Занимаются творчеством, чтобы от чего-то исцелиться, – находишь некую ясность, некие ответы, но боль, болезнь любви не излечивается.

Когда мой друг меня оставил, было тяжело. Я сделал шоу, чтобы вытолкнуть тяжесть, очиститься от боли. Вернувшись в Монреаль, я усвоил: действительно нужно вложиться со всем своим «личным» в то, что делаешь, рассказать нечто настоящее, как оно есть; тогда оно в конце концов приобретает художественную форму. Но легче от того не становится. Это я тоже усвоил.

Я работал в той среде, где верят, что только страдание порождает творчество. Но я открыл, какое великое богатство дает уединение. Я мог бы сделать

шоу о том, что это такое – быть в полном одиночестве, упоение полным одиночеством, богатством, какое оно приносит. Но когда я писал «Иглу и опиум», я не мог рассказать ни о чем, только об оставленности. О богооставленности и о том, что оставлен другим человеком, и о том, как художника оставляют силы, дар, средства. Сейчас я бы говорил не о том или говорил бы не так, но на сцене эта речь жизнеспособна, даже если она утратила полное совпадение с тем, чем я лично в данное время живу.

*– Когда вы складываете воедино свой спектакль, вы не записываете ваших текстов. Вы импровизируете, как это заведено в Театре Де Ренер...*

Да, так. Я, в самом деле, пишу совсем немного. Трудно объяснить это. Люди, спрашивающие меня про способ работы, часто говорят, что это способ работы новый. На самом деле это самый старый способ работы, иной разговор, что его забыли с тех пор, как литераторы забрали власть в театре. До того долгое время театр жил и оставил следы своей жизни благодаря людям, которые записывали им сделанное. Теперь же театр стал чем-то письменным, исключительно письменным. В такой мере, что многие дают читать и печатают свои тексты, которые никогда не ставились. Для меня это порочно, ненормально.

Мое ремесло – не бесписьменность, а встреча. Театр есть место встречи, место, где люди разных ремесел – литераторы и писатели в том числе – встречаются. Но не литератор отправная точка. Что отличает театр от множества иных форм искусства? Театр – форма живая, и если вы потрудитесь не превращать его в фильм, если вы потрудитесь быть живьем на сцене перед теми, кто вас слушает, – театр взывает к превращениям. Хочется, чтобы текст заново профильтровывался, чтобы он был переписан всякий раз, когда играют. Конечно, это трудно.

Что до меня, никогда не печатал своих сочинений. Нет таких следов моей работы. Разумеется, мы принадлежим эпохе, когда остается какой-то след в видео, в фото – иконография имеет известную ценность. Но у меня такое чувство, что я совершил бы предательство по отношению к «Трилогии драконов», если бы попытался ее написать. Когда-нибудь я ее напишу, но лишь тогда, когда ее не надо будет больше играть, когда иссякнет ее возможность «быть представляемой». Теперь же «Трилогия драконов» идет по всему миру, она еще сама себя пишет, поскольку пребывает живой материей.

Иногда актер не может больше играть шоу. Тогда приходится его заменять. Один комедиант занимает место другого, и с ним приходит совершенно другой мир, совсем другое воображается. Необходима широта, дающая актеру свободу действия, позволяющая актеру быть на свой лад «театральным писателем», позволяющая ему писать. Он пишет, играя, пишет телесно, пишет душевно, мысленно, но пишет, – произведения становятся богаты, когда они написаны многими и разными, на разных уровнях. Мне интересно именно это.

К сожалению, многие приходят смотреть мои спектакли, стараясь лишь увидеть «письменное». Многие рассуждают о моих спектаклях: «Это очень интересно, но это не театр». А как должно быть написано, как должно быть поставлено, чтобы получился театр? И что такое театр? Театр относителен в высшей степени. У него нет установленной формы, его нельзя положить в коробочку.

Я надеюсь, что мне никогда не придется «Иглу и опиум» написать раз и навсегда, поскольку надеюсь, что играть ее будут часто, что обновления будут



обогащать спектакль. Может быть, в один прекрасный день кто-нибудь заменит меня в нем, кто-нибудь будет играть его и поведет в иную сторону, даст ему иное измерение. Вот это для меня и есть театр, вот это для меня и есть радость театра.

*– Думаете ли вы, что можно будет через несколько лет вернуться к вашим спектаклям и увидеть в них то же, что и сейчас?*

Как сказать. Если вернуться через полвека, – через полвека у тех, кто здесь окажется, конечно, будет иная точка зрения. Уже теперь, по прошествии нескольких лет, кое-что сместилось...

*– Как, на ваш взгляд, должен был бы взяться за дело тот, кто через несколько лет пожелает возобновить один из ваших спектаклей?*

Он должен был бы вести себя так, как ведем себя мы, ставя Шекспира. Найти себя рядом с текстом и не делать текст отправной точкой. Что я имею в виду? Нужно вынуть текст из ящика, где он уложен, и передать, не изнемогая от избытка уважения. Когда я ставлю Шекспира, я не свидетельствую ему уважения. Я – фанат Шекспира, но в данный момент я должен его приспособить; применить, присвоив.

Театр де Репер дал в Париже три шекспировских спектакля: «Макбета», «Кориолана» и «Бурю». «Макбет» и «Буря», по-моему, спектакли хорошие, но все видели в театре «Макбета» тысячу раз и «Бурю» тысячу раз. Напротив, «Кориолана» никто не видел – ни публика, ни театральные люди. Люди приходили смотреть пьесу, и у них было впечатление, что это мы ее написали. Те немногие, кто пьесу в свое время штудировал по обязанности, сдавая экзамены по истории театра, и смутно ее помнил, говорили: «Это не то, что я читал». Между тем мы почти ничего не меняли, только сделали там и сям купюры. Вот это и называется: режиссура. Вот это и называется: приспособить, присвоить произведение. Вот в этом весь интерес.

С «Макбетом», конечно, труднее. Боишься «переписывать», мешаешь себе его «приспособить», присвоить. Это и не кажется соблазнительным.

Чтобы театр оставался в живых, он должен в высшей мере сохранять зависимость от случая, оставаться гадательным, рискованным.

*– Когда пробуешь проследить ваш путь, когда видишь сделанное вами, более всего поражает различие эстетических систем, в которых вы работаете. Абсолютно разные спектакли. И в большинстве случаев вы так же прибегаете к профессиональнейшей технике сцены, как и к «ручному труду» актеров. Не легко бывает соединить то и другое. Что привносят в театр технические средства? Нет ли в них известной опасности?*

Безусловно для меня: в моей работе актера техника сцены – подпорка, костыли. Иногда – прикрытие, маска. Извинение. Технические средства в «Игле и опиуме» были поначалу еще сложнее, гораздо тяжелее, занимали больше места. Потом стали проще. В «Les plaques tectoniques» технические средства сочли очень существенными. Беда была в том, что мы поступили так, как Шопен поступать не велел. Хотели сделать нечто простое... Поясню: Шопен говорил, что можно бороться с тысячами нот, можно рвать в клочья написанное, доходить до сумасшествия после часов работы, в конце концов открывается в своем блеске нечто простое. Но нельзя начать с того, чтобы быть простым. Начинаешь с того, что ты сложен. Начинаешь с того, что прячешь себя. Приходится прикрывать свою неуклюжесть.

Я не говорю, будто непременно нужно делать именно так, но в моем случае делать так неизбежно: я не способен ни играть просто, ни излагать просто. Я начинаю с нагромождений, я должен прикрыться всем, чем только можно. Но мало-помалу я от этих прикрытий отказываюсь. Я замечаю: вот эта штука, на которой я настаивал и которая никак не получалась, это же только подпорка, костыль, я могу жить без нее. Тогда я ее откладываю.

В начале техники было куда больше, чем надо. Спектакль очистился, упростился: в этом радость и преимущество театра. Спектакль не вешают на стенку, его не пускают в зал проектором, как фильм. Он все очищается и очищается, и в какую-то минуту испытываешь доверие к его «письму» и наконец говоришь себе: ах вот что спектакль хочет сказать! Перемещаешь какую-то деталь, другую отбрасываешь.

Таков процесс сочинения и представления. Представление – часть произведения. Вот в пору итальянского Возрождения Микеланджело преобразовал скульптуру, понявши, что цоколь есть часть статуи, а не так себе – нечто, под низ подсунутое. Представление – часть театрального произведения.

Много есть актеров, которые гораздо больше, чем я, доверяют своему дару общительности, заразительности, – им при начале работы нет нужды в таких ухищрениях. Поэтому я не полагаю правилом изобилие техники. Но подозреваю всех театральных творцов, актеров, режиссеров, энергично пользующихся постановочной техникой, не поступают ли они так по тем же мотивам, что я. Хочется обеспечить надежную трансляцию каждого своего слова, не беря на себя труд попросту выговорить их, внушить их. Проходит стадия перегрузки, а потом с определенного момента начинает расчищаться.

Спектаклю надо предоставить шанс: надо играть его часто, играть много раз. В Квебеке это почти невозможно. Надо выйти в свет, надо выезжать, надо посправивать сделанное нами с тем, что делают другие. Надо попросить другие культуры покритиковать нашу.

Что до меня как актера, я не позволяю себе играть, пока не уверен: все ясно, все понятно. Знаете ли, много есть актеров, талант которых проявляется, когда они наденут маску. Многим людям необходимо прикрыться, если они хотят нечто свое выразить. Под маской не так позоришься. Когда в избытке дорогостоящая техника, прячутся за ее роскошными выбросами, но в определенный момент начинаешь доверяться тому, что надо сказать, и говоришь.

В чем еще наши трудности: мы заняты ремеслом, которое подталкивает к претенциозности.

Считается, что хорошим актером станешь, если идти, зная цель, и в точном направлении. Это не так. Ключ другой: не знать направления. Нырнуть и поплыть. Придет время, куда-нибудь доплывешь.

Меня часто упрекают, что я на первых порах не знаю, куда веду. «Ты ставишь, а не видно связи между этим образом и этим звуком и тем, что ты произносишь». Связи и я не знаю: не знаю, но интуитивно чувствую, что связь тут есть и в нужный момент она проступит. Иногда она проступает уже в разгар представления: вдруг – эврика! Мне становится внятно, что за связь. Она осуществляется.

*– В ваших спектаклях потрясающие зрительные образы. Как вы их выбираете?*

Я не выбираю. Я еще раз повторяю: я предоставляю вещам проявить себя. Они проявляют себя, и я иду следом. Со временем я стал замечать, что

самые красивые, самые сильные, самые впечатляющие зрительные образы – в спектаклях, где я и не следил за зрелищной стороной, где строил «изнутри». Вот, например: когда я ставил «Трилогию драконов» и другой спектакль, где зрители тоже размещаются как угодно, повсюду, я просто не мог установить «точку зрения режиссера». К тому же я сам играю, затруднительно было бы сказать: «Делайте то-то, а я пойду погляжу». Просто времени нет рассматривать, какое выходит «образное выражение». Да и вообще, не в том наука режиссуры, чтобы найти это самое сильное образное выражение. Находишь приемлемое расположение фигур, как-то декорируешь: там чуточку бы синего, немножко красного сюда.

Хорошо, когда сделанное кажется верным. Потом смотрят видео, фотографии, говорят себе: Господи, а ведь неплохо выглядит. И я теперь понимаю, почему это красноречиво.

Я открыл для себя, что ставить изнутри много интереснее. Мне кажутся наиболее удачными те из моих спектаклей, где я сам играл и контролировал все изнутри. Вся «Трилогия драконов» делалась так. Только один раз, когда уже все связалось, я смог выйти из спектакля (меня заменил Робер Бельфей). Тогда я просмотрел все «картины» и навел лоск. Навел лоск, как покрывают лаком уже готовое полотно.

Все действительно существенные, впечатляющие сценические картины строятся импровизационно в сознании того, что находишься в центре происходящего.

*– Какие качества для вас всего важнее в актере?*

Я сложился в стенах Консерватории драматического искусства в Квебеке, которую считаю хорошей школой. Но есть одна проблема вообще в актерском образовании. В театральных школах требуют с ученика, чтобы он был как ядро, заряженное эмоциями, и чтобы они взрывались. Три года я старался соответствовать... Иногда удавалось, иногда нет. Мне бывало очень плохо, когда удавалось. Мне говорили: вот так и надо, вот это и значит играть, вот это и значит быть актером. Я отвечал: «Но мне плохо, мне не нравится это делать». Может быть, все же играть – это что-то иное. Я хочу сказать: есть, вероятно, много способов актерской игры, но преподают в школах чаще всего лишь один единственный. Говорят: «Вот так надо играть, вот так надо учиться играть. Чтобы создать роль, надо идти от себя». Для определенных актеров, для работы над определенными ролями в определенных театрах – оно так, а для кого-то все наоборот. Кому-то надо идти извне – внутрь, входя медленно, проникая в нутро персонажа. Но в школах такому методу не дают места.

Два года я вел мастерскую в Канадской национальной театральной школе, там то же самое. Примерно так: «Будем ставить спектакль о Мексике. Проникнемся мексиканской мифологией и попробуем понять, что делать с ролями». Только зароешься, непременно раздается голос: «Но я от тебя еще не слышал ни слова про эмоции!»

Если говорить об актерах... Я бы не сказал, что положение сейчас блестящее. Иногда прихожу на премьеры, и мне кажется, что актеры неумны. То есть у них, вероятно, есть ум, но не тот, какой нужен актеру. Чтобы вызвать театральное волнение, чтобы испытать его и передать, надо многое знать. Если играешь леди Макбет, надо знать, что такое Шотландия, что такое матриархат, отдавать себе отчет в сексуальной заряженности «Макбета». Если ничего этого не знать, если сказать себе только: «Чтобы сыграть леди Макбет, я пойду от

своего таланта», – может быть, в конце концов и возникнет плотная, осязаемая фигура, но лучший ли это ход. Часто ум актера остается невостребованным. Как и ум публики. В конце концов смотрят и говорят: «Хороший актер. Вижу, как он старается. Переживает. Страдает».

Канада вместе со всеми странами нашего материка унаследовала ужасную школу – «Экторс студио». Ее навык – все выжимать только из себя, колушая свои болячки, ее правила, быть может, пригодные для американского психологического театра, к несчастью, просачиваются и в театр поэтический. Потом спрашивают: почему спектакль не выходит? ...

Так вот: обязательное качество для актера – интеллект. Не только эрудиция и культурность, но жажда познания. Жажда...

Я поставил несколько опер. Мне говорили: «Тебе будет с ними скверно, там все – примадонны». Но как раз у оперных певцов (пусть у них своеобразные манеры) ум есть. Они много ездят. Они соприкасаются с иной культурой, имеют представление, насколько она богаче нашей. Они поют на разных языках хотя бы, поэтому привыкли спрашивать себя: что я произношу, что мои слова значат... У нас же никто не спрашивает, подразумевается, что все слова понятны. Хотя оно не так. В опере я встретил эрудитов, воспитанных людей, даже их штампы, сценические и бытовые, благородны по происхождению; если они дотошны, то потому, что привыкли к тщательности, ничего не упускают. Дисциплина, жажда знать – качества оперных артистов, актерам кино и драмы таких свойств не хватает...

*– Есть два понятия, которыми часто пользуются актеры и режиссеры: понятие «присутствия» и понятие «энергии». Каждый вкладывает в эти понятия свое. Пользуетесь ли вы ими? Можно ли научиться «присутствию»? Есть ли это нечто врожденное? Или оно и есть талант? Откуда оно берется?*

Всякий может иметь на сцене силу «присутствия» и харизмы – в той мере, в какой он в ладу с тем, что он на сцене делает. Именно тут отличие хороших актеров от плохих. Но, в сущности, существуют ли хорошие актеры и существуют ли плохие актеры? Я работал в Канадской национальной театральной школе с одной группой, и мне потом говорили преподаватели: «Это какая-то бессмыслица! У него никогда не было «присутствия», у него никакой харизмы, так как же это вдруг... А она, с ее гением, ее ты не видишь...» Дело в том, что исходная материя, та, над которой работаешь, кого-то зажигает, а в ком-то все гасит. Возникает полная зависимость. С минуты, когда некто оказывается во внутреннем согласии с тем, что он говорит, когда он понимает, что говорит, он достигает определенного «присутствия».

Не редкость, что актеры, большие актеры, на сцене не блистают. Наверное, неудачна была их встреча с замыслом дела, с тем, что говорит спектакль. Я не считаю, короче говоря, что бывают хорошие или плохие актеры. Возможно, бывают актеры с необыкновенной харизмой. Но актеру требуются невероятная способность освободиться от напряжения и покоя, чтобы рассказывать разное, быть изменчивым и трансформируемым. Эта способность сбрасывать напряжение и этот покой приходят от знания: не от абсолютного знания, но от знания того, что делаешь.

Вот хороший пример: помню, когда я входил в Национальную лигу импровизации, одна женщина, которая обычно была совсем никакая, вдруг всех потрясла своим экспромтом. Дело в том, что она вступила в мир, ей знакомый.

Так бывает не только при импровизациях, но и в работе над ролью. Мне кажется, тут и открывается харизма актера: когда актер вступает на почву богатую и ему знакомую, находясь на которой он великолепно владеет собой и, что бы тут ни случилось, сможет ответить.

Можно работать с самыми чудесными актерами; но если они находятся не на той почве, которую хорошо знают, если они представления не имеют о богатствах этой почвы, если им на этой почве не по себе, – они не засверкают, у них не будет харизмы.

*– Ваш театр очень телесен. Полагаете ли вы, что эта акцентировка телесности является основополагающей в сегодняшнем театре, и откуда та значимость, которую вы ей придаете?*

Вероятно, это связано с тем образованием, какое я получил. Когда я был в Консерватории, там было много курсов, связанных именно с жизнью тела. Большинство преподавателей были выращены Жаком Лекоком и основывались на том, что он им дал. Надобно сказать, что за годы, проведенные в Консерватории, мы не занимались текстом. Только поэзия или тело. Занимались Гротовским, между прочим. Несомненно, это делало нас в некотором роде пленниками, ограничивало. Позднее в школе решено было перенести упор и больше работать над глаголом, над словом, но труд телесный для меня исходно был на первом плане.

Первая труппа, которую я основал, была труппой масок и мимов. В те времена более всего занимались этим. Средствами левого политического театра (а все, что не было политическим, вообще не называлось творчеством) были маска, мимика, тело.

Эти средства не принадлежали буржуазии (во всяком случае, до тех пор, пока она не забрала их себе в порядке возмещения убытков). Когда она их себе забрала, левые, делавшие политический театр, остались без средств.

По счастью, труппы «Карбон 14» и «Омнибус» продолжили свою работу и предложили миму и клоуну новые пути.

Я со временем научился уважать телесность, как она проявляется в иных театрах. Например, когда я работал в Торонто, ставил оперы, мне говорили: «Ты ни за что не заставишь певцов двигаться, они не хотят двигаться». Это неправда: они хотят двигаться, но их заставляют двигаться не оперно. Оперное пение – физическое. Певцы хотят двигаться, но их надо вести телесно так, как это им присуще, и не предлагать им положений, в которых они не могут петь. Боятся передвинуть певца, между тем как он, певец, обожает двигаться – это ему дает энергию.

*– Когда вам предложили поставить Шекспира в Англии, вы не испугались ставить английский текст с английскими актерами?*

Это был, конечно, вызов. Но я не мог его не принять, даже если я и паниковал. Потом дело прояснилось. Я приехал в Англию, уверенный, что в ответ на любые предложения они будут отмалчиваться. Напротив, они только и ждали, что моих предложений. Им нужна была именно новая, свежая кровь.

Тут было нечто формулирующее. Не всем дается такая возможность поучиться, я принял эту возможность. Я знал, что за три месяца я пройду трехлетний образовательный курс. Я работал с лучшими шекспировскими актерами, со знаатоками, с «драматургами», которые помогали по литературной части. Позвольте сказать вам, что когда я, после Англии, отправился в Париж ставить свои три шекспировские спектакля, я знал, о чем толкую. Я прошел интен-

сивную трехмесячную стажировку. В Шекспире далеко не все еще найдено, – богатейший предмет...

Конечно, я гордился собой, когда отправлялся в путь. У меня была идея, концепция, которую все находили неустойчивой и все называли возмутительной: я хотел разыграть Шекспира в жидкой грязи... Никто за мной в этом намерении не хотел последовать, а актеры захотели. Им идея импонировала. Мы с ними завели мастерскую, где работали, отталкиваясь от наших снов. Пьесы даже не читали. Я сказал: «Название – «Сон в летнюю ночь», рассказывайте мне ваши сны». Сообща делали какие-то рисунки, выдумывали большой «выезд на природу». Была еще большая карта, называлась «карта снов», на карте всюду была вода... и грязь... Я сказал: «Вот так и будет. У нас не будет декораций – только грязь». Актеры были совершенно согласны с замыслом, потому что замысел шел от них. Но все кругом так и выли.

Мой величайший триумф был не в том, что спектакль ладился. За два дня до премьеры одна из наших сотрудниц навела справки и выяснила по приходским книгам, что в год, когда, как считается, Шекспир написал «Сон в летнюю ночь», дождь месяцами лил, не переставая, и везде стояла разлившаяся грязь, так что из одной деревни нельзя было проехать в другую. Монолог Титании в начале пьесы, когда она переругивается с Обероном и говорит, что времена года перепутались, что везде сыро и всюду грязь, может быть, то и значит: Шекспир писал комедию «Сон в летнюю ночь», чтобы выгнать мир из этого года грязи, из ревагического года вымокших хлебов. Этот мотив проходит по всем регистрам.

Наше открытие было случайным, но сцеплялось с первоначальной мыслью актеров, чтобы везде была жидкая грязь. Мы были заодно, повторяли друг другу: нравится это или нет остальным, согласны они с нашим пониманием или нет, мы зато меж собой согласны. Это подняло актеров. Внезапно пьеса разговорилась с ними. Внезапно стали понятны реплики, до того непонятные, и вообразилось, что мы в театре «Глобус», а Шекспир сам себе говорит: «Люди так подавлены, рассмешим-ка их».

*– Вы нам рассказали сейчас о своих отношениях с комедиантами в процессе создания спектакля; а как вы подходите к тексту?*

Я пробую увидеть в тексте то, что органично. Раньше я этого не делал. Например, я не делал этого, когда ставил «Сон в летнюю ночь» в Театре Нового света. Однако в Лондоне я сказал: «Мы заново пишем текст «Сна...», заново воображаем его». Но чтобы это сделать, все ж таки надо было хорошенько знать текст, его ведущие темы, его основной предмет.

Лишь при этом условии становится интересным приблизиться, например, к «Макбету».

Определенный период проходит в работе с теми, кто занят декорациями, костюмами, светом, музыкой. Эти люди не на службе у тебя. Или, лучше сказать, они на службе, поскольку, по иерархическому порядку, тебе поручили пригласить их. Но ты не всемогущий и всеведущий дух. Ты мало что знаешь по сравнению, например, с художником, который предпринимал поиски, занимаясь архитектурой той эпохи. Они знакомы с областями творчества, которые шире того раздела его, где сведущ ты. Оттого им предоставляется побольше места, этим людям, которые знают то именно, что позволяет сызнова создать не текст и не игру, но архитектуру, освещение, технические средства. Поскольку спектакль – встреча многих форм искусства не только с литерату-

рой, хочется, чтоб все люди выразили то, что имеют выразить. Они создадут сызнава «шоу» лучше, чем это сделаем мы, изуродованные нашей традицией вербальности. Так вот, с тех пор, как я оставляю как можно больше простора сценографу, технологу сцены, мастерам по свету, мне стало легче создавать сызнава шоу мизансценируя. А в конце концов все приходит к тому, что ставишь пьесу как она есть.

Часто я пробую отказаться от слишком углубленного анализа текста. Говорю себе: прочтем и от чего-нибудь высвободимся. А при исследовании находишь ингредиенты и все такое.

Трудно объяснить это, но каждая пьеса обладает, как ты сам, – своей вселенной, своей динамикой, и нельзя с порога решиться поставить «Андромаху» таким, а не иным способом. Надо дать «Андромахе» возможность поставить себя, пусть она сама скажет нам, что надо делать.

Следует предоставлять пьесам средства, орудия, чтоб они могли сами себя ставить. Вот это самое приятное в работе режиссера. Становишься археологом – в большей степени, чем творцом, потому что твоя работа в том лишь, чтобы помочь всему занять свое место.

Я под конец хочу рассказать еще вот о чем поразительном. В канадском Музее цивилизаций в Гулле была выставка скульптуры инуитов. С эстетической точки зрения – ничего поразительного. Но вот что мне показалось поразительным: эскимос – инуит – едет и по дороге видит камень. Камень, на его взгляд, красив, и сам не зная почему, он берет камень с собой. Потом смотрит на него. Наступает минута, солнце садится, и свет падает под таким-то углом. Вдруг он видит в камне рожки косули. Они там, там они! Что он делает? Помогает им. Берет кирку и разок легонько ударяет, сюда вот. И камень затем лежит. Опять наступает минута, шесть месяцев спустя, сменяются времена года, и солнце встает снова. Тогда он видит всю косулю и задок саней, и он помогает камню рассказать, что камень хочет рассказать. У него нет тех претензий, какие есть у нас, североамериканских художников. Вещи хотят выразить себя, выявить себя. Они хотят сказаться, и наша задача – помочь им в этом. Нужно остановить себя в своей претензии, умерщвляющей наше искусство: «это сделал я», «это выдумал я». Конечно, тут было существенное сотрудничество, но не мы сделали это.

В «Трилогии драконов» что было поразительно: зрелище жило уже само собой. Оно само себя создавало. Оно уже имело свою архитектонику, оно уже все сделало. Мы ему только помогали.

Иногда опаздываешь, пропускаешь время именно из-за своей претензии быть творцом. Доискиваешься, доискиваешься, а нужно дать вещам самоосуществляться. Вещи имеют свой срок, свой цикл. Подчас довольно двух недель, чтобы вышел спектакль и оказался шедевром. Подчас уходят месяцы и месяцы.

*Беседовала Жозетт Фераль в 1998 году*



МАРСЕЛЬ МАРСО



Марсель Марсо (наст. фам. Манжель; р. 1923) – французский мим. В 1944 г. поступил в студию при Театре Сары Бернар, где пытались возродить искусство пантомимы (педагоги Ш.Дюллен и Э.Декру). В труппе Ж.-Л.Барро сыграл Арлекина в пантомиме «Батист, или Источник молодости». В 1947 г. организовал труппу «Содружество мимов», выступавшую на разных сценах Парижа. Тогда же дебютировал в мимодраме «Бип и уличная девица», где создал образ, ставший центром его многочисленных пантомим («Бип борется со шмелем», «Бип в метро», «Бип – уличный музыкант», «Бип играет с динамитом», «Бип-солдат», «Бип – звездный бродяга» и др.). Вместе со своими коллегами по Содружеству создает мимодрамы «Я умер перед рассветом» (1947), «Ярмарка» (1949), «Марианна и Гальван» (1951), «Шинель» по Н.Гоголю (1951), «Вечер в Фонамбюле» (1953), «Три парика» по пьесе И.Нестроя (1953), «Волк из Ту-ку-ми» (1956), «Матадоры» (1958), «Париж смеется, Париж плачет» (1959) и др. С 1960 г., когда театр «Содружество мимов» распался, гастролирует по всему миру с новой серией работ: «В мастерской масок» (1959), «Клетка» (1959), «Контрасты» (1962), «Дон Жуан» и др. В 1969 г. открыл Интернациональную школу пантомимы.

МАРСЕЛЬ МАРСО

## Главное – не потерять поэтического чувства жизни...

Разговор с Марселем Марсо происходил в гостинице «Чарльз». Французский мим в Американском репертуарном театре завершал свои пятидневные гастроли. Планировали четыре недели, потом продлили еще на одну. И каждый раз спектакль заканчивался редкой для здешних мест «standing ovation», то есть такими аплодисментами, когда публика встает во весь рост в едином порыве благодарности. С этого порыва мы и начали.

– Привычно в Америке наблюдать, как публика вежливо благодарит артистов – занавес дают пару раз, после чего народ спешит на ужин или к парковке, побыстрее добраться до дому. А тут прямо с ума походили. Это чисто американская реакция?

Нет, конечно, но с Америкой такие отношения сложились давно. Я приехал впервые в Штаты в пятьдесят пятом году. Говорят, что я принес сюда искусство молчания. Никто обо мне в Америке не слышал тогда. Традиции Пьеро – то есть мима с набеленным лицом, знакомые Франции и многим иным европейским культурам с прошлого века, – тут не существовало. Молчание американцы переживали как новую театральную музыку. Это было испытанием и для американской публики, и для меня. Ведь критики могли уничтожить то, что я делал, в секунду. Знаете, как тут бывает – разгромная статья в «Нью-Йорк Таймс», и можешь собирать чемоданы. А тогда в Нью-Йорке произошло что-то иное. Занавес давали по 60 раз. И я стал ездить в Штаты чуть ли не каждый год. Так установилось некое равновесие. То, что они называют «легендой», «мифом» Марсо, на самом деле есть некая зрительская эстафета памяти. Это то, что публика передает из поколения в поколение. Одни видели меня сорок лет назад, а теперь приводят своих детей. Они приходят вспоми-

нать. Это неотделимая часть театра, если он существует во времени так долго, как существую я.

– *Вы верите в визуальное молчание как средство общения?*

Да, и я уверен, что это одно из самых эффективных средств человеческого общения, причем на самом серьезном уровне, то есть на уровне подсознания. Как-то я встретился с Давидом Копперфилдом в самолете. Он мне сказал: «Вы – волшебник. Я делаю видимое невидимым, но вы способны сделать невидимое видимым». Это и есть моя мечта – сделать невидимое видимым. И все это волшебство заключено в жесте... *(Марсо сделал жест рукой в воздухе, описав какой-то изумительно нежный полукруг.)*

Сделать невидимое видимым нельзя без техники или грамматики. Начинается все с простейшей азбуки движения, которой не требуется переводчик. Вот человек идет против ветра, поддуваемый им или сбиваемый с ног порывом, ударом ветра. Вот человек осторожно карабкается вверх по лестнице, чтобы достать с верхней полки драгоценный фарфоровый предмет и показать покупателю *(Марсо цитирует свой знаменитый мимический этюд под названием «Продавец фарфора»)*. Это все простейшие вещи, но когда всю жизнь разложишь на простейшие элементы, то такое молчание становится «говорящим».

– *А каковы отношения с искусством слова?*

Я никогда не использую слов. Они мне просто не нужны. Если ситуация может быть описана и воссоздана словами, – мое искусство просто не нужно. Оно обращено туда, где зарождается все, в том числе и слово. Ты должен сотворить эмоцию или рассказать историю через движение, имеющее стиль, так же как делают это танцоры или музыканты. Я рассказываю визуальные истории. Слова не нужны. Истинный мим никогда не использует жест для описания слова. Если слова более важны – говори!

– *Ваша легенда зависит, наверное, еще и от того, что американцы потрясены вашей формой. На семьдесят седьмом году жизни чуть ли не ежедневно давать двухчасовое шоу, требующее огромной затраты чистой физической энергии – это вызывает у них почти детский восторг. К тому же многие, кажется, даже не догадывались, что это сам Марсо играет. Думали (сужу по некоторым моим друзьям), что Марсо уже давно на пенсии или в лучшем из миров, а гастролирует Театр имени Марсо. А тут сам Марсель Марсо, все с тем же набеленным лицом, с той же шляпой с цветочком, известной миру почти так же, как чаплинская тросточка...*

Ну, возраст в какой-то степени тут работает на легенду. Хотя понятие возраста в искусстве не такое простое дело. Иногда люди умирают для искусства, будучи молодыми, иногда полноценно существуют как художники до глубокой старости. Чисто физическая форма тоже имеет большое значение. Я получил хорошее наследство от родителей, не курю и не пью. Ну, разве что бокал вина. Очень внимателен и осторожен с едой. Но моя сила в том, что преподаю. Лучший способ сохранить форму. Когда учишь других, ощущаешь себя живым. Я чувствую энергию в игре. Когда я не гастролирую, я преподаю дважды в неделю в Париже в школе мимодрамы, которую я основал в 1978 году.

– *Вы живете в самом Париже?*

Нет, за городом, в очень старом доме трехсотлетней давности.

– *Есть у вас теперь какая-то сверхзадача (у Станиславского есть такое словечко)?*

Не люблю я таких слов, но некая общая цель есть, конечно. Обеспечить будущее того искусства, которым я всю жизнь занимаюсь. Боюсь, что с моим уходом это искусство исчезнет, то есть исчезнет искусство театра одного мима, потому как пока что не видно, так сказать, наследника. Но я надеюсь, что мимы все же войдут в театр нового века в новом качестве – как особый вид театра. Кстати, я сделал с группой мимов спектакль по гоголевской «Шинели» еще в пятьдесят первом году. Думаю, что техника этого искусства должна развиваться и усилиться. Но в основе всего будет поэзия. Искусство one-mime-show, вероятно, уйдет вместе со мной, но придет кто-то другой и этот другой возродит уже на коллективной основе искусство молчаливой магии и поэзии. Опять-таки не обольщаюсь и не встаю с утра с этой, как это вы говорите, сверхзадачей в голове. Просто работаю. Ведь большинство людей даже не заметят, если искусство мимов перестанет существовать. Сейчас образ человека с набеленным лицом, пристающего к тебе на улицах, стал двойником моим по всему свету. Началось это еще в давние годы, когда у меня объявились тысячи уличных подражателей. Это поубавило уважения к мимам как к профессионалам. Но ведь там были и есть разные мимы – хорошие уличные мимы и плохие. И тогда не было возможности обучать их, создать какую-то школу. Я начал такую школу в Америке, на излете хиппи, и это дало мимам какую-то новую перспективу.

– *Ну, вот тут по соседству на Гарвардской площади ежевечерне приходит парень с набеленным лицом и развлекает людей с детьми. Вы не ревнуете?*

Прекрасно, пусть приходит и пусть развлекает! На мои спектакли взрослые тоже берут с собой детей, и они, дети, наверное, самая лучшая часть моей публики. Тут имеешь дело с бесценной валютой всех времен и народов, валютой, которая обеспечена детством, – воображением. Нынешние дети и их воображение точно такое же, как воображение тех детей, когда я начинал полвека назад. Они сидят. Они молчат. Они смеются там, где надо смеяться. Это что-то вроде гипноза.

– *Вы играете две программы, в которых соединяете ваши классические номера с новыми наблюдениями. Но все же классические вещи, мне показалось, вызывают больший интерес, чем нынешние.*

Ну, то, что вы называете моей классикой, тоже когда-то было просто наблюдениями молодого актера над тем, как живут люди. Посмотрим, подождем, время все проверит. Я сотворил своего Бипа в сорок седьмом году, не мечтая ни о какой классике. Это был маленький поэт-фантазер, мой поклон кумиру моей юности Чарли Чаплину и великой традиции французских Пьеро. В Бипе главное – сохраненное детство. Конечно, теперь, когда я играю Бипа, его комические приключения овеяны уже легендой, люди знают эти номера, они предвкушают увидеть то, что видели когда-то. Но мой Бип тоже меняется. Уверяю вас. Он дышит иначе, он думает иначе, он знает мой собственный возраст, и это дает классическим номерам новое измерение. Когда я играю это сейчас, возникает тема памяти, эмоции прошедшей жизни. Бип ходит постарому, но мыслит по-новому. В сущности ведь искусство мима посвящено тому, как дышит магерия жизни. Главное – не потерять поэтического чувства жизни, ее глубины. Когда вы видите Чаплина сегодня – он не состарился! Его

величие в той глубине предмета, который он открывал. В той же «Золотой лихорадке», «Новых временах» или «Диктаторе». Поэтому я не боюсь соединять свои старые номера с новыми. Играю сюжет об опасности ядерной войны или о геноциде. Знаю, что люди привыкли смеяться на моих вечерах, но пусть они и задумываются тоже. В конечном счете я всю жизнь пытаюсь идти по канату, натянутому между комедией и трагедией. В искусстве мима не бывает только черных и белых красок. К тому же я выбираю образы, в которых нет сложности словесного построения, а есть метафора действия или поступка: мечта – реальность, свет – тень, юность – старость, жизнь – смерть – вот мои темы. Много лет играю сюжет, который называется «Сотворение мира». Он основан на Библии, но слов там нет – мир был сотворен еще до слов, это дает искусству мима надежду быть первородным. До слов было уже все. Было искусство метаморфозиса, искусство превращений. Вот на этом и строится игра. А уж какая она там – современная или классическая, – не мне судить. Вот есть такой новый аттракцион у меня теперь – человек набирает 1800 ESCORT, вы видели?

– Нет.

Жаль, это не классика, но посмотрите, что делается в зале.

– А что значит этот номер? Куда ваш герой звонит?

Это ж любой американец знает – сексуальные услуги.

– Аааа... Ну, если приедете в Москву, это надо будет прояснить, русские не поймут.

Все поймут из самой игры, миму не нужны переводчики. И вот это уже часть современной жизни, поэзия и смех нынешнего человеческого быта.

– Один американский критик описал искусство Марсо как кратчайшую прямую между двумя точками.

Так и написано? Ну, хорошо. Обо мне столько всякого писали – всего не упомянешь. Знаете, во Франции, когда я начинал, говорили так: «Если ты не говоришь, не танцуешь, не поешь, что же ты делаешь? Тебе просто нечего сказать». В искусстве мима, как и в любом живом актерском ремесле, есть иная опасность. Если ты звезда кино, лучшие твои работы возвращаются к зрителю, ты можешь быть спокоен и отдыхать, не думая о вечности. Тебя не забудут. Но если ты театральный актер или единственный экземпляр определенного искусства (как в моем случае), то ты живешь до тех пор, пока тебя смотрят. Ты исчезнешь, кто тебя заменит? Поэтому мой девиз: пока силен, пока силы не покинули тебя, – продолжай. И пока ты играешь, ты лишь свое искусство, держишь его живым.

– Ну, как видно, сверхзадача у вас все-таки есть...

Я пытаюсь, если это применимо к миму, быть историком человечества. Ухватить что-то самое важное. Одна вещь, которая длится вечно, – борьба света и тьмы. Если ты потерял различие между хорошим и плохим, – дело плохо.

– То есть вы вносите в искусство мима некие этические категории?

Ну а как же! А Чаплин не вносил? Только это особая этика – без серьезного лица, смеховая.

– Сколько лет можно играть миму?

Ну (пожал плечами), мим в отличие от танцора заземлен, он не летает

по воздуху. Поэтому жизнь мима дольше, чем танцора. Для меня возраст – это энергия. До тех пор, пока у меня есть энергия работы. Возраст открыл мне новую перспективу. Все забывается, и все возвращается назад. Я уже ничему не удивляюсь. На этом многое теперь строится.

– *Я где-то прочитал, что в юные и даже зрелые годы Марсо сильно потел во время игры, сильно потатился. Это так?*

Это точно. Лет до пятидесяти играл так, а потом произошел сдвиг. Это именно то, что открылось с годами. Я научился лучше управлять дыханием, экономить каждое движение, я овладел ритмом своего тела в совершенстве. Последние годы, при том что играю очень много спектаклей, следов физической усталости как бы уже нет. Это называется мастерством?

– *Откуда пришла грамматика вашего искусства?*

Мим – это философия чувства, переданного движением. А корни из Греции, Рима, потом Италии и Франции, потом от клоуна Пьеро, потом Чарли Чаплина, от Китона. Они не были мимами, просто кино было тогда немым. И они открыли огромные возможности для меня. Что касается грамматики, то она была известна издревле. В Индии ее называли мудра. (*Марсо стал показывать способы, какими в индийской культуре изображались рыба, рыбак или дождь.*) Но это не только движение, за каждым движением – чувство, а за ним поток молчания, движущееся молчание. Я пытаюсь принести в театр абсолютное последнее молчание, на дне которого чувство человека. Однажды на мой спектакль в Нью-Йорке пришли несколько священников местных, и они спросили меня насчет моих религиозных верований. Вопрос был естественным, поскольку много десятилетий я играю номер под названием «Сотворение мира». Я ответил им, что этот сюжет не имеет прямого отношения к моей религиозности. Я не религиозен, но когда играешь такой номер, Бог непременно входит в тебя, а иначе это не сыграешь. Когда сочиняешь и играешь сюжет сотворения мира или еще что-то в этом роде, поневоле поглядываешь наверх. И с этим «верхом» как-то соотносишься. Вообще говоря, мим – это искусство визуальных соотношений. Вот я иду вот так (*пошел своей классической походочкой, голова опущена вниз*), а потом вот так сделаю (*поднял руку резко вверх*) – это уже революция, вызов. Восстание. Мим – искусство соотношений, переданное движением. На это можно наслаивать потом другие вещи.

– *Например, песню?*

Конечно, вот мой друг Майкл Джексон многое взял от пантомимы – он не только поет свои песни, он их проигрывает в движении.

– *Неожиданная линия: от Марсея Марсо до Майкла Джексона. Кстати, а откуда возникла фамилия Марсо, откуда Ваши предки?*

Да я же не Марсо, это мой сценический псевдоним, который был придуман в юности. Родился я в Страсбурге, а отец мой был кошерным мясником...

– *Честно говоря, впервые слышу, что Марсо – символ французского искусства двадцатого века, – еврей. Как вы ощущаете эти свои корни?*

Ну, конечно, ощущаю. По-разному в разные годы. В детстве ощущал свое отличие от сверстников – по субботам я не мог ни читать, ни писать. Я стеснялся того, что был евреем, мне напоминали об этом ежедневно. Иногда я чувствовал себя, как в гетто. Отец не был глубоко религиозным, он был человеком своего времени, активным членом профсоюза, социалистом. Рабо-

тал рядом с другими мясниками – христианами, и они часто спрашивали его: «Вот ты хороший парень, похож на нас», он отвечал: «Ну, конечно, похож, ведь Христос был евреем. Как можно быть антисемитом, если Христос, что пошел на крест, был евреем!» Еврейскую тему до войны понимали совершенно иначе, чем после войны. Мой отец в сорок четвертом был депортирован в Освенцим. Там и погиб. Я был в армии два года с сорок четвертого по сорок шестой, а до того был в Сопротивлении, в подполье. Там и придумал этот псевдоним – Марсо.

– *Откуда это?*

Был такой молодой генерал эпохи революционных войн. Ровесник Наполеона. Среди разных побед этого Марсо была и победа на Рейне, а я родом именно с этой реки, из французского Эльзаса. Когда я впервые показал моему учителю Этьену Декру свою пантомиму, он спросил, как мое имя, и я тут же выпалил без запинки: «Марсель Марсо». Он засмеялся, потому что каждый у нас знает это самое – «Марсо уже на Рейне». Когда я присвоил себе имя легендарного генерала, Париж еще не был освобожден. Там в Сопротивлении никто не интересовался, кто я такой, еврей или христианин, мы боролись против общего врага. Я любил Францию, ее культуру, мне нравился Христос и Библия, но мне нравилась и русская революция. Трагедия в том, что народ сделал с самим собой.

– *Боюсь, эту тему мы сейчас не решим. А вот возвращаясь к миму Марсо, – откуда в вашем Бипе эта самая нежная печаль? Это ваше еврейское детство?*

Ни в коем случае! У меня было счастливое детство. Со стороны отца – музыканты, танцовщики, со стороны матери – философы. Бип ведет свое происхождение от Чаплина, от его бродяги. Мне захотелось воплотить этого бродягу как метафору человеческой природы, ее величия и ничтожества. Он элегантный бродяга. Вот и все.

– *Так что никаких национальных корней?*

Нужно думать об искусстве, а не о национальных корнях или религии. Эти вещи приходят сами собой. Я что-то сделал в искусстве не потому, что я еврей или католик, и не потому, что тот, кто распят на кресте, – еврей. Одна умная журналистка в Нью-Йорке попыталась объяснить все, что я делаю, моими еврейскими корнями. Я ей ответил: мадам, я хочу говорить о человеческих переживаниях, а не о еврейских. Я понимаю переживание евреев во время погромов в Польше, в России, я знаю, что была культура гетто и культура талмуда, я всю жизнь восхищаюсь Шагалом, который сумел все эти вещи переплавить в визуальные образы. Я сам занимался живописью и понимаю, что это значит. Но при всем при том живешь только один раз, и эту жизнь стоит осмысливать не для евреев, мусульман или христиан, а для всех людей. Есть разные школы и разные философские системы, но я верю в общечеловеческую философию.

– *Умеете прощать своих врагов?*

Стараюсь понимать ситуацию человека. В пятьдесят первом меня пригласили в Германию. Это было для меня тяжелым испытанием. Я не стал никому даже говорить о том, что мой отец погиб в Освенциме. Чего бы я этим добился? Чтобы немцы все как один чувствовали себя виноватыми, извинялись передо мной? Я этого не хотел. Вообще у меня не было этого чувства

по отношению ко всем немцам, мол, все они виноваты. Почему все немцы от мала до велика должны отвечать за Гитлера? А русские за Сталина? Почему кровь Христа упала на всех евреев? И дети должны отвечать? Я видел в послевоенной Германии детей и женщин, я видел солдат, которые побывали в русском плену. Им никто не мстил в России. Им даже сострадали. Нельзя культивировать ненависть к стране, которая породила Гёте, Баха и Бетховена. Так вот когда немцы пригласили меня приехать к ним, я сказал, что приеду и приеду с любовью. И когда я там выступил, меня шестьдесят раз вызывали на поклонны. Те же самые немцы. Думаю, что я представлял там не еврея, а свободного человека, умеющего рассказать об этой свободе на языке своего искусства. Я не хотел, чтобы немцы извинялись. Можно восхищаться христианской культурой, не забывая того, что дал миру иудаизм. Но когда что-то становится ортодоксальным и фанатичным – вот это настоящее наказание. Актеры должны показывать все, что происходит в мире. Как у Шекспира. Мы свидетели, но не судьи. Ни в коем случае не судьи. И кто знает, если б я был христианином и родился в Германии, я бы тоже поддерживал Гитлера и делал все то, что делали эти одураченные люди. Родиться легко, человеком стать трудно. Только когда становишься человеком, начинаешь понимать, что такое предлагаемые обстоятельства и что такое выбор. Брехт про это писал все время. Обстоятельства делают нас героями или подделями.

– У нас в России хорошо знают брехтовский парадокс: несчастна та страна, которая нуждается в героях.

Вот-вот, ну, это не только про Россию. Говорят, жизнь – это течение, кажется, что все забывается и все проходит. Это так, но дело еще и в том, что все в итоге возвращается. Вот в чем дело. Кто знает, каким он будет, этот двадцать первый век? Наш век был ужасным.

– Вы гастролировали в России несколько раз. Судя по отзывам, одна ваша миниатюра была особенно облюбована нашей публикой. «Создатель масок». Почему именно этот номер стал эмблемой Марсо?

Я должен быть честным и сказать прежде всего, что эту историю подсказал мне Александр Жодоровский, русский, родившийся в Чили. Он предложил мне сюжет о том, как человек срывается со своей маской. Это было в пятьдесят девятом году – мы разделили с ним авторские права. Я сделал хореографию этого номера.

– А как вы сейчас трактуете финал этого номера: человек играет масками, а одна к нему пристала, срослась с его лицом и он не может от нее отделаться?

Человек попал в метафизическую ловушку. Он надел маску смеющегося лица и не может от нее отделаться. Он в ужасе, он страдает, переживает катастрофу. В конце концов им овладевает отчаяние и одиночество. Но публика смеется. Мне тоже не страшно. Одиночество не так плохо. Это ведь возможность самой глубокой рефлексии над жизнью в такие моменты.

– Опять философия?

Ну, конечно, без этого ничего не будет, но это особая, не интеллектуальная философия. Она понятна самому простому человеку, ребенку понятна. Это философия чувства.

– Помните ли вы ваше первое ощущение от России, вернее, Советского Союза?

Вот тут вся моя жизнь в картинках, все мои гастролы по миру (*Марсо взял со столика толстый альбом и стал его перелистывать*). Вот это Ленинград, вот я с Алексеем Баталовым, вы его знаете? Это ж русский Жерар Филип. А вот Константин Симонов. Я читал его роман «Живые и мертвые». Замечательно. А вот Мстислав Ростропович, я с ним и с Галиной тоже тогда в Москве познакомился. И с Шостаковичем. А Сергея Юткевича вы знали? Он тоже бывал в Париже у меня. А вот Мавзолей Ленина, Красная площадь (*объясняет своему секретарю: Хрущев велел вынести тело Сталина из мавзолея, но статую Сталина поставили у кремлевской стены. Секретарь произносит звук удивления, произносит по-американски – wow*). А это вот Ялта, дом Чехова. А это русский клоун Олег Попов – мы вместе выступали. (*Марсо продолжает листать альбом, мелькают лица его знакомцев – Джавахарлала Неру, Миттерана, президентов, премьеров, актеров, клоунов, кинозвезд...*)

– А мои соотечественники вас сразу поняли и признали?

Мгновенно. Русские понимали то, что я делаю, как продолжение традиции характерного танца, не только клоунады. Это цирк, танец, театр, кино, Чаплин. Да еще у вас были Мейерхольд, Станиславский, Вахтангов. Если ты художник, то должен знать и японский, и китайский театр. Или индийский театр. Но с русской культурой у меня особые отношения. Я любил Пушкина, понимал братьев Карамазовых, даже Смердяковым восхищался! Я считаю, что Гоголь самый замечательный автор для искусства пантомимы.

– Вот вы упомянули японское искусство, а что в Марсо от этого? Возможности стилизованной ходьбы?

Ну, это во многом именно от японцев, но не только это. Вообще первый в моей жизни пантомимический этюд я сделал на японском сюжете. Когда мне было восемнадцать лет, я интересовался театром Но, Кабуки и сделал тогда пантомиму: полиция приходит за конспиратором (это было в школе знаменитого Шарля Дюллена). Этот самый конспиратор-подпольщик просит убежища у приятеля, полиция обшаривает все уголки дома, ищет его. Они саблями протыкают даже стены. А этот самый подпольщик за ширмами завернулся в кимоно и весь проколотый полицейскими саблями молчит, не издает ни звука, чтобы не подвести приятеля. Вот такой японский сюжет. Я все это сыграл с воображаемыми саблями и воображаемым кимоно. Меня тогда увидели Превьер, Карне, Барро. Школа Дюллена была лучшей во Франции тех времен. Но искусство мима было тогда внятным только для знатоков. Меня сильно поддержал Этьен Декру. Он был великим актером и мимом. Собственно, он и был единственным тогда великим мимом. После войны и освобождения Парижа, после службы в армии я вернулся к Декру, потом был в кампании Барро, а уже в сорок седьмом придумал своего Бипа. В сорок восьмом я покинул своих учителей – надо было делать что-то свое. Покинул и Дюллена, и Барро, и Декру. В театре у Барро я играл Арлекина в память о белом клоуне Пьеро. Выиграл премию в честь этого мима, про которого потом был снят фильм «Дети райка». Вот с этого все и началось. Барро не хотел, чтобы я стал самостоятельным мимом, он держал меня как часть своей компании.

Какими бы великими ни были твои учителя, наступает момент, когда от них надо освободиться. И я начал свое дело, сделал компанию мимов – в начале пятидесятых мы уже играли гоголевскую «Шинель». Все деньги от



гастролей моих собственных спектаклей шли на поддержание театра, шли на создание компании, субсидий тогда никаких не было. Но меня бы не было на свете, если б не было Декру, если б не было Барро, если б не было в моей жизни Чаплина.

– Ну, а кроме Симонова и Юткевича, что еще осталось у вас от встречи с Россией?

В последний раз я приехал в Москву в восемьдесят пятом, кажется. И там у меня во время спектакля открылась кровоточащая язва. Да, такая история. До того я никогда серьезно не болел, даже в госпитале не бывал, а тут меня отвезли в больницу... Меня привезли по скорой помощи в Боткинскую (*с трудом мим вспомнил это слово*). Меня оперировали немедленно, потому что я умирал, была большая потеря крови. Когда-то, когда я впервые был в России и выступал на радио, меня там научили сказать несколько слов по-русски радиослушателям, и я как-то запомнил эти слова: «Здравствуйте, люди!» (*он произнес эти слова с небольшим нежным французским акцентом*). Так вот когда я очнулся после операции и лежал там распластаный, как Христос на кресте, надо мной стояли мрачные люди, все в марлевых масках, без тени улыбки. И я почему-то вспомнил те несколько слов, которым меня научили на радио, улыбнулся тем, кто стоял надо мной, и сказал им: «Здравствуйте, люди!»

– А что потом?

А потом меня немедленно увезли домой. Ведь французы меня считают национальным достоянием, и они очень боялись, как бы чего там в Боткинской больнице со мной не сделали.

– Ну, и как русские врачи?

Они спасли мне жизнь. Они работали замечательно, без слов, как настоящие великие мимы.

*Беседовал Анатолий Смелянский 17 июля 2000 года*



ВЛАДИМИР МАРТЫНОВ

*Фото О. Чумаченко*

Владимир Мартынов (р. 1946) – композитор. Окончил Московскую консерваторию как композитор-теоретик в 1970 г., как пианист в 1971 г. С начала 1972 г. принимает участие в фестивалях и авангардных акциях в Москве, Таллине, Риге, Ленинграде. В 1973 г. начал работать в Электронной студии Е.Муззина, где была основана рок-группа «Бумеранг». Для нее написаны композиции, в числе которых рок-опера «Серафические видения Франциска Ассизского». В 1978 г. создает свою рок-группу «Форпост», принимавшую участие в фестивалях джазовой музыки в Новосибирске и в Москве. С конца 70-х гг. занимается изучением православного богослужебного пения, его истории и памятников. Им восстановлены знаменная литургия XVI в. и строчная литургия XVII в. С того же времени преподает в Московской духовной академии. Автор паралитургических произведений: «Апокалипсис» (1991), «Плач Иеремии» (1992), «Реквием» (1995), «Игры для ангелов и людей» (2000). Автор музыки к спектаклям Театра на Таганке: «Братья Карамазовы», «Шарашка», «Марат/Сад», «Евгений Онегин», «Театральный роман» (режиссер Ю.Любимов).

ВЛАДИМИР МАРТЫНОВ

## Мы живем в эпоху потребления культуры

– Владимир Иванович, если не композитором, то кем бы вы стали?

Не знаю. Наверное, астрономом. В детстве мне очень нравилась научно-популярная книга «Солнце и его семья». И потом меня всегда очень интересовали астрофизика, астрономия и космология.

– Когда вы начали сознательно писать музыку?

Фортепьянные пьесы и песенки – с шести лет. Первые записывал отец, потом я стал это делать сам, поскольку буквы и ноты выучил одновременно. Я ходил в обычную районную музыкальную школу, а с третьего класса – в школу при Музыкальном училище в Мерзляковском переулке.

– Родители заставляли вас заниматься музыкой?

Я с удовольствием сидел за роялем и что-нибудь брэнчал, но совсем не хотел серьезно заниматься. Поэтому, чтобы я не валял дурака, при моих занятиях присутствовал отец. Он заставлял меня что-нибудь учить, а я отлынивал, и порой дело доходило до рукоприкладства. Помню, как я забирался за сундук в темной передней и твердил вполголоса: «Ненавижу тебя, музыка».

– В конце концов вы успешно закончили фортепьянный и композиторский факультеты консерватории.

Я просто много занимался. В нашей консерваторской компании был какой-то сдвиг на этой почве. Маниакальная страсть к занятиям, особенно на фортепьянном факультете. Мы были настоящими трудолюбивыми, считали, что мало заниматься по восемь часов в день. Декан фортепьянного факультета выговаривал нам: «Вы занимайтесь, но знайте меру. Восемь часов в день, но не двенадцать же». Я писал авангардные вещи, показывал их Эдисону Денисову. Я считался очень продвинутым авангардистом.

– Неудивительно, что ваше увлечение рок-музыкой многие воспринимали как болезнь.

До рока была еще другая болезнь – джаз. Еще в музыкальном училище наша компания ходила в кафе, где собирались джазовые тусовки. Я жутко завидовал музыкантам, которые могли запросто выскочить на джем-сейшн и импровизировать.

В шестьдесят четвертом я случайно услышал «Битлз» и был совершенно раздавлен. Я стал битломаном. В шестьдесят седьмом мы с друзьями организовали клуб «Сержант Пеппер» со своей атрибутикой: гербом, флагом, гимном. Я показывал записи рок-музыкантов своим консерваторским друзьям, пытался их просвещать. Помню, притащил пластинку «Пинк-Фloyd» в компанию, где были Софья Губайдулина, Алексей Любимов и еще несколько человек – меня подняли на смех.

– А что вам помогло собрать в систему разные музыкальные впечатления?

Американский минимализм. С ним меня познакомил Денисов. У него появилась пластинка с сочинением Терри Райли. Я услышал, как можно сорок минут работать с одним до-мажорным трезвучием. А Денисов эту вещь всем показывал как пример музыкального нонсенса. По сравнению с исследованиями минималистов и открытиями «Битлз» в рок-музыке сочинения Штокгаузена и Булеза показались мне пустыми и искусственными... Услышав мой «Листок из альбома» и «Партиту для скрипки соло», Денисов просто объявил мне анафему. Хорошие отношения сохранились только со Шнитке.

– Тогда вы начали работать в электронной студии, которую противники новой музыки называли «рассадником андеграунда»?

Да, я, Артемьев, Татьяна Гринденко, Алексей Любимов. В студии мы оказались на равных с мальчишками, которые даже музыкальной школы не заканчивали. Они столбенели, когда надо было играть по нотам, а мы, люди с академическим образованием, столбенели, когда надо было играть без нот. С середины семидесятых при электронной студии мы создали группу «Бумеранг» и вскоре начали устраивать концерты. Мы с презрением относились к «Машине времени», считая их композиции роком для девятиклассников и пэтэушников. А сами находились под влиянием немецкой психоделической рок-музыки. Наши концерты превращались в настоящие перформансы и магический театр.

– По-моему, не все концерты проходили так благонамеренно. Мне рассказывали, что в семидесятых вам запретили въезд в Ригу.

Было объявлено, что состоится концерт Татьяны Гринденко, лауреата конкурса Чайковского, и собралась, в основном, чинная публика. А на сцену сразу вылезли мы с электрогитарами, динамиками, одетые во что попало. Да еще ребята увлеклись хепенингом и начали просто крушить инструменты, возникла свалка, пошло какое-то незапрограммированное безобразие. Со всеми вытекающими отсюда последствиями. Не забывайте, это все-таки были семидесятые годы.

– Когда вы начали писать музыку для театральных спектаклей?

Моя работа в театре началась еще в студенчестве. В конце шестидесятых – начале семидесятых годов при МГУ кроме Театра-студии под руководством Марка Розовского работала пантомимическая студия Успенского. Я придумал

музыку для целой серии ее спектаклей. Во время представления сам играл на рояле и производил на его струнах шумовые эффекты. Очень хорошо помню серию миниатюр по «Капричос» Гойи. Герой пантомимы ходил по комнате, потом тушил свечу, засыпал, и на сцене начинали возникать странные, гротескные картины. А следующий студенческий театральный опыт оказался неудачным. Музыка, которую я написал к спектаклю «Маленький принц» Екатерины Еланской, в Театре Станиславского почему-то не пошла. Я даже не понял, что там получилось. В семидесятые годы я изредка сотрудничал с МХАТ и Малым театром. Помню мхатовский спектакль «Долги наши», работу с Виктюком над спектаклем «Свет вечерний» по пьесе Арбузова в Театре Моссовета. Но в кино я работал гораздо активнее. Театр в том виде, в котором он существовал, был для меня неприемлем.

– Почему?

Не люблю психологического театра. Скучно, когда на сцене изображают повседневную жизнь, рассказывают трогательные или страшные истории. Музыка в психологическом театре должна мотивировать эмоциональные состояния героев и создавать драматическое напряжение. Мне гораздо интереснее традиционные театральные системы. Театр Но, Пекинская опера, индусский театр. Огромное впечатление произвел на меня спектакль «Электра» в греческом театре с Аспасией Папатанасиу.

– Вы перестали заниматься рок-музыкой в конце семидесятых. Почему?

По разным причинам. Во-первых, я не роковый человек по закваске, хотя какие-то вещи у меня получались довольно удачно. По своей сути я человек письменной культуры. Во-вторых, рок не оправдал надежд, которые возлагались на него в шестидесятые – семидесятые годы. Он пал под ударами коммерции, стал просто развлечением. То же самое произошло с джазом. Есть замечательные джазмены и рокеры, но они играют теперь на разных междусобойчиках для узкого круга ценителей и уже никогда не будут иметь прежнего общественного резонанса. Магистральная дорога занята коммерческими группами, пышным цветом расцветает попса. Последней рок-акцией было исполнение в Таллине в семьдесят восьмом году рок-оперы «Серафические видения Франциска Ассизского». После этого я перестал сочинять. Отказался от всего, связанного с музыкой, в том числе от кинозаработков. Я пел в церкви на клиросе, и мне казалось, что это единственная польза, которую я могу принести.

– Во время этого периода вы преподавали в Московской духовной академии, написали книгу «История богослужебного пения». А потом снова вернулись к музыке.

Мне показалось, что уроки богослужебного пения очень напоминают занятия музыкой. У меня возникли вопросы: что же я, собственно, преподаю? Имеет ли отношение к настоящему богослужебному пению то, что поется в церкви на клиросе? Я стал встречаться со светскими и церковными медиевистами, работал со старинными рукописями в отделе Ленинской библиотеки, в Историческом музее, в Академии и монастырских библиотеках. В результате, написал книгу. На мое счастье, древнерусским богослужебным пением заинтересовался владыка Питирим. Под его патронатом было создано несколько хоров, которые стремились на практике восстановить системы древнерус-

ского богослужебного пения. До тысячелетия крещения Руси, это все шло в каком-то нужном, правильном направлении. А потом начались презентации, записи, пошли фестивали православной музыки. На мой взгляд, богослужебное пение должно звучать в храме во время богослужения и нигде больше. А снова писать музыку я начал потому, что увидел нишу, где весь мой накопленный опыт мог быть применен.

*– Вы стали писать произведения, которые называются паралитургическими. Что включает в себя это понятие?*

Паралитургическое произведение не предназначено для исполнения во время церковной службы. Это понятие сохранилось только в рамках православной культуры. В католической или протестантской традиции все настолько секуляризовано, что разговор о разнице паралитургических и литургических сочинений не имеет смысла. Духовные и светские произведения Баха имеют одинаковую структуру (это относится и к принципу построения всей вещи, и к отдельным элементам композиции – ариям и речитативам), написаны одним и тем же гармоническим языком. Они отличаются друг от друга только литературным содержанием. В православной традиции приходится дополнительно указывать, что произведение является паралитургическим.

*– Одно из ваших паралитургических произведений, которое стало известно широкой публике, – «Плач Иеремии». Создавая его, вы писали книгу «Конец времени композиторов». Но разве «Плач Иеремии» не музыкальное произведение, написанное композитором?*

Время композиторов прошло. И пафос этого заявления не трагический, а скорее, оптимистический. Великим культурам прошлого – индийской, египетской, греческой и многим другим – фигура композитора неизвестна. Нет ее и в богослужебном пении. В «Плаче Иеремии» совершена попытка выйти на некомпозиторский уровень. Я хочу, чтобы эта вещь воспринималась не как авторская. Чтобы индивидуальная инициатива была сведена к минимуму. Как сказал бы китаец – это ступание вслед Дао.

*– В чем же заключается попытка выйти на некомпозиторский уровень?*

По средневековым представлениям, берущим начало от пифагорейцев, музыкальный звук является строительной единицей мироздания. Музыка наряду с арифметикой, астрономией и геометрией входила в квадриум наук, описывающих структуру космоса. В современной концепции музыка – это искусство, при помощи которого выражается внутренний мир человека, его чувства и мысли. Идея выразить через звук различные эмоциональные состояния возникла в эпоху барокко и по-разному преломляется в классической, романтической и авангардной музыке. Психологизм связан с тональным музыкальным мышлением, при котором звуки вступают в сложную систему взаимных тяготений. Тональность – проводник психологизма в музыке, поэтому преодолеть психологизм можно, только избавившись от него. В «Плаче Иеремии» я пытался сделать это. Во-первых, использовал фундаментальный принцип богослужебного пения – работу с мелодическими формулами-попевками, на которых построены грегорианика, византийское осьмогласие и древнерусские певческие системы. Во-вторых, «Плач Иеремии» написан в обычной для богослужебного пения модальной системе старинных ладов.

*– Какое у вас возникает ощущение, когда вы видите «Плач Иеремии» на сцене? Нуждалась ли музыка в театральном воплощении?*

Нет, изначально это даже и не подразумевалось. «Плач Иеремии» музыкально самодостаточен и в сценическом воплощении не нуждается. Это вещь антитеатральная. Если бы ее ставил не Анатолий Васильев, а кто-то другой, для меня это было бы неприемлемо. Мы с ним стремимся к одной и той же цели, просто это выражается по-разному. Я преодолеваю нововременную концепцию музыки, он – концепцию психологического театра. Нового времени. Васильев абсолютно точно передал антитональное, антипсихологическое устремление этой вещи. Спектакль по «Плачу Иеремии» нельзя назвать театральной постановкой в привычном смысле этого слова. Это скорее ритуальное действо. Но настоящий театр и должен восходить к ритуалу. Действие подвигло исполнителей к тому, что они бы никогда не сделали, исполняя «Плач Иеремии» в концертном зале. Это выявило в произведении дополнительный смысл.

*– До «Плача Иеремии» вы видели какие-нибудь постановки Анатолия Васильева?*

Помню впечатление, которое произвел на меня спектакль «Серсо». Потом долгое время я не мог попасть к Васильеву в театр. Знакомые рассказывали мне о «Бесах» Достоевского в коммунальной квартире. О спектакле «Иосиф и его братья», где вместе с текстом Томаса Манна читали главы из Библии и пели богослужебные песнопения. Я не сразу поверил, что Васильев хочет поставить «Плач Иеремии».

*– Как получилось, что вы стали создавать музыку к «Илиаде»?*

Это связано с Анатолием Васильевым и его режиссерскими поисками. Я с напряженным интересом слежу за тем, что он делает в последние годы. Мне кажется, что мы с ним движемся к одной цели, но каждый выбирает собственный путь. Он создает нечто большее, чем театр, я хочу разомкнуть узкие рамки привычного концерта. Работа Васильева со словом для меня – единственно возможная и правильная. В своих спектаклях он дает возможность услышать изначальный смысл слов, отшелушивает все ненужное, освобождая их от бытовых значений, снимает разговорную интонацию, возвращая текстам их смысловую энергетику. Без Васильева, предложившего мне написать музыку к двадцать третьей песне (в ней рассказывается о погребении Патрокла), я не стал бы заниматься «Илиадой». Меня заинтересовала не просто реконструкция древнего погребального ритуала. Его языческая безысходность должна быть переосмыслена посредством нашего христианского опыта смерти и воскресения.

*– Вы уже несколько лет пишете музыку для спектаклей Театра на Таганке...*

Наше сотрудничество с Юрием Петровичем Любимовым началось несколько лет назад, когда возник проект исполнения «Апокалипсиса». Любимова пригласили для постановки действия, что должно было сопровождать музыку. Мы стали встречаться и работать над «Апокалипсисом», параллельно возникли новые идеи. Поэтому я согласился написать Любимову музыку. Сперва для «Братьев Карамазовых», потом для «Шарашки». Режиссерские идеи Любимова кажутся мне очень интересными. Наше сотрудничество продолжается до сих пор. Любимов – великая личность. Сейчас эта порода людей исчезает. У него совершенно иное восприятие жизни и отношение к ней. Почеловечески я очень многому научился у Юрия Петровича и поэтому каждая

минута общения с ним для меня драгоценна. Любимов всегда пытается создать в спектакле звуковое, акустическое пространство, где драматургические ситуации и характеры приобретают новый смысл. Работая с ним, мы обсуждаем, как построить это пространство. В качестве примера можно привести «Шарашку». Там мы решили положить реплики эзков на интонационные формулы знаменного распева. За счет того, что они пропевают их, создается необычное акустическое пространство спектакля. Другой пример – «Хроники» Шекспира. Нас не интересовали ни шекспировские страсти, ни шекспировские ренессансные характеры. Мы искали архаическую основу текстов Шекспира, их связь с древней историей Англии. Поэтому музыка «Хроник» основана на довольно суровом архаическом кельтском материале. Еще в спектакле звучат изысканные ренессансные переборы лютни. Интересно строить музыкальное пространство спектакля из немusыкальных компонентов. Например, пропетых или выкрикнутых реплик, ритмически организованных хлопков и топота. Любимову все это очень нравится.

*– Как будет построено музыкальное пространство спектакля по «Театральному роману» Булгакова?*

В его основе – цитата из музыки Ильи Саца к мхатовскому спектаклю «Синяя птица». Марш «Мы длинной вереницей идем за Синей птицей». На эту мелодию будут пропеваться реплики и хоровые эпизоды. Любимов создает мрачную фантасмагорию на темы «Синей птицы». Герои спектакля идут за ней и постепенно погружаются в кошмарные ситуации. Мне кажется, новая постановка Любимова будет напоминать фильм Феллини «8 1/2». Это будет спектакль о театре.

*– Вы часто пишете музыку на сакральные тексты. Чем мотивирован такой выбор?*

Как я уже сказал, Новое время сделало музыку носителем психологического начала («музыка – язык чувств»). Но разве музыка Средневековья или традиционных культур – язык чувств? В Древнем мире, в эпоху раннего христианства, в традиционных культурах музыка – необходимое средство для гармонического равновесия двух начал – космоса и человека. Это своего рода посредник между ними. Я стараюсь вернуть музыке ее прежнее значение.

Меня интересует связь музыки и числа. Я стремлюсь воспроизвести в музыке числовую структуру, которая лежит в основе построения священного текста. В результате внутри опуса возникает числовая игра. В моем «Апокалипсисе» их несколько. Мои решения обретают наглядность, когда я работаю с известными текстами, на которые обычно пишут совсем иную музыку. Например, «Реквием». Классические образцы жанра – сочинения Моцарта, Берлиоза, Верди. Композиторы эмоционально трактуют сакральный текст, наполняя его страданием об усопшем. Но нельзя забывать, что слова «Requiem aeternam» означают «вечный покой». В своем «Реквиеме» я попытался прикоснуться к вечному потустороннему порядку. В принципе, образ вечного покоя не имеет никакого отношения к тем чувствам и переживаниям, которые наполняют реквиемы Нового времени.

*– Романтический и барочный музыкальный материал вашего «Реквиема» на первый взгляд не подразумевает ритуальности.*

В «Реквиеме» есть постмодернистская рефлексия, и он может производить романтическое впечатление. Но на самом деле романтические патерны



использованы как знаки ритуальных перемещений. В «Реквиеме» не ритуальный материал имеет ритуальную трактовку.

– *Это сочинение стало частью нового спектакля Васильева «Моцарт и Сальери»...*

В своей постановке Васильев совершил грандиозную вещь. Он соединил текст Пушкина и написанный мной «Реквием», заставил театральную публику больше часа слушать музыку, а музыкантов смотреть мистериальное действие. В «Моцарте и Сальери» Пушкина мне всегда казалась чудовищной ремарка: «Моцарт играет». Как ее исполнять? Что должно происходить в этот момент? Режиссеры понимают эту ремарку буквально, как указание конкретного действия. Раз написано: «Моцарт играет», – актер садится к фортепиано, и звучит музыка. Изобразить Моцарта может любой актер, но «Реквием» в исполнении тапера или даже хорошего музыканта – всегда нонсенс. Воплотить эту ремарку сумел только Васильев. В его спектакле после слов Моцарта «Так слушай же, Сальери мой Requiem» наступает тишина. И в этом – музыкальная правда. Еще я очень люблю в спектакле момент перехода, слома, когда обрушивается вниз черный занавес. Этот момент производит на меня такое же впечатление, как тишина перед началом финальной части в «Плаче Иеремии», когда слышно, как потрескивают свечи и воркуют голуби..

– *Каково, на ваш взгляд, состояние современной музыкальной культуры?*

Мне кажется, мы живем не в эпоху созидания культуры, а в эпоху ее всеобщего потребления, из-за чего создается впечатление, что она еще существует. Произошла смена акцентов: при хорошо организованном процессе потребления качество результата не важно. Потребительский, вторичный характер современной музыкальной культуры проявляется, в частности, в изменении соотношения композитор – исполнитель. Кто сейчас наиболее значительные, ключевые фигуры в музыке? Исполнители: Монтсерат Кабалье, Лучано Паваротти. Такое невозможно было себе представить в шестидесятые годы. Сейчас настоящая серьезная музыка, которая не просто приносит эстетическое удовольствие, а может что-то изменить в мире, никому не нужна. Ее больше нет. Живой процесс может происходить сейчас только где-нибудь в андеграунде.

*Беседовала Ольга Романцова 25 января 2001 года*



ОЛЕГ МЕНЬШИКОВ

*Фото О. Чумаченко*

Олег Меньшиков (р. 1960) – актер. В 1981 г. окончил Театральное училище им. Щепкина. В 1981–1982 гг. – в труппе Малого театра. В 1982–1985 гг. в Центральном театре Советской Армии. Роли: Ганя Иволгин в «Идиоте» по Ф.Достоевскому, Буланов в «Лесе» А.Островского и др. В 1985–1989 гг. в Театре им. Ермоловой. Роли: Сережа («Спортивные сцены 1981 года» Э.Радзинского, 1986), Трубицин («Говори!» по В.Овечкину, 1987), Робеспьер («Второй год свободы» по А.Буравскому, 1988) и др. В театрах Москвы и Лондона играл роли: Калигула в «Калигуле» А.Камю (Театр им. Моссовета, сцена «Под крышей», 1990), Есенин в спектакле «Когда она танцевала» по М.Шерман (лондонский театр «Глобус», 1992), Ихарев в «Игроках» Н.Гоголя (лондонский театр «Трайсекл», 1992), Нижинский в «N» («Нижинский») по А.Бурькину (агентство «БОГИС», 1993) и др. В 1995 г. создает и возглавляет «Театральное товарищество 814», где поставил спектакли: «Горе от ума» А.Грибоедова (1996; роль Чацкого), «Кухня» М.Куручкина (2000; роль Гюнтера).

ОЛЕГ МЕНЬШИКОВ

## Плохого зрителя не бывает

– В нашей театральной истории всегда оппозиция стилей: «московского» и «питерского». Мочалов и Каратыгин, Ермолова и Савина... В «Горе от ума», где вы играете Чацкого, звучат слова: «На всех московских есть особый отпечаток». Что это – московский отпечаток?

Я-то откуда знаю? Это вы можете увидеть отпечаток московский, а я мог бы – питерский. Вот сказал «мог бы» и понимаю, что не очень хорошо знаю этот город... Вчера в Театре Ленсовета был бенефис Сергея Мигицко, и мне показалось, что в Питере (по крайней мере, в театральном мире) больше тепла, семьи, единения. Я понял, что вчера люди пришли к себе домой. А мы пока что только в гости ходим. По мне-то лучше второе, в гости, но вчера я немножко позабывал.

Мне кажется, у нас все время есть равенство или «антиравнение» на Москву, вы все время соотносите себя с Москвой, а у нас этого нет, у меня, во всяком случае. У вас все время незримо присутствует: «А как там Москва?» А у нас – нет, мы ни с кем себя не соотносим. Зачем это надо? Ну, Москва и Москва, Бог с ней!

– В своих дневниках Олег Борисов пишет, что вы родились в один день, оба Олега и что он хотел бы еще поработать с вами. А что Борисов значил для вас?

Знаете, у нас с ним произошла какая-то непонятная вещь (непонятная для меня, потому что я и помыслить не мог – подходить к нему, общаться). Мы вместе снимались в картине «По главной улице с оркестром» – и вдруг он проявил ко мне такую сердечность! Я приехал в Одессу, на съемках стояла толпа зевак, наблюдающих за процессом, я тоже встал сбоку (я еще никому не был нужен, никто на меня не обращал внимания!) и смотрел, как работает Олег Иванович. Он меня вдруг в той толпе увидел, почему-то бросился, приобнял как-то... Мы пошли... сидели... потом у нас была замечательная ночь втроем с

Петром Тодоровским. Он играл на гитаре, Олег Иванович пел... Это, знаете, из серии – такое не забывается. Хотя мы никогда не поддерживали с ним отношения, я не звонил, и, наверное, – дурак, это иногда такая псевдозастенчивость, я стеснялся: что надоедать такому артисту, человеку? Но это неправильно. Я не надоедал – ну и что? Кто от этого потерял? Только я. Не думаю, что ему было бы в тягость пообщаться со мной лишний раз, а уж для меня это точно было бы приобретением.

Это была такая же глупость, как в студенческие годы, когда мы хотели прийти к Фаине Раневской и сказать: «Мы вас не знаем, но вот мы пришли, хотим с вами поговорить». Сейчас я читаю о ней и понимаю, что она бы на это сказала: «Садитесь!» – и сидела бы с нами столько, сколько надо (большой человек, наверное, по-другому и не может). А мы не сходили. Дураки! Вообще воспитываемся мы другими людьми, а кто нас будет окружать, выбираем только сами.

*– То есть вы сами выбирали свое окружение?*

Конечно, выбирал... Ну, не то что я встречаю человека и думаю: а подойдет ли он под мое расписание? Просто в соответствии с тем, как ты живешь, в твою жизнь приходят люди. Как живешь, – такие люди и приходят.

*– И кто из таких пришедших был особенно важен?*

Я не уйду от ответа, правда, но их много! Шестьдесят процентов фамилий людей, которые были со мной, вам ничего не скажут, а перечислять только известные, тоже как-то нехорошо. Их много. Я работал в Москве с большим количеством режиссеров. Они все были, естественно, людьми разного таланта. И может быть, их нельзя назвать моими учителями, но я у всех у них учился. Ведь научиться можно даже у самого плохого режиссера. Хотя бы от чего-то отказаться – это тоже школа. Наверное, этот самый учитель – он все равно внутри. У меня, по крайней мере, так. И не потому, что мне никто не нужен (как раз многие нужны!).

*– Какие моменты в вашей жизни были переломными?*

Окончание института и встречи с Никитой Михалковым, с Романом Балаяном и Михаилом Козаковым. Я снялся у них у троих за два года. Это потом понимаешь, – перелом. А тогда я ничего не понимал, мне было все равно, – что Балаян, что Михалков, что Козаков. Какая разница?! Мне двадцать лет! Спрашивают: как Михалков работает с артистом? А я откуда знаю – как?! Потом, конечно, встреча с Петром Фоменко. И если во мне есть ощущение театра как праздника – это от Фоменко. Я думаю, что он всю жизнь ставит один и тот же спектакль, но мне этот спектакль интересен. Он мне вообще интересен как персонаж. С Фоменко связан мой приход в театр. Я до этого ушел на улицу. Ни театра, ни кино у меня не было. Ну, ушел – и ушел... Решил, что лучше ничего не буду делать, чем делать то, что делаю. Ну, тут мне позвонили. Правда, не совсем тут же (было полтора месяца больницы). Скорее так: ушел – больница – позвонили. Но Фоменко возник именно потому, что я ушел. Он говорил мне потом, что хотел меня позвать, но знал, что я занят в другом театре. То есть если бы я не ушел, – я бы «Калигулу» не сыграл...

*– «Калигулу» вы играли на Малой сцене, а в одном из своих интервью вы как-то говорили, что не любите, когда зритель сидит вплотную к сцене, к актерам...*

Для меня театр – это большая сцена. Все эти спектакли на сорок мест

меня просто выбивают из моего понимания театра. Я сам не пойду смотреть спектакль для сорока зрителей. Я играл на Малой сцене Калигулу, но считаю – это неправильно. В двух метрах от меня сидели зрители, а я рыдал, бился в истерику. Это неправильно! Это же не больница, это театр. Театр должен быть с рампой, с занавесом, со сценой, зрителей должно быть много.

*– И зритель должен быть хороший.*

А плохого зрителя вообще не бывает. Не взял зал? Так это ты его не взял. Один раз, правда, у меня был немислимый, непробиваемый, железобетонный зал. Другого такого не помню. Это была московская премьера «Горя от ума». Весь театр – знакомые между собой театральные люди. Татьяна Догилева мне потом сказала, что не могла пройти по залу, потому что с каждым, буквально с каждым, должна была поздороваться и поцеловаться. Причем мы никого не звали, они пришли сами, как и положено. Я вообще никого к себе обычно не зову, считаю это не очень приличным: приходите, посмотрите, как я играю! И вот этот зал: как минимум двести потенциальных Фамусовых и как минимум триста потенциальных Чацких!

*– И еще триста человек, которые знают, какими должны быть Фамусов и Чацкий...*

И триста зрителей, возмущенные тем, что в период экономической нестабильности существует антреприза, двадцать пять человек на сцене, двадцать пять за кулисами, шьются костюмы и вообще... Куда он лезет со своей режиссурой и Чацким, да еще пьеса в стихах... И почему в такой ситуации спектакль сезон идет с переаншлагами, и в конце двадцатого века люди сидят и в тишине слушают стихи Грибоедова? А, по-моему, уже это здорово, ведь их же не загоняют туда под автоматом! И на сороковом спектакле они так же сидят на лестницах и слушают! «Горе от ума» – это была моя мечта, чтобы были стихи. У нас артисты вообще-то забыли, что нужно уметь читать со сцены стихи, а тем более играть в стихах.

Так что зал трудный, только когда соберутся профессионалы... Знаете, чего нам всем не хватает? Чуть полегче относиться ко всему: и к себе, в первую очередь, и к профессии своей... Конечно, это, наверное, приходит с годами. Полегче! Что будет, то и будет. Я говорю молодым ребятам: вы кому чего доказываете? Успокойтесь. Все будет нормально. Но это болезнь, ее нужно пройти...

Всегда ругают следующее поколение: мол, предыдущее было лучше. Я с этим согласен, действительно, человечество регрессирует, каждое следующее хоть на йоту, но хуже. Это касается и театра. С ним происходит беда, уходят великие. На чем воспитывались мы? Анатолий Васильевич Эфрос, ездили смотреть Товстоногова. Я с ужасом смотрю на молодых. Вот они приходят и говорят, что им понравился спектакль Володи Мирзоева. Я смотрю в ужасе не потому, что мне не нравится. Володя – умный, интеллигентный человек, имеющий, наверное, право на свой «театр Мирзоева». Но его театр может существовать только тогда, когда есть магистраль театра – театр Эфроса. Но когда побочная тропинка объявляется главной дорогой московского театра! Это неправильно...

*– С чего начались ваши театральные впечатления и каковы самые сильные – за жизнь?*

Самым первым и самым ярким остается впечатление, как Царев играет

Фамусова в «Горе от ума». Гениальный спектакль был «Гамлет» Бергмана. Я не люблю этого слова, но думаю, что в данном случае это куда-то туда, в том направлении. Не могу сказать, что меня потряс исполнитель роли Гамлета, хотя он был замечателен. Но там все было замечательно! Спектакль! Потом – «Серсо» Васильева и все спектакли Стрелера, которые я видел, а видел я немало: «Великая магия», «Остров рабов». Помню, после первого акта «Великой магии» две известные артистки одевались в гардеробе, а я стоял и в ужасе смотрел, как они уходят, не веря своим глазам. А они говорили примерно такой текст: «Ну, это мы каждый день в своих театрах видим!» Я специально пошел потом в их театры посмотреть, что они там видят и что они понимают под «Стрелером», но, видимо, мы с ними разошлись. В понимании Стрелера. Вот, пожалуй, и все в драматическом театре. Что всплыло, то и есть.

– С кем из мировых режиссеров вы хотели бы работать?

Со Стрелером, конечно.

– Что дал вам английский период работы и сотрудничество с Ванессой Редгрейв?

Для меня это был непонятный подарок и праздник: драматический артист уезжает на полгода работать в Англию на West-end со звездой (причем помимо Ванессы там было занято много известных актеров).

– Вы репетировали по-английски?

Нет, и репетировал и играл на русском. Английского я тогда вообще не знал, знал, что и все, – table... Необычно было все: выгородка такая, какая будет, декорации сразу уже известны, афиши висели за месяц. Месяц репетиций, два дня перед премьерой на сцене – и все, премьера, так называемый press-night, когда пришла вся критика, которую там боятся безумно, потому что, в отличие от нашей, она действительно имеет мощную силу, и если восемьдесят процентов газет напишут, что ходить не надо, – зрители и не пойдут. Так вот, месяц репетиций по восемь часов, я приходил разбитый и ложился спать. Месяц репетиций, месяц премьерных волнений (кто-то приходит, что-то говорят о спектакле, какие-то братания труппы и так далее). И начал я что-то осознавать гораздо позже. Успокоился, потом наступило раздражение (я играл по восемь спектаклей в неделю на протяжении семи месяцев – это же можно сойти с ума!). А потом настала еще одна стадия, наиболее интересная для меня. Раздражение ушло, и... Я не беру на себя много, но, Станиславский говорил, что надо играть три часа на высочайшей технике и три минуты на подлинном чувстве. Но никто же не знает, когда оно пробьется, это чувство, когда оно даст росток! Ты же не можешь себя подготовить, а можешь только правильно идти по роли. И самое интересное, что эти «три минуты» возникали в самых неожиданных местах.

– В разных?

Да! И из-за этих маленьких секундных внутренних взрывов безумно хотелось играть. Это произошло, когда я уже понимал все, знал любую реакцию партнера и зала (когда смех, когда тишина). У нас так не бывает, разве что если спектакль идет двадцать лет, но тогда это уже трудно назвать спектаклем.

– Но в такой ситуации абсолютного отсутствия неожиданностей живому трудно прорасти...

Я думаю, здесь много зависело от Ванессы. По уровню партнерства я не

встречал таких актрис больше. Да, она большая артистка, безусловно. Я не видел ее на сцене, только в кино, и не знаю, как происходит ее разговор с залом, но как происходит разговор с партнером! На запредельном уровне – это абсолютно точно. При этом она может быть в каком угодно настроении. Однажды она играла спектакль в день смерти Тони Ричардсона. Он умер в Америке, она играла, только что узнав о его смерти. В истории театра такие случаи известны, и вроде бы ничего нового, но я говорю о том, что в любом состоянии – радостном или трагическом – она могла улавливать, даже не осознавая этого, такие нюансы, такие повороты, что потом, спустя время, я просто готов снять шляпу: как она догадалась, как поняла, что сейчас мною движет именно это! Спроси ее об этом – она сделает удивленные глаза. Здесь дело в ее актерской природе, в ее подвижной, Богом данной сущности женщины, актрисы. Ты еще только думаешь что-то сделать, а она уже откликается.

– *То есть минуты этой вашей живой жизни в спектакле провоцировались ею?*

Наверное, это шло с обеих сторон. Но ведь можно в дверь стукнуться, а там не откроют. А здесь ты только подошел к двери, а уже слышат, что ты подошел.

– *На уровне воздуха?*

Да, и в этом плане это была потрясающая, уникальная партнерская школа. У меня был случай, когда она была раздражена. Не на меня, а вообще. По сцене она должна была подойти и плеснуть мне в лицо бокал шампанского. Ну, плеснула и плеснула. Я начинаю говорить дальше, а она наливает еще бокал – и еще раз мне в лицо. Я ошарашен, не понимаю, чем провинился. Но это происходит в третий раз! И момент серьезный, после этого я должен читать стихи Есенина. Наверное, я их в тот раз очень хорошо прочитал! Этот случай имеет отношение, естественно, не столько к партнерству, сколько к человеческой сущности Ванессы. Она, видимо, поняла, что была не совсем права, и на следующий день перед моей закрытой гримерной стоял серебряный поднос с рыбой (она знала, что я очень люблю рыбу), с лимоном и прочим. Очень красиво! А в смысле школы вот еще что. Я убедился на собственном опыте, что различия между театральными школами как таковыми в принципе минимальны. Они есть, они диктуются национальным характером, социальным статусом общества (нельзя сравнивать Великобританию и Россию по тому, как живут люди). Но, поработав и там, и во Франции, я почувствовал, что актеры все равно очень близко, рядом. Они действительно находят общий язык. Я слышал об этом раньше, но это говорил кто-то, а сейчас я сам с уверенностью могу сказать: да, это так. Ну и, конечно, я увидел один из любимейших моих городов, Лондон, я прожил в нем очень много. Там у меня осталась масса друзей. Так что – все вместе.

– *Любите ли вы вообще репетиции? Так, чтобы «репетиция – любовь моя»?*

Те, кто со мной работал, знают, что репетировать я не люблю. Что значит репетировать? Я не люблю по двадцать раз повторять на сцене одно и то же, мне скучно, и если я выхожу второй раз делать какой-то кусок, я считаю, что не имею права делать его так же, как в прошлый раз. Если я иду и должен пробиться к какому-то результату, я буду биться. Но если головой я понимаю, знаю, как это должно быть, и чувствую, что во мне есть силы сделать это, – я

не буду репетировать. Обожаемый мною Саша Феклистов даже где-то писал, что так невозможно, что он должен от меня как от партнера питаться, а он стал получать что-то только тогда, когда мы начали играть спектакль. То есть я понимаю, что для партнеров это плохо, но у меня такой метод... Если можно назвать методом, когда ты лишаешь чего-то другого человека. Точно так же и на съемках. И такую работу я не люблю. А люблю работать дома. Думать, придумывать. У меня в голове персонаж ходит, двигается, что-то говорит... Ну, да. А при всех, на репетиции, не люблю.

Я вам говорил, мне никто не верит, я стеснительный... А на репетиции все смотрят, а ты должен душу давать. Но она же не всегда готова выпрыгнуть куда-то! Наверное, поэтому у меня и с театром не сложились отношения. Было скучно: в одном и том же коллективе знаешь, от кого чего ждать на сцене, знаешь, что придешь, – и будут пустые разговоры, а потом повторение пройденного... Хотелось, чтобы внутри, независимо от конкретного театра, существовал мой собственный критерий. Говорят: «Как хорошо играет этот актер!» Но это труппа знает, что он сегодня здорово играет относительно того, как он играл пять лет назад, а зритель приходит и не замечает! И ждет от артиста несколько другого, чем прогресс внутри него самого!.. Потому я и бегал, и ушел (мы говорили обо всем этом), поэтому я люблю «вторую работу», постоянную, которая идет во мне, внутри. Получаешь роль, начинаешь о ней думать...

*– А как бы вы определили: что такое вообще актер, актерская природа?*

Природа? Не знаю... Наверное, прозвучит не торжественно, но актер – это профессия. Для меня это способ познания. Режиссер познает себя тем, что ставит спектакли, я тем, что играю и, пардон, ставлю. Это мой способ познания себя и мира. Актер внутрь себя залезает. Психология другого – это все словоблудие, я этого не люблю. Себя бы понять, какой там другой! Вот Олег Иванович Борисов был большой артист, понятно, но для меня он не был лицедеем, он был мощной личностью, и мне не хотелось видеть его загримированным, шепелявым, с какой-то походкой. Мне было интересно, как этот человек выйдет и что он скажет со сцены.

*– У вас есть компания актеров, с которыми вы хотите работать?*

Нет. Хотя я как раз очень привязчивый человек, мне сложно забывать людей, которые входят в мою жизнь (говорю это уже не как актер, а как человек, занимающийся антрепризой). Те, кто приходят, сидят потом в моем сердце и в моей голове. Но я не хочу себя и их ограничивать нашим сотрудничеством. Есть только два-три человека, которые хотят это делать и могут чем-то ради этого пожертвовать.

*– Вы готовы работать с режиссером, который будет снимать с вас стружку?*

С удовольствием! Только я должен очень поверить в то, что он знает, что с меня нужно снимать и чего он этим хочет добиться. И не просто снимать, чтобы сделать из меня Буратино, а ради какой-то цели. Я не спрошу его – какой, но я должен понимать, что она есть.

*– То есть у вас есть тоска по такому режиссеру?*

У любого артиста она есть.



– В театральных кругах долго обсуждался ваш проект «Гамлета» с Эймунтасом Някрошюсом...

Я очень хотел позвать в антрепризу какого-то крупного режиссера. И не просто крупного – наиглавнейшего! И возникла фамилия – Някрошюс. И он сказал: «Я подумаю». Потом: «Какую пьесу?» Я говорю: «Да какую угодно, с вами – какая разница! Какую скажете!» Он опять: «Скажите конкретно». И я просто так (у меня никогда не было желания сыграть Гамлета) назвал: «Гамлет». Через неделю он говорит: «Приезжайте». Долго шли переговоры. Потом он сказал, что испугался остаться без своего города, без своих стен, своих артистов, боится звезд. И даже в интервью как бы извинялся перед нами, и благодарил, и говорил, что я еще сыграю Гамлета... Но, так или иначе, это мы его натолкнули делать «Гамлета»! Он тогда ставил «Три сестры», я приезжал к нему в Вильнюс, жил у него, ходил на репетиции. Очень хорошо мы сидели с ним по вечерам. Его жена что-то накроет, потом уйдет, он ест, потом курит сигарету за сигаретой, я молчу. Так проходит тридцать минут, сорок... Потом он говорит: «Ну что, спать?» – и мы расходимся.

– К нынешним Гамлетам много вопросов: почему этот актер Гамлет, а не другой? Куда ни посмотри, – каждый Гамлет.

Знаете, это у меня отдельная история. Все почему-то уверены, что я должен играть Гамлета. Почему я должен его играть?! А вообще я начинал заниматься пьесой и понял – там мощная загвоздка в переводе. Надо делать текст заново, особенно роль Гамлета. Там дверца не открыта.

– А как вы относитесь к фильмам с вашим участием? Вы – строгий зритель, снисходительный? Отмечаете просчеты, ищете удачи? Часто ли вы пересматриваете свои фильмы?

Вы знаете, я не очень люблю смотреть свои фильмы и редко это делаю. Разве что на премьерах, куда полагается приходиться. Снисходителен ли я, когда не нравится? Но я же не хотел, чтобы получилось плохо, как и любой из тех, кто делал картину. Я никогда не снимался в заведомо нечестных или халтурных фильмах, достаточно сознательно делая свой выбор, но кто знает, отчего не получается? Люди не сходятся, звезды. Почему у большого режиссера Штайна не вышла работа по большой литературе – «Орестеев»? При всем почтении – не случилось. А все хотели, чтобы произошло. Но он не смог вдохнуть туда жизнь. Почему? По-моему, важнее всего, чтобы были честные и правильные намерения. Когда я смотрю фильм, я думаю о съемочной группе, о людях, которых я встретил. Зрители смотрят эпизод, а я помню, что было за его пределами, что было после съемки. Я же смотрю не кино! Я же смотрю сколок своей жизни!

– Не отстраниться?

Ну а как?! Нет, конечно, не получится. Я когда чужие фильмы смотрю, и то не могу отстраниться. Редко что может затянуть в воронку. «В четверг и больше никогда» – потрясающий фильм, и то я только первый раз смотрел его затаив дыхание, и то профессиональные мозги включались. А вообще все мы знаем, когда у нас получается, когда не получается. Каждый знает. Степень этого осознания может быть разная. Я, например, не предполагал, что моя роль в «Утомленных солнцем» будет иметь такой резонанс. Клянусь. Ни сном, ни духом. Вне зависимости от того, как она на самом деле сыграна.

– По имиджу, образу жизни, социальным функциям вы – «звезда». Может быть, так произошло потому, что открылись границы, сменилась жизнь, но вас назначили носителем этого слова – «звезда».

Да какая я звезда! Что вы! Если я звезда, то кто такой Де Ниро? А вот когда со спектаклем «Горе от ума» мы проехали довольно много городов, для меня стало открытием, что меня любят. Просто открытием! То, как люди рвутся, как хотят увидеть.

– Ведь ни с кем из больших актеров прошлого такого фокуса «звездности» не происходило, такого сумасшествия не было. Наверное, что-то сошлось в общественной жизни – и это понадобилось.

Ведь мы же не знаем, что транслируем собой, да? Это все не моя заслуга, это как раз, наверное, мое назначение – не растерять то, что через меня проходит.

– Приходится платить?

Ну, а как же. Я бы очень сильно задумался, если бы мне сказали: вернись на пятнадцать лет назад и подумай, хочешь ли идти по тому пути, по которому идешь? Я бы долго думал, а потом пошел бы нормальным человеческим (!) путем.

– Это каким?

Не быть артистом.

– А кем?

А все равно! Абсолютно. Вот я сейчас предвижу реакцию: о, Боже мой, как легко ему говорить! Но я – серьезно. Про расплату. А с другой стороны, вы говорите – сумасшествие, толпы (сейчас потеплело, и их действительно немислимое количество у служебного входа), значит, им что-то нужно! Я так смело про это говорю потому, что не считаю это своей заслугой или свойством, я тут вообще ни при чем.

– И вот – к финалу. Вы обещали вспомнить детство.

Знаете, меня иногда туда отбрасывает, я вдруг могу вспомнить (не в хронологическом порядке) то или это. Но что самое первое – не помню. Или помню неосознанно... Наверное, море. Родители возили меня на море. Я без воды вообще жить не могу. Так что помню – море.

*Беседовала Марина Дмитриевская 4 ноября 1999 года*



ЕВГЕНИЙ МИРОНОВ

*Фото А.Стернина*

Евгений Миронов (р. 1966) – актер. В 1986 г. окончил Саратовское театральное училище им. Слонова (курс В.Ермаковой). В 1986 г. поступил в Школу-студию МХАТ (курс О.Табакова). С 1990 г. – актер Театра-студии п/р О.Табакова. Роли: Юджин Джером («Билокси-блюз» Н.Саймона, 1987), Давид Шварц («Матросская тишина» А.Галича), Адуев-младший («Обыкновенная история» по И.Гончарову, 1990), Бумбараш («Страсти по Бумбарашу» Ю.Кима, 1993), Лебезятников («Бобок» по Ф.Достоевскому), Хомутос («Анекдоты» А.Вампилова), Коля («Звездный час по местному времени» Г.Николаева) и др. В других театрах сыграл роли: Камергер – «Ундина» Ж.Жироду (МХАТ), Иван Карамазов – «Карамазов и ад» по Ф.Достоевскому («Современник»), Орест – «Орестея» Эсхила и Гамлет – «Гамлет» У.Шекспира (постановки П.Штайна, 1998), Мартов – «Последняя ночь последнего царя» Э.Радзинского (агентство «БОГИС»), Саша – «Еще Ван Гог» (Театр-студия п/р О.Табакова и Творческий центр им. Вс. Мейерхольда), Гришка Отрепьев – «Борис Годунов» А.Пушкина (постановка Д.Доннеллана, 2000) и др.

ЕВГЕНИЙ МИРОНОВ

## Прыжок без парашюта

*– В одном из интервью вы сказали, что самыми сложными годами в вашей жизни было время учебы в Школе-студии МХАТ. Почему?*

В Школе-студии я переживал самые неприятные минуты в своей жизни, минуты внутреннего разлада, поскольку был очень не уверен в себе. Мне нужно было постоянно что-то доказывать не только педагогам, сокурсникам, но и себе самому. Дело в том, что у меня был сильный комплекс «боязни публичности». Думаю, что я и пошел в эту профессию, чтобы справиться с этим комплексом. Я с детства очень не любил выходить, скажем, читать стихотворение перед гостями. Хотя с малолетства все время состоял в каких-то кружках, будь то танцевальный кружок, будь то музыкальная школа по классу аккордеона... Все это требовало в какой-то момент выступления на публике. И меня это ужасно мучило.

В результате, желая противостоять своему страху, я выбрал одну из самых публичных профессий. Думаю, что в Школе-студии об этом моем страхе даже никто не догадывался, я так умело его скрывал. Я учился довольно успешно, сдал экзамены... Но потом выяснилось, что профессия актера – это вечный экзамен. Так часто повторяют эту сентенцию, что она потеряла остроту. Но я не знаю, есть ли люди, которые любят сдавать экзамены. По-моему, нет. Разве что какие-то рехнувшиеся, больные люди. Но представьте себе, что вы почему-либо должны постоянно держать экзамен. Из года в год, изо дня в день. Всю жизнь. Вот такую профессию я себе придумал.

*– Но сейчас у вас за плечами много ролей. Вы знаете про себя, что вы – популярный актер, востребованный актер. Это сознание не успокаивает?*

Нет, абсолютно. И хорошо, что нет. Потому что на самом деле спокойствие перед спектаклем – смерть. Другое дело, что ты учишься работать со своим волнением. Оно становится уже, как для маньяка, мучительным на-

слаждением, дает какой-то немислимый адреналин, особенно в острые моменты сценического существования. Только если раньше ты волновался бездумно, то теперь ты используешь свое волнение, работаешь с ним. И оно уже не тормоз, не помеха, но достоинство и помощь.

*– Вы работаете с разными режиссерами, участвуете во многих театральных проектах, российских и международных, но при этом остаетесь актером Театра-студии Табакова. Почему? Никогда не возникало соблазна уйти в «свободное плавание»?*

Я с такой радостью возвращаюсь в свой театр после этих безумных поездок, как домой. Тут обдувает теплом, и люди, которых я люблю, во-первых, а во-вторых, прекрасные артисты и партнеры, с которыми легко, и мы говорим на одном языке, у нас одна школа – школа Табакова. Когда мне надоедает это счастье, я начинаю искать приключений на свою голову и нахожу их сполна. Иногда в плюсе, иногда в минусе. Но иначе я не могу. Так началось с «Орестеи», когда Петер Штайн пригласил меня на роль Ореста. Произошла великая битва, передо мной ставился вопрос: мы или они... Олег Павлович прекрасно понимал, что начнется, так сказать, вольное такое существование, знал его издержки... Но понимал также, что отказаться от Ореста я не смогу. Такая возможность выпадает актеру не часто, а иногда и ни разу...

С тех пор Олег Павлович идет мне навстречу, за что я ему благодарен, потому что для меня этот вопрос равносильен смерти. Потому что ну как я могу сказать в доме родителей, что все, я уезжаю навсегда и больше вас не увижу... Я не могу так. Я очень домашний человек. И мне это, кстати, всегда помогало в профессии.

Но также помогали встречи с новыми режиссерами, партнерами, новыми компаниями. Каждый раз я чему-то учусь. Учусь у людей с новыми идеями, непривычными методами... Я пытаюсь что-то в себя впитать. Внутри уже существует как бы центр по переработке информации. И он дает, на самом деле, в хорошем смысле уверенность в своих силах. Потому что профессия актера – зависимая, и часто у нашего, так сказать, брата бывает отчаяние или страх (не волнение, а именно страх). Волнение тонизирует, а страх убивает. Багаж, который у меня есть, дает силу, дает надежду, что я иду в правильном направлении.

*– Как вы справились с переходом с малой сцены Табакерки (зал на сотню мест) на большую сцену, которая требуется для «Орестеи»? Насколько было сложно на репетициях привыкать к новому пространству?*

Для меня не было это особенно сложным. Во-первых, мы все-таки играем на гастролях в залах на тысячу мест. Я терял голос на первых спектаклях, да я и сейчас иногда его теряю, когда играю в зале на две тысячи мест. Моя техника оказалась не слишком приспособленной. Но это исправить было можно. Сложным было другое. Я не очень понимал, что такое древнегреческая трагедия, как ее играют. Штайн читал нам длиннейшие лекции о греческом мире, о богах, о родственных связях между героями, о мифах и т.д. Ну, наша любовь к лекциям известна. Мы засыпали. Но там на самом деле разобраться невозможно: кем приходится Аполлон Афине, кто их дядя и т.д. Дикие родственные связи, которые хорошо усыпляли.

Но вот другое я ловил у Штайна, раскрыв рот. Он показывал вещи удивительные. К примеру, когда я брал меч, то в монологе вытягивал руку с мечом, и мне казалось, что от этого жеста такая энергия идет. А Штайн говорит: «Сог-

ни руку» – «Зачем?» – «Так, согнутая, она сильнее». У Давида Микеланджело правая рука согнута, чуть-чуть... Так в жизни не бывает... Для чего же он так стоит? Для чего? Вот таким вещам, которые кажутся мелочами, но на самом деле крайне важны, он нас учил... не только ощущению себя в большом пространстве, но и стилю высокой трагедии.

– Вы относитесь к актерам, которые больше любят спектакли, а не репетиции?

Нет, так я не могу сказать. Я очень люблю репетиции... И я люблю спектакли. Я даже не могу как-то разделить: это люблю больше, это меньше. Просто это разные любви.

Последняя, к примеру, работа над «Гамлетом» со Штайном – это было некое безумие. Любовь с первого взгляда (я имею в виду мое отношение к Гамлету, а как там с ответной любовью, я не знаю). Я как бы впрыгнул в эту работу. Не было ни подготовительного периода, ни раскачки... Репетиции были похожи на сон. Я не помню, чтобы я спал на самом деле. Если я засыпал, то у меня во сне придумывалась какая-то сцена или какой-то поворот, который я утром приносил Штайну. Это было какое-то непрерывное сновидение, которое в конце закончилось, надо сказать, больницей. Сыграв двадцать «Гамлетов» подряд, я очутился в санатории. И было очень тяжело.

Гамлет. Я им не могу наиграться, и я его никогда не сыграю, потому что постичь все его секреты невозможно. Как говорил Смоктуновский, «либо быть Гамлетом, либо не быть», но я хочу быть им, я хочу сыграть его еще. Я так надеюсь, что, может быть, мне еще посчастливится, я его еще сыграю. Я влюблен в эту роль, как дурачок какой-то, просто до безумия, потому что это лучшая пьеса в мире и лучшая роль. Там есть все. Сейчас на роли, которые мне предлагаются, я смотрю как бы с точки зрения Гамлета: две краски из «Гамлета», три краски из «Гамлета», а в «Гамлете» их не сосчитать. У меня на первой странице тетрадки с ролью выписано до тридцати Гамлетов: Гамлет любящий, блестящий, Гамлет добрый, Гамлет злой, Гамлет ненавидящий, Гамлет прощающий. У меня не хватает страницы для всех оттенков, которые в этой роли есть...

– Думая о Гамлете, вы мысленно говорите «он» или «я»?

Гамлет у меня «он». Просто я его абсолютный друг какой-то (смею на это надеяться). Нет, я нигде не могу пока сказать «я». Только когда играю спектакль: там однозначно «я».

– А с Иваном Карамазовым тоже «он»?

«Он». Правда, я никогда не называю его «Иван». Только Ваня. Я знаю очень многое о нем, почти что все. Я очень многое искал про Ваню Карамазова. И думал не просто про Ивана Карамазова, я думал про своего Ивана, про Ваню своего: какой он у меня? Я абсолютно явно его представляю, хотя я никогда не смотрю на себя... Есть записи на телевидении отдельных сцен... Но это мне кажется таким бледным отражением того, что у меня в мозгу...

Вообще-то, это приглашение Валерия Фокина было для меня случайным, потому что я никогда не мечтал об Иване Карамазове... Вернее, не мечтал, мечтая, потому что это не моя роль. Все говорили, что я должен играть Алешу. А тут вдруг Иван. Представляете? Как он так решил? Надо сказать, я не подвел, по-моему...

Хотя работа была достаточно болезненной. Доходило до того, что я в ме-

тро проезжал станции, я не понимал, куда я еду. Я был настолько растерян, что все мои штампы, все, что я до этого момента накопил в театре, – ничего не пригодились. Режиссер так спокойно, изящно говорил: «Нет, не надо». Я отвечал: «Спасибо». Я понимал, что необходимо что-то другое, а что именно, он не говорил. Это был, в самом деле, тяжелый случай. Вплоть почти до отчаяния. Все было перечеркнуто... Но в какой-то момент этот театральный «шаман» добился своего, что-то стало прорасти, какие-то вещи стали получаться на репетициях, даже не на репетициях, а уже на прогонах, почти перед премьерой. Вдруг все стало соединяться, и у меня даже сама собой появилась определенная пластика, как бы энергетически сотканная. Она была не придуманная, вот что важно, что она была не придуманная. Такая вещь дорогого стоит, когда не придумается из головы, а когда она рождается сама изнутри...

И мне стало легко. И как бы весь спектакль – это три секунды вспышки в мозгу у Ивана. Весь спектакль – это просто вспышки перед последним сумасшествием. Для меня это вдруг объединилось в одно, и мне стало легче...

*– Смоктуновский писал, что для него важно выстроить логическую жизнь роли, а потом придет пластика, потом придет интонация... Иногда актер, наоборот, идет от какой-то детали – от походки, от грима к общему. Какой путь вам ближе?*

Думаю, что это очень индивидуально... В каждой роли чувствуешь, что где-то внутри вырабатывается какой-то свой стиль работы. Мне ближе метод Михаила Чехова. Идти не от себя, потому что я сам себе не очень интересен. Увлекательно подниматься до какого-то уровня, вдруг становиться каким-то космическим пришельцем и смотреть на события пьесы откуда-то не отсюда, не от себя... Но еще раз повторю: все по-разному в каждой роли.

Скажем, в Гамлете у меня вообще не было периода вхождения в роль. Такое было ощущение, что я... впрыгнул туда. И просто стал набираться самостоятельности. Как это случилось? Может, потому, что перед этим шел период такого накопления, а тут вдруг прорвало... Мне не нужно было искать пластику, она сама собой возникала, потому что, это, конечно, другая кость и кровь, другая, и ведет он себя по-другому. Например, Смоктуновский в роли Гамлета поворачивался вместе со всей шеей... Кстати, несмотря на то, что для него были важны не конкретные подробности, а логическое построение всей роли, я думаю, что эта деталь в этой роли имела для него очень большое значение...

Вообще путь к роли – это вещь фантастическая. Каждый раз я удивляюсь! Не верьте ни Чехову, ни Станиславскому. Просто каждый актер работает по-своему и в каждом случае по-другому.

Гамлет так, а, например, Хомутов в «Двадцать минут с ангелом» Вампилова абсолютно иначе. Вампилов так и оставляет открытым: ангел или не ангел. Мне хотелось сыграть ангела, но ничего не получалось. И вдруг, когда я искал грим, придумались поднятые плечи и как бы голова просто пришита, и ощущение, что у меня сзади связаны крылья... И все стало логичным: вот так он общается с ними, так движется... Он летал, а здесь крылья связаны... И речь потекла по-другому...

*– Вы работали со Штайном, Фокиным, Табаковым, как бы вы могли охарактеризовать их способы работы с актером?*

Фокин работает с актером, как Микеланджело с камнем: отсекает все лишнее. Такой принцип. А Штайн, наоборот, лепит роль из актера, как снежную бабу... Я приношу что-то Фокину, он это отбрасывает. А Штайн с удо-

вольствием берет, при этом как бы чуть видоизменяет, как-то оспособливает и использует в работе... А Табаков – это мой учитель, мой партнер. С ним замечательно играть. Он хулиганит, он импровизирует. Иногда, когда он приходит на спектакль усталый (а на его плечах много чего лежит, и он здорово устает), я начинаю его заводить какими-то разными способами, и вы не можете себе представить, как быстро он забывает про все, как он заводится. У него глаз сразу загорается, там такие черти начинают прыгать... А вот репетировать мне было с ним сложно. Прежде всего потому, что он показывает гениально. Но он показывает, как бы он сыграл, понимаете. Я же никогда не хотел быть вторым Табаковым!

– *То есть он показывает актерски?*

Именно актерски. Гениально. Так смешно, можно умереть. Причем точно, поразительно точно, но все-таки это Табаков. Поэтому, когда я с ним репетировал, я специально, нарочито не выполнял какие-то моменты его показа, потому что я просто боялся, что не уйду от этого гениального рисунка, который он актерски внутри сам проживает, а нам давал уже готовый результат. Меня это не устраивало, потому что закупоривались тут же мои все поры.

– *Фокин, кажется, тоже показывает, и Штайн показывает?*

Это другое дело. Во-первых, они ведь не артисты. Как Табаков показывает, мало кто может. Говорят, здорово показывают Галина Волчек и Олег Ефремов. А режиссерский показ – это совсем другое. Он выхватывает суть, а дальше ты можешь уже от этого отгалкиваться. Табаков показывает уже в мельчайших деталях. Он показывает результат. Сути он может даже и не объяснять. Он все-таки актер. Он актерский режиссер Табаков.

– *Вы начали говорить о том, что Табаков – хороший партнер. Что для вас значит партнер? Они помогают, они мешают, о них хочется забыть?..*

Вы спрашиваете, и я с ужасом подумал, что я научился играть без партнеров. Поскольку так случалось, что я играл с партнерами, которые не дают ничего, мало того, иногда просто разрушают сцену, спектакль. Но так вышло, что я играю в основном главные роли, и именно на мне лежит ответственность за весь спектакль, не только за свою роль, а за спектакль. Я ощущаю любой спектакль, в котором играю, как нечто целое, и без этого невозможно. Чувствуя это, я начинаю, как бы исправлять чужие ошибки, трагиться на это, брать на себя то, что не должен. И это очень плохо. В смысле, плохо для меня как для артиста... И я постепенно научился как бы закрываться...

– *Вы имеете в виду: научились не замечать партнеров?*

Не то что бы не замечать. Когда хороший партнер, то его не замечать невозможно. Это такая прелесть, я вам передать не могу! Вот я недавно сейчас сыграл с Татьяной Догилевой, также с Ириной Купченко в «Гамлете». Они обе играют мою мать. Они обе разные. Ну, это такое удовольствие! У нас Таня Догилева заменила Купченко временно. Обнаружилось, что у нас две Гертруды. И в зависимости от того, какая Гертруда, строятся ее взаимоотношения с Гамлетом. У Купченко Гертруда – мать. Отношения с большой дистанцией, когда Гамлет боготворил ее. И вдруг икона ему подморгнула, грубо говоря, и он ошарашен. С Таней Догилевой мать другая. Такой друг-пацан. Они всегда вместе были. И тут уже предательство близкого друга... Вот мы играли в Петербурге с Догилевой сцену «Мышеловка», так у нас мизансцены поменялись даже. Она обалдела от хамства, которое я, Гамлет, позволил в ее адрес. И тут



нам, актерам на сцене, стало интересно, что будет дальше? Влепит она мне пощечину или нет? А она подошла и вдруг погладила меня по голове.

Такие вещи возникают, когда настоящее партнерство, когда мы чувствуем друг друга. Иногда можно обидеться на сцене по-настоящему. Это игра, но игра, которая может завести далеко... И отношения до сцены, дружеские, любящие, – они не имеют никакого значения на сцене. И каждый актер на сцене в какой-то степени борец. Не обязательно выиграть эту схватку, можно ее с радостью уступить. Можно все что угодно, но это все равно борьба.

*– Борцы перед поединком специальным образом готовятся. Цельный ритуал. У вас есть специальная подготовка перед спектаклем?*

Мне нужно время. Всегда. Не понимаю, когда артисты приходят за пять минут и – на сцену. Все, конечно, индивидуально, никого не осуждаю. Но сам так не могу. Я не люблю ни с кем общаться перед спектаклем, никаких камер, интервью, ни дай боже. Я сразу начинаю думать – как я сказал, ответил, какую ерунду ляпнул. Я начинаю отвлекаться... Поэтому мне нужно час, чтобы спокойно сосредоточиться, сконцентрироваться. Я занимаюсь каким-то делом, гримируюсь, одеваюсь, но никаких деловых разговоров... И чистая голова. Если ты только приехал из пробки – ты еще подсознательно там стоишь... Кого я буду обманывать? На самом деле это обманываешь сам себя. Когда-то Табаков сказал важную вещь, которую я запомнил на всю жизнь. Я плохо сыграл один спектакль, что-то не пошло, я уже не помню что. Табаков зашел ко мне в гримерную и сказал: «Женя, ты сейчас (а там зал на сто человек) потерял сто человек». Я говорю: «Как?» – «Так, ты их потерял на всю жизнь. Так случилось, неважно, их всего сто, у тебя будут тысячи, но эти сто, ты их потерял». Он мне объяснил как ребенку маленькому, что эта соска уже горчицей намазана, это плохо... Я чуть не заплакал, потому что я захотел вернуть эти сто человек быстренько, чтобы все было хорошо.

Спектакль – это каждый раз, как приключение. Каждый раз я не знаю, состоится ли он (то есть для меня, внутри). А во-вторых, если состоится, то каким образом. Например, тот же «Гамлет» или «Карамзовы и ад» для меня спектакли абсолютно таинственные. В смысле, я не знаю, как это будет. Ну, конечно, там есть внешняя форма, точная структура (у Фокина очень жесткая форма), но для меня только выполнение внешней формы невозможно. Я, конечно же, ищу какие-то ходы, возможности свободного течения...

*– Вы много снимаетесь в кино. Меняется ли ваш способ работы? Или театр и кинематограф – две абсолютно разные сферы?*

Мне кажется, что собственно в способах работы в театре и кино довольно много общего. Например, нахождение роли, образа. Другой вопрос, что съемки могут начинаться финальной сценой и сниматься в любом порядке. Но время, пока ты осваиваешь свою роль, законы, по которым это происходит, – они одинаковы. Так же как образ, может измениться на спектакле, так же может что-то уточниться или даже резко поменяться уже в процессе съемок. Например, я играл в фильме «Мусульманин». Мы снимали уже две недели. И я играл своего героя без всякого акцента. Потом вдруг в один прекрасный день, буквально стоя в душе, я придумал себе акцент. И мы с режиссером Владимиром Хотиненко поняли, что это то, что нужно. Он закрепил это решение. А мне потом дали премию мусульмане, сказав: «У тебя акцент какого-то пакистанского селения». Человек оттуда приехал и спросил: «Сколько вы были в плену?»... То есть акцент не воспринимался как что-то придуманное. Откуда

он взялся? Не знаю. Вот был такой момент попадания в роль. Или сейчас я снимаюсь в «Моменте истины» Владимира Осиповича Богомолова. Я играю капитана Алехина, мозг военной разведки. Я не знаю, как его играть. Бывают герои готовые, то есть уже описанные, с конкретными какими-то чертами. А это герой без всяких ярких, выпуклых черт. Мне вообще чаще всего достаются герои, которых надо придумывать, потому что их можно играть так, можно так, а на самом деле никто не знает как. И я всегда завидовал тем, у кого конкретное какое-то амплуа... Но вот тут с Алехиным мне помог жест автора романа. Я пришел к нему домой, мы общались. А он когда что-то рассказывает, задумывается, то правой рукой волосы вот так с макушки начесывает на лоб, так медленно. И я понял, что он так сосредотачивается. И это стало ключом к Алехину. Там войска стягиваются, операция вот-вот должна начаться, ужас, что творится вокруг, суета, уже все, времени нет, и вдруг человек останавливается и гладит себя по голове, отключается и размышляет...

Что в кино совсем другое – это способ существования перед камерой. Там во главе угла ставится непосредственность, спонтанность. То есть все должно происходить абсолютно неожиданно, понимаете. Сююсекундно. И в кино меньше, что ли, ощущаешь вот эту протяженность роли. Роль строится вспышками, кадрами. А в театре ты постоянно держишь общую идею, стержень, на который нанизывается очень много чего. Об этом очень хорошо писал в своей книге Олег Борисов. Вы читали?

– *Замечательные дневники.*

Я прочел и понял, что мне лично нужно пробовать учиться и идти в этом направлении. Надо постепенно отказываться от частностей. Он пишет, что важна идея. И это, кстати, перекликается с тем, что писал Михаил Чехов: надо оставлять в роли белые пятна. Для меня пока очень важно понять все углы, закоулки роли, дойдя до самого финала. Вот теперь я думаю, что от этого нужно пробовать отказываться, хотя это очень сложно и это опасно. От каких-то конкретных вещей надо отказываться и строить роль как бы более общими чертами. А в кино имеют значение частности. Например, крупный план: важно, как я кручу карандаш пальцем. Этим карандашом можно сыграть все: волнуюсь ли я, уверен ли, какой я человек и т.д. Полная характеристика.

– *Вы воспринимаете себя и своих сверстников актеров одним поколением, одной командой. Ну, как были «художественники», или «современниковцы»?*

Такого мощного поколения шестидесятых, как «Современник», мы не дали. Я думаю, что мы существуем сами по себе, отдельно. А когда нас объединяют в поколение, то это чисто формальное, искусственное объединение. Может быть, мы еще к этому придем, кто знает. Все-таки сейчас мы все перебили, пройден какой-то этап, может быть, это даст толчок к объединению. Я не знаю.

– *Последний вопрос. Вы сказали о новом этапе в своей работе, своей профессии. Вот как бы вы этот этап определили?*

Прыжок без парашюта.

*Беседовала Ольга Егошина 16 апреля 2000 года*



ЭЛЬМО НЮГАНЕН

Эльмо Нюганен (р. 1964) – эстонский актер, режиссер. В 1988 г. окончил актерский факультет Таллинской консерватории. Работал в эстонских театрах: «Угала» (Вильянди), «Эндла» (Пярну), Эстонском драматическом театре (Таллин). С 1992 г. – главный режиссер Таллинского городского театра. Постановки: «Любовь к трем апельсинам» К.Гоцци, «Иванов» А.Чехова, «Ромео и Джульетта» У.Шекспира, «Три мушкетера» по А.Дюма (1995), «Пианола, или Механическое пианино» А.Чехова (1995), «Елизавета» Д.Фо (1996), «Трехгрошовая опера» Б.Брехта (1997), «Преступление и наказание» по Ф.Достоевскому (1999), «Гамлет» У.Шекспира (1999) и др. Роли: Тузенбах, Лопахин, Платонов («Три сестры», «Вишневый сад», «Пианола...» А.Чехова), Аргон («Мнимый больной» Мольера), Пер Гюнт («Пер Гюнт» Г.Ибсена), Мекки-Нож («Трехгрошовая опера») и др. В 1997 г. поставил «Аркадию» П.Стоппарда в Большом драматическом театре в Петербурге.

ЭЛЬМО НЮГАНЕН

## Открывать предлагаемые обстоятельства

– В мире есть два типа режиссеров – «чистые» режиссеры и «не чистые», вышедшие из актеров. Примеры всем известны, поэтому их не называю. В вашем случае, кажется, происхождение не затуманено – вы заканчивали актерское отделение?

Да. Но стал заниматься режиссурой уже тогда, на курсе. Мой учитель предложил: ты школу не закончишь, пока не сделаешь свой дипломный спектакль... Думаю, у него была хорошая интуиция. Он понял, что дело не в том, что вот этот молодой человек по фамилии Нюганен сможет спектакль сделать, может, я тогда и не смог его сделать, но он угадал, что во мне это подспудно живет. Он меня как бы освободил, раскрепостил.

– А откуда берутся режиссерские гены? Почему вдруг хочется актеру поставить спектакль?

Не знаю... Вот в артисты поступил, так бы это и шло, а потом что-то вдруг прорезалось. Режиссерский дар очень редок, актерских дарований ведь гораздо больше. Примерно такое же соотношение, как между писателями и драматургами: хороших писателей почему-то больше, чем истинных драматургов. Как-то природа так распоряжается неравномерно. Желание режиссуры – это желание выразить себя посредством иной, не актерской формы. Через других людей, через композицию, через особую власть над ними, художественную власть. Так, что ли?

– А в студенческие годы было желание стать лидером?

Может, где-то и было, но чем больше время идет, тем больше я думаю, что желание лидерства не было главным. Какое-то время это было, но не оно решало. Вот Адольф Шапиро на первой репетиции «Трехгрошовой оперы» сказал, что он совсем не суровый режиссер, что он очень такой спокойный человек, то есть он демократ, во всяком случае, в начале репетиций. Но по-

обещал, что автократом он будет тогда, когда начнутся главные репетиции. То есть начинаешь как демократ, а потом...

– *Вы себя причисляете к режиссерам-демократам?*

Нет, я не причисляю, просто я бы хотел быть таким.

– *И актеры считают вас демократом?*

Думаю, что нет. Они не то чтобы так считают, они даже не хотят, чтобы я был демократом. В театре всегда возникают ситуации, когда надо быть решительным, сильным или сказать такое, что разрешает, поворачивает ситуацию... Но мне самому не очень нравится быть «сильным» и поэтому я пытаюсь быть человеком мягким или... ну, скажем, не автократом.

– *Хорошо, демократия, автократия, но на самом деле режиссер имеет дело с созданием новой художественной реальности, в которой все должно быть обозначено и увидено его глазами. Любой режиссер сейчас скажет, что он, конечно, идет от актеров, дает им возможность свободно выразиться и т.д. Но все же когда, на каком этапе эта свобода актеров заканчивается и вы начинаете строить то, что больше актера, то есть композицию целого?*

Не так просто ответить, потому что это центральный вопрос режиссерства как профессии: сотворчество разных людей. И у меня все это еще не застыло. Я меняюсь, и вокруг меня многое меняется. В моем же театре. Что-то, что раньше я знал, или слышал, или читал, сейчас я начинаю чувствовать на ином уровне.

– *И что это? В какую сторону это идет?*

Ну, вот я приведу такой пример: когда мы делали «Преступление и наказание», то у меня возникло чувство, которого раньше не было. Мне не хотелось выходить на премьеру. Когда была премьера, я был довольно грустным, не от результата... У меня было ощущение, что еще полгода я хотел бы побыть в этом мире. И не только у меня, а почти у всех актеров. Я впервые почувствовал Достоевского. Я впервые прочел сам роман уже после того, когда объявил, что буду его делать.

– *Не понял. Вы до этого не читали романа?*

Я знал роман, но не читал. Или точнее – читал, но не знал. Что-то читал, что-то пропускал, пролистывал... ну, как обычно... Да, как обычно. Лет десять так тянулось. Еще в средней школе, когда впервые открыл эту книгу, прочел страниц, думаю, двадцать, тридцать и понял, что я в этом ничего не пойму, что это будет трагедия времени, если начну читать подряд и до конца. Я закрыл книгу и запомнил свое чувство: мне казалось, что эта книга как бы даст знак сама, когда придет время. Везде, где я бывал, скажем, у кого-то в гостях, где были книги, или в книжном магазине, первыми книгами, которые я замечал на полке, были книги Достоевского. Пум, как красная лампочка зажигалась...

– *А к русской литературе вас тянет? Вообще у вас много постановок по классике?*

Первым был Чехов, которого я в Вильнюсе поставил. «Чайку», между прочим. Еще ставил «Иванова» и «Механическое пианино»... А теперь вот Достоевский. Еще Шекспира ставил: «Укрощение строптивой», это был мой первый спектакль, постановка студенческая, «Ромео и Джульетта», «Гамлет».

– У вас был актер на Гамлета?

Я вообще хотел бы, чтобы театр, где я работаю, обладал такой труппой, в которой в один вечер один актер играет Гамлета, а в другой, его лучший друг будет Гамлет, а прежний Гамлет будет играть могильщика. Хочу работать в театре, где Гамлета могли бы сыграть, ну, почти все актеры, которые в этом возрасте. Конкретный выбор зависел бы от режиссера, его концепции, но в принципе у него был бы выбор Гамлетов.

– Это вы рисуете идеальную картину, или сейчас в эстонском театре такая ситуация, что возможно создать такую труппу?

Да, я думаю... И даже в моем театре сейчас много Гамлетов. Не меньше трех, четырех. Вот, скажем, актер, который играл сегодня Раскольникова, все ведь думали, когда я ставил «Гамлета», что это он будет играть принца Датского. А он сейчас делает другую работу, а другой, который не играл Раскольникова, играет Гамлета.

– А у актеров есть понимание такой задачи?

Вообще-то я не люблю о таких вещах говорить, не надо все формулировать в словах. Процесс понимания в театре должен идти на ином уровне. Как я себя помню, я не любил внушений. Когда кто-то меня терзает все время, то я начинаю думать: «А может, это и не так, а что же он говорит одно, а делает другое...» и т.д. Слишком много слов в театре опасно. Скажем, я стараюсь не говорить артистам о задачах, о проблемах, просто пытаюсь что-то сделать и очень надеюсь, что они все понимают...

– А насколько вообще вы приоткрываете замысел спектакля актерам, насколько он формулируется?

Когда как. Ну, вот последняя работа «Преступление и наказание», там уже на первой репетиции я прояснил общие контуры замысла, хотя у нас не было еще материала... Сказал очень мягко, чтоб не напугать ни их, ни себя. Говорил вокруг да около, хотя в принципе мне казалось, что они поняли. А потом через месяц сказал что-то более внятное.

– И что сказал, если не секрет?

Нет, не секрет. Один режиссер спросил у меня: «Ну, о чем у тебя «Преступление и наказание», о преступлении или о наказании?» Я ответил: ни о том и ни о другом. Вот я не знаю это слово по-русски, когда человек согрешил и после этого...

– Искушение?

Вот-вот, именно искушение.

– Когда так прямо формулируешь, не ведет ли это сразу к упрощению?

Это все зависит от ситуации. Я понял это, когда в Петербурге ставил «Аркадию». Я был готов к тому, чтобы сказать, но, думаю, сделал правильно, что не сказал. Знаете, в России режиссура считается сильной, как это там, концептуальной и т.д. Я поэтому приготовился, вооружился всеми идеями, а пошло все не так, интуитивно. И делал все наоборот. Сам удивлялся, почему я не говорю о том, о чем я задумал или как я задумал. И понял в конце концов, что в этой ситуации, с этой труппой нет смысла разговаривать на абстрактном уровне. Мы добьемся большего, лучшего результата, если я на первой репетиции ничего «программного» не скажу. Потому что в России и так много этого «программного». Я же помнил прекрасно, какого калибра режиссер создал

этот театр и к чему тут привыкли актеры. В Эстонии наоборот, здесь такая ситуация, что режиссеры не высказывают никаких концепций...

– *А может, им нечего сказать?*

Думаю, не по этой причине. Тут тоже проходишь свой путь, каждый проходит, вот я только теперь начинаю понимать, что не надо бояться открытого слова. Можно его сказать, можно не сказать, можно сказать кому-то, можно сказать всем, можно сказать в какой-то ситуации или надо, может, выбрать время, когда это сказать. Но теперь я перестал бояться и могу на первой репетиции объясниться с актерами по любому поводу. Тут нужно завоевать доверие, а если оно есть, то все возможно.

– *Какое впечатление производит русское актерство со стороны? Чем отличаются «наши» от эстонских актеров?*

Разница есть, конечно. Есть некоторые вещи, которые русские артисты улавливают сходу. Не знаю, это, наверное, дар природы у них такой. И есть некоторые вещи, которые, скажем, улавливают эстонские актеры сходу. Например, если я ставлю «Гамлета» в русском театре, то может быть такая ситуация, что актер, который играет Гамлета, ему надо объяснить какие-то, скажем, концептуальные вещи, например, трактовать монолог «быть или не быть» и т.д. Но у русского актера никогда не возникнет вопроса, любит ли Гамлет Офелию? Никогда. А в Эстонии почти наверняка вопрос о том, любит ли Гамлет Офелию, может возникнуть, а насчет «быть или не быть» могут и не спросить.

– *Когда-то Крэг ошарашил Станиславского тем, что Офелия, прощу прощения, сука.*

Да? Но если так, то зачем в этой пьесе Офелия, если у Гамлета нет никакой любви к ней? Тогда надо эту роль вымарать, он и сам себе, без всякой Офелии, может задать вопрос «быть или не быть». Офелия нужна для другой цели. Без нее невозможно толковать о душе Гамлета. А все, что связано с душой, это самое важное, даже в таком насковозь истолкованном сюжете, как сюжет «Гамлета».

– *Русские актеры специалисты по душе или по мозгам?*

По душе.

– *А когда вы работали в Петербурге, какого воображаемого зрителя представляли?*

Был такой зритель. Даже два. Я представлял себе человека, который жил в Петербурге всю свою жизнь, прожил революции и блокаду, не ходил в театры уже лет двадцать, последний раз ходил в театр во времена Товстоногова, помнит Лебедева, ему так жаль, что ушел из этого театра Смоктуновский, он не может понять, почему Юрский ушел, ему это тоже жаль. Вот такого зрителя я представлял для своей «Аркадии». А второй зритель – моя мать, которая живет в Эстонии...

– *Хорошо. А вот по поводу структуры пьесы и режиссерского подхода. Чему вы научились за десять лет в области так называемой режиссерской технологии? У вас уже выработались какие-то свои собственные навыки этого дела, штампы свои собственные, способы, подходы, хватка?*

Наверное, выработались. Но вот единственное, в чем я абсолютно уверен, под чем подпишусь в любое время: если у режиссера глаза не горят, если он не захвачен своей идеей, никакая хватка не поможет... Нужна глубинная

эмоция души и мозга вместе, а дальше – дальше начинается технология. И еще одну вещь я заметил, это, наверное, результат того, что у меня актерская кровь. Так вот я никогда не работал с пьесой, где нет роли, которую я сам хотел бы играть.

*– То есть такая пьеса не имеет шанса быть поставленной?*

В моем театре – нет. А по поводу технологии. Это так же, как в актерском деле. Решил ставить «Гамлета», начинаешь жить этим, ходишь по городу и думаешь, как Гамлет.

*– Когда появляется художник – с самого начала или вы сами вынашиваете образ пространства?*

Самое лучшее, я думаю, было бы работать так, когда нет еще готовой декорации, но есть какое-то пространство, какие-то вещи и с ними можно что-то делать: что-то можно убрать, что-то добавить. Пространство сочиняется по мере сочинения спектакля, если хочешь иметь живое пространство. Может, это тоже идет от того, что я прежде всего актер.

*– А с другими традиционными для режиссера вещами? Как глаз воспитывается, ухо?*

Мне кажется, что режиссер больше всего учится не в библиотеке, не в музее, даже не в театре, может, даже не в школе, а в повседневной жизни. Но режиссерская наблюдательность немного иного сорта чем актерская. Странная штука, важная: вот актер замечает одни вещи, а режиссер в такой же ситуации другие вещи. Например, хороший актер запомнит, как этот человек сказал что-то, как он повернулся, какое у него было выражение лица и т.д., а режиссер заметит еще, почему он это сказал, почему он так сделал. Актер «как» он сделал, а режиссер «почему» он именно так в этой ситуации поступил. И это, кстати, очень, очень интересно – замечать, что на самом деле в пространстве происходит. От этого можно очень уставать. От такой беспрепятственной игры устаешь и даже пытаешься иногда как-то закрыться...

*– Какое было ощущение десять лет назад, когда входил в актерско-режиссерскую жизнь? В Эстонии это было смутное, важное время: обретение независимости, Народный фронт и т.д. Эта волна тогда поднимала, тянула к какому-то политическому театру?*

К политическому театру нет, абсолютно нет. Никогда. Даже во второй половине восьмидесятых. Как это ни странно, именно в этот момент меньше всего в театре интересовала политика. Какой смысл идти на сцену и говорить то, что уже можно говорить на улице.

*– А когда наступает момент «национальной идентификации», понимание того, что вот я живу и творю в этой стране, которая обрела независимость, что я должен...*

Нет, нет, никому ничего не должен. За всем этим я слежу, конечно, слышу, что люди говорят и как они это говорят, и почему они это говорят, но когда я, скажем, выбираю пьесу или выхожу как актер на сцену, я об этом не думаю.

*– А что в русском театре произвело на вас впечатление в годы юности?*

Видел несколько спектаклей Эфроса. Видел «Тартюф», видел «На дне» на Таганке, тогда это произвело формообразующее впечатление. Книги, которые будили воображение. Некоторые легенды театральные. Все время представлял себе, как могли когда-то встретиться Станиславский и Немирович-



Данченко. Многие годы очень много думал об этом «Славянском базаре». И даже ходил в «Славянский базар», и сидел там, и ел щи по-русски, и говорил с кем-то, но все время думал о том – интересно, за каким столиком они сидели, курили или не курили и т.д. Знаю, что все было по-другому, но все равно в какое-то время кто-то из них мог встать, уйти в туалет, прийти обратно. Где-то они молчали, думали, когда-то уехали в Любимовку пить кофе. Также представляю себе Вахтангова и Михаила Чехова, как они там в бильярд играли...

*– А соседи из других Балтийских республик влияли? Ведь вы начинали, когда Някрошюс был в зените славы?*

Някрошюс для меня в то время был легендой. Я не видел ничего из его спектаклей, но тоже все время воображал. Все тогда говорили: «Дядя Ваня», «Дядя Ваня», «Пиросмани», «Пиросмани». Еще до того, как я пошел учиться в театральную школу, у меня уже было свое представление о «Пиросмани». Но при этом его спектаклей я не видел. Первый спектакль, который я видел у Някрошюса, был «Макбет», потом «Нос» Гоголя, «Маленькие трагедии», «Три сестры». И я сразу понял: я так не умею.

*– Так никто не умеет.*

Но как актер, например, я не хотел бы там играть. Может, потому, что метафора сильнее человека, актера. А там весь мир держится на этой огромной метафоричности. Они органически рождаются у него, и как режиссеру мне это очень нравится, но как актер я бы не хотел жить в этом мире.

*– Боитесь сильного воздействия потусторонней мощной творческой воли?*

Нет, я очень хотел бы работать как актер у режиссера, у которого очень сильное видение, очень хотел бы, но если его интересуют какие-то вещи большие, чем актер, я это сразу узнаю...

*– Но сам Някрошюс говорит в первом выпуске «Режиссерского театра», что его интересует именно актер, только актер, и они вместе придумывают спектакль и т.д. То есть по словам-то вы не расходитесь.*

Еще раз скажу: мне как режиссеру его спектакли очень нравятся, но как актер я не хотел бы там играть. Это же очень просто. Я готов ополчиться на любого, кто выступает против режиссера Някрошюса, но как актер...

*– Некоторые режиссеры даже бегут от сильных впечатлений, чтобы сохранить свою девственность...*

Да, но у меня тоже так бывает. Я ведь увидел фильм «Незаконченная пьеса для механического пианино» только год спустя после того, когда сделал спектакль... Было время, когда хотел посмотреть, но тогда не было возможности достать видеокассету в Таллине. А когда уже начал репетировать, тогда мне этот фильм стали чуть ли не совать все: «Посмотри, посмотри». Вот тогда уже не хотел. Актеры, конечно, видели.

*– Возвращаясь к опыту других режиссеров и к тому; что близко, что еще было в эти годы, от чего отталкивался, что воспринималось как абсолютно «не мое» и, наоборот, как «мое»?*

Наверное, лучше назову те имена и работы, которые тогда для меня были важны. Наверное, все, что делал Адольф Шапиро в Риге. Много важного понял у режиссера Каарин Райт. У нее научился пониманию пространства, без которого нет режиссуры. Ну, есть, скажем, стул, стол. А вдруг ты видишь, здесь еще есть воздух.

– *Европейский опыт изменил отношение к русскому театру?*

Скорее, только упрочил. Мы довольно часто говорим об этом с моими актерами. В русском театре есть что-то такое, что важнее всего. Устремление, серьезность отношения. Ну, вот сидят два человека, пьют чай и говорят, но за этим что-то громадное открывается. Кстати, эти два человека могут и танцевать, если надо, и прыгать. Может быть сто телевизоров, но если в театре нет этих двух человек, которые пьют чай и говорят... Ничего не может быть интереснее актера. Есть некоторые вещи, которые можно до совершенства довести. Ну, скажем, сценическую технику, но тут есть какие-то пределы. Но есть в театре только одна вещь, не имеющая предела. Это душа человека. Почему актеры любят играть Чехова? Потому что там нет предела, потому что это идет внутрь человека... И русский театр, думаю, идет не от задачи, а, наоборот, от русского человека, от русского темперамента, ну, не знаю от чего.

– *Вы, как я понимаю, не любитель порассуждать на тему «эстонское», «русское». Но тем не менее говорите, что русский театр идет от русского характера. А как насчет эстонского характера? У нас в России существует свое штампованное представление об эстонском характере, о «горячих парнях»...*

Нет, я могу говорить о «русском» и «эстонском» характере, но на самом деле есть какие-то другие вещи, которые меня трогают. А это связано не с нацией. Это связано с другими понятиями, например, такое понятие, как, скажем, мама. Актрисе, которая играет мать Раскольниковца, я рассказал то, что никому не говорил, – историю моей матери. Я ставил Достоевского и все время думал о моей матери. Этот весь спектакль внутренне для меня об этом, о моей матери. И вот это гораздо существеннее, чем национальные различия.

– *А ваша семья имела отношение к театру?*

Нет, была очень далека. Хотя мать у меня очень музыкальный человек, но у нее не было возможности это развить... У родителей очень трудная жизнь была. Я узнал об этом тогда, когда мне было лет двадцать, я уже был женат сам, тогда только начал понимать, какую жизнь они прожили. Моя бабушка умерла тогда, когда родилась моя мать, через полчаса после родов. Дедушка так любил ее, что сошел с ума. И когда он умер, моей маме было всего шесть лет, и она не знала, что этот сумасшедший – ее отец. Ей кто-то из подружек шепнул, что тот сумасшедший с одеялом, что спит на кладбище каждую ночь на могиле ее матери, это ее отец. А я узнал эту историю тогда, когда я играл одну роль в пьесе Трумена Капоте. Там сюжет очень похожий. И когда моя мать пришла на тот спектакль, она, посмотрев, сразу ушла. Из другого города приехала, увидела спектакль и даже не зашла поговорить. Говорят, что я там хорошо играл. Чем-то питалось воображение, и я сам не мог понять, почему, откуда это идет. А узнал об этом где-то года три или четыре спустя, когда решился у своей матери спросить, почему она тогда ушла со спектакля.

– *Это имеет отношение к «аффективной памяти»? Вы вытаскиваете такие вещи в артисте или считаете это запретным ходом?*

Нет, это не запретный ход. С правильным распределением ролей можно даже не говорить об этом. Актриса, которая играет мать в «Преступлении», скажем, она очень хорошо знает эту историю, я знаю, что она знает. И я знаю, какая у нее самой личная жизнь. И это не запретный ход, потому что это все делается ради вот этого слова, которое я спросил – как это по-русски, не преступление, не наказание...

– *Искупление...*

И тогда искусство что-то в нас меняет. Спектакль меняет нас. Вот посмотрев недавно своего Достоевского, я вдруг подумал: когда ж я последний раз в церковь ходил?

– *Каждый артист ограничен какими-то своими внешними данными. Вас, наверное, в студенческие годы воспринимали как простака?*

Да, так и было... И соответственно, давали такие роли. В «Гамлете», например, Озрик. Я думал, что у меня нет актерского дарования. Я просто старался, чтобы не выгнали из школы, хотя у меня были все время пятерки.

– *А когда появился первый сбой ампула?*

Калью Комиссаров был первым, когда он решил дать мне Тузенбаха... Мы просто договорились. Здесь я работал, как это сказать, как дипломат. Калью Комиссаров увидел, что у него на курсе есть человек, который не имеет особых актерских данных, но хочет работать как режиссер, и он использовал меня в роли ассистента. И потому я там все время ассистировал дипломные работы и играл мизерные, типа Озрика, роли или вообще не играл. На одной из работ он предложил мне снова ассистировать, а я отказался: «Я учусь на актера и хочу актерской работы». И он предложил компромисс: «Ну, ладно, последний раз поассистируешь, зато в следующий раз получишь большую роль». Так я получил Тузенбаха.

– *А в Мелихово на международном чеховском проекте вы что ставили?*

«Чайку». Я делал первый акт, второй делал литовец, третий англичанин и четвертый швед. Я там некоторые важные вещи понял. В Мелихово Чехов написал «Чайку», и я все спрашивал себя: как это написалось, тут ведь ни одной чайки нет, море отсюда за сотни километров. И вдруг я понял, почему Треплев застрелил чайку: это редкость в такой климатической зоне, там совсем другие птицы. Может, все другие это давно знают, но я это понял только сейчас, и без таких простых открытий ничего в театре не сделать.

– *А каковы были условия игры? Каждый акт новый режиссер?*

Да, это были предлагаемые обстоятельства. У меня они были довольно строгие: я ставил только первый акт, это совершенно другое, нежели ставить всю пьесу. Приходит публика, которая знает очень хорошо «Чайку», очень многие знают только русский язык, а труппа многоязычная... Играли на трех или четырех языках. Значит, эстонец, англичанин, литовец и швед. И было еще одно предлагаемое обстоятельство. То, что я ставил именно первый акт, давало мне возможность ни с кем не спорить, никого не продолжать и ничего не учитывать из того, что будут делать другие режиссеры. В этом ключ. Если бы я должен был ставить второй или третий или четвертый акт, там возникли бы совсем другие вещи. У нас там обсуждался вопрос о том, как и чему учить режиссеров. Не знаю, может, их вообще нельзя учить, но единственное, что я мог бы сказать, это то, что надо научить открывать предлагаемые обстоятельства, не только те, которые дает драматург, но иные. Их в реальном действии множество, они приходят со всех сторон. И чем больше открывается этих «предлагаемых обстоятельств», чем больше их чувствуют зрители – от бабушки до самого сильного критика, до человека, который вообще русского языка не знает, – тем глубже режиссура.

– *Насчет чувства публики. Вот сейчас многие режиссеры забились в малые пространства, эмигрировали в любые щели. Большие сцены, кажется, мало кого интересуют. Вот и у вас в театре пять или шесть маленьких площадок. Куда дело идет?*

Не знаю. Как актер люблю играть в большом зале, когда чувствуешь дыхание большого количества людей. Это другое качество реакций, внимания, негодования, восторга. Но все же где и в каком пространстве играть – не главная проблема. Есть иные, более существенные вещи, которые меня волнуют. Больше всего боюсь рутины, боюсь превращения театральной работы в ежедневную бессмысленную канитель, когда можно будет спросить: «Кем ты работаешь?» и получить в ответ: «Режиссером». «А что ты делаешь?» – «Репетирую». – «А, ну давай». Вот это ужас.

– *Среди набора современных штампов, что больше всего отталкивает?*

Эти штампы режиссерские, разные в разных культурных пространствах. В Эстонии, скажем, в последние годы сложился такой штамп, который исходит из предположения, что режиссер должен использовать все пространство сцены, до последнего миллиметра. Конечно, надо осваивать все пространство, но как специальная задача – по-моему, это плохо. Кто-то это сделал в первый раз, сотворил это тотальное, стопроцентное пространство, а потом в эту калитку повалили все. Может, это только в Эстонии, я не знаю.

– *А актерский сегодняшний штамп, он каков?*

Ну, их много! Но есть что-то поопаснее штампа игры, это штамп актерской психологии. Часто вижу, что актер думает, что он лучше, чем на самом деле, – он врет самому себе, что он пять лет, или три года, или десять лет играет не главные роли потому, что у него с начальством театра проблемы, и только потому он не играет Гамлета. И это видно на сцене – вот эта ущербность актерская.

– *А какой главный излюбленный штамп актера по имени Эльмо Нюганен? Как там у Михаила Чехова – в воображении увидеть самого себя, играющего «быть или не быть» и увидеть свой коронный штамп.*

Я себя вообще не люблю видеть. Еще скажу, может, странную вещь, насчет режиссера и актера: я как актер с удовольствием работал бы у режиссера Нюганена. Даже очень, но я так, может, не сказал бы Нюганену, я просто ждал бы, может, он меня заметит. А как режиссер Нюганен... я бы подумал. Этот артист Нюганен иногда себе позволяет какие-то вещи, о чем мы не договаривались. Вот у него сегодня такое ощущение, что надо играть по-другому, и он сегодня играет иначе, потому что, скажем, сегодня зал резервирован для учителей или для врачей, а мы так не договаривались. Хотя, с другой стороны, я скажу, что мне очень нравятся на самом деле актеры, которые действительно находят контакт со зрительным залом прямо сию минуту.

– *Эльмо, вот недавно по телевидению Константин Райкин смешно рассуждал о бессмысленности терминов «переживание», «представление»: настоящий артист играет и контролирует каждую секунду игры, иногда полтела уже за кулисами, лицо продолжает играть, а задница уже отдыхает. Это так?*

Очень похоже! У нас же есть тоже «переживальщики»... Но в принципе, я заметил странную штуку, что о профессионализме говорят часто те люди, которые мне кажутся непрофессионалами. А те, которые профессионалы, они

не болтают об этом. И актеры, которые умеют «переживать», они не говорят об этом. А те актеры, которые страдают, но страдают в основном от того, что у них нет ролей, вот они все время говорят о переживании. А страдают от другого. Что касается Райкина, я видел его дважды на сцене, он может говорить что угодно, но я уверен, что есть у него высшие моменты, где он в настоящем смысле слова переживает.

– Когда общаешься с актерами много лет, то иногда открывается кухня мастера с совершенно неожиданной стороны. Вот мне рассказывала одна актриса о Смоктуновском (они вместе в «Чайке» играли): спектакль что-то не клеился в тот раз, и в перерыве Иннокентий Михайлович ей бросил как бы между прочим: «Надо добавить немножко патологии». Очень похоже на него! Из опыта общения с крупными эстонскими артистами, остались в памяти такого рода вещи?

Еще бы! Вот Юрий Ярвет открыл небольшой секрет пребывания актера на сцене. Студенты показали ему отрывок, он внимательно так смотрел, а потом говорит: вот вы приходите на сцену и сразу понятно, что вы полчаса здесь будете играть. А надо приходиться на сцену как бы на секундочку: зашел и сразу будото хочу уйти, и все зрители сразу хотят, чтобы ты подольше был... А вы приходите, садитесь на стул, и сразу видно, что раньше, чем через час, не уйдете.

– В каком году вы получили театр?

В 1992 году. Мне было 28 лет.

– Когда вы взяли театр, многие ушли?

Почти полтруппы. По крайней мере, третья часть.

– А количество артистов в Эстонии, уже в капиталистической, сократилось?

Нет. Увеличилось число безработных актеров или свободных актеров, это есть. Некоторые перешли на контракт с телевидением, покинули театр. Но все крупные артисты пока по-прежнему стараются быть в театре. Если система репертуарного театра когда-то исчезнет, то для Эстонии это будет крах. Эстонский театр перестанет существовать. Могут быть единичные спектакли, очень хорошие спектакли, но театра не будет. Нет никакого иного способа остаться артистом. Зарабатывать деньги – много есть способов, остаться артистом – очень мало. Я хочу работать в театре, куда актеры приходят каждый день в половине одиннадцатого или в одиннадцать утра и знают, зачем они приходят, и верят, что здесь озаботятся их будущим. Что в этом месте есть какой-то общий смысл. Об этих вещах мы боимся даже говорить вслух, но это самое важное.

*Беседовал Анатолий Смелянский 5 ноября 1999 года*

АСПАСИЯ ПАПАТАНАСЧУ



Аспасия Папатанасиу (р. 1918) – греческая актриса. В 1940 г. окончила Театральную школу Афинского национального театра и в 1941 г. дебютировала на сцене Театра М.Котопули. Участница Движения Сопротивления. После войны выступала в труппе «Объединенные артисты», затем в труппе М.Катракиса; основу ее репертуара составляли преимущественно современные (в том числе советские) пьесы. С 1957 г. – в Пирейском театре Д.Рондириса, в составе которого гастролировала по всему миру, играя центральные роли в трагедиях Эсхила (Атосса – «Персы», Клитемнестра – «Орестея»), Софокла (Антигона – «Антигона», Электра – «Электра», Иокаста – «Царь Эдип»), Еврипида (Медея – «Медея»). С приходом в 1967 г. к власти в Греции «черных полковников» жила в эмиграции в Англии; гастролировала в разных странах с разными труппами. В 1975 г. вернулась на родину, где создала свой театр, сыграв на его сцене почти все основные роли трагического репертуара древнегреческих драматургов. В 1995 г. сыграла великую итальянскую актрису в «Последней ночи Элеоноры Дузе» Гиго ди Кьяра. Автор книги «Страницы памяти».

АСПАСИЯ ПАПАТАНАСИУ

## Школа трагедии

– Аспасия, это интервью для книги, которая выйдет в России. Там вас помнят, любят. В книге Бояджиева, по которой учатся студенты русских театральных школ, довольно значительное место уделено вашей Электре. Помните ли вы о ваших русских гастроях, и какого рода эти воспоминания?

Людей, с которыми я тогда познакомилась, никогда не смогу забыть. Я не люблю словосочетание «для меня честь», но, по крайней мере то, что вы говорите об отношении ко мне в России, для меня – большое личное удовлетворение. Давно я очень хотела знать русский язык, брала уроки, поэтому я помню какое-то количество русских слов. Например, «бабушка». Боюсь, для моих зрителей я теперь довольно давнее воспоминание. И сами они уже «бабушки».

– Хотели бы вы сегодня сыграть в России?

Сейчас, к сожалению, я никуда не могу поехать, я уже не так молода. И потом я не знаю, какая там ситуация. Когда-то я знала очень хорошо и политический строй, и людей, и ситуацию в Советском Союзе. Я была одной из тех тринадцати в Греции, которые подписали протест по делу Даниэля и Синявского. И после этого меня очень невзлюбили официальные лица. В то время я должна была подписать контракт в Советский Союз, но я отказалась. Мое сознание не могло принять эту ситуацию с арестом двух литераторов, поэтому я сорвала контракт.

– Как объясняете вы тот факт, что мы почти никогда не видели русских спектаклей по древнегреческой драматургии? При этом в России так восторженно принимают иностранные постановки по древнегреческой драматургии?

Мне трудно это объяснить. Наверное, это происходит оттого, что у рус-

ских есть свои значительные драматурги и писатели. У русских – большая литература. Наверное, вся их внутренняя потребность в очищающем действии трагедии, вся эта душевная потребность у них выливалась в эту большую драматургию и в эту большую литературу. Поэтому они не нуждались в чем-то другом, даже в Эсхиле, Софокле или Еврипиде. У них были свои трагедии.

*– Но, может быть, русским в силу особенностей национального характера трудно понять и принять древнегреческую трагедию?*

Нет, я так не думаю. Не думаю, что им трудно понять. Наоборот, русским в высшей степени свойственно эмоциональное выражение своих чувств, своих внутренних побуждений. Оно всегда очень разное, но ему присуща широта, емкость и глубина. Я думаю, что наша трагедия им бы подошла. Если предположить, что в древнегреческих трагедиях, основанных на мифах, в этих историях Эдипа, Ореста, Медеи, Федры содержится какое-то зашифрованное послание, то можно сказать, что русские зрители владеют кодом для его расшифровки. Я часто думала на эту тему, особенно когда играла в Москве. Меня волновал какой-то осмысленный отклик в зрительном зале, я видела, что трагедия находит отклик у зрителя, я это чувствовала. Я играла на сцене и с русскими артистами и видела, что этот тип драматургии соответствует их душевному строю.

Масштаб фигур и событий, сила изображенных чувств, монументальность страстей – им это близко. Странно, что Эсхила, Софокла и Еврипида так мало ставят на русской сцене... Может быть, мешает строгость построения? Я имею в виду не только содержание, но строгость формы, может быть, она их пугает? Мне кажется, что они чувствуют к древней драматургии, к греческой трагедии избыточное почтение. Это, может быть, их немного пугает и сковывает. Вот, например, Николай Охлопков, который прибегнул в «Медее» к оркестру, к музыке, к какому-то оперному пониманию трагедии. Он, наверное, чувствовал, что там есть что-то очень большое, но не знал, как это содержание выразить.

*– Спектакли театра Димитриса Рондириса в шестидесятых годах имели огромный успех у самой разной публики. Как вы объясняете его причины?*

Я должна сказать, что спектакли Рондириса были очень простыми: минимум постановочных эффектов, отсутствие всяких сложных приспособлений и декораций. Все помогало актеру на сцене, помогало актеру дойти до какой-то вершины, до абсолютного пика своих возможностей. При этом наши спектакли принимались отнюдь не везде безоговорочно. Вы говорите об успехе у зрителей разных стран. Но странно, что спектакли, имевшие такой успех за границей, здесь, в Греции, очень жестко критиковали. Прежде всего за то, что это были спектакли Рондириса. У Рондириса было очень много врагов, были довольно влиятельные круги, которые принимали в штыки его постановки, не принимали его художественные воззрения, его театральную политику, его взгляды на задачи греческого национального театра.

Хотя наша публика принимала спектакли восторженно. Я помню, как моя Медея первый раз сказала о намерении убить детей. И весь зал как один человек закричал: «Не убивай своих детей! Не надо!»



– Как вы думаете, есть разница в восприятии древнегреческой трагедии зарубежным зрителем и греческой публикой? И есть ли разница в восприятии между зрителями разных стран?

Мы ездили на гастроли по всему миру. Я играла везде: и в Европе, и в Америке. И разница публики для меня была не слишком большая. Пожалуй, отличались в восприятии американцы. Американский зритель – очень наивный, очень спонтанный в своих реакциях, но у него нет культурной почвы, знаний, нет почвы для восприятия трагедии. Я помню, как после спектакля в Америке ко мне приходили зрители: все в слезах, очень тронутые, потрясенные. Они в первый раз узнали о страшной судьбе Медеи или оплакивали Электру. И я чувствовала себя так, как будто я присутствую на похоронах. Наоборот, в России люди очень были живые после спектакля, они тоже были эмоционально тронуты, но они знали не только сюжет, но и довольно много всего о греческой культуре, о греческом театре. Они глубоко воспринимали спектакль как художественное произведение, а не только рассказанную историю. Я помню, что на меня произвел большое впечатление тот факт, что, когда я играла в Москве, в московских магазинах были распроданы все переводы греческой трагедии, – не осталось ни одного экземпляра. Недавно я смотрела по телевизору подборку новостей из разных столиц Европы. В Москве накануне Нового года все театры были полны народу, и это потрясло иностранных журналистов. Остановили каких-то «бабушек» и спросили, почему они идут в театр в свой праздничный день. И одна из них дала поразивший меня ответ: «Я иду в театр, потому что театр – это душа». Понимаете, в зале сидят зрители, для которых «театр – это душа». Вот это меня поражает.

– Аспасия, все стареют, а вы нет. Время проходит, а вы при всех потрясах и при всех трудностях продолжаете поражать своей энергией. Откуда вы черпаете эту энергию? Иногда мне кажется, что тут тайна, которая скрывается в вашем контакте с такими сильными текстами, как древняя трагедия?

Я думаю, что молодые актеры должны изучать древнюю трагедию в своих театральных школах. Я думаю, что древняя трагедия должна преподаваться обязательно, преподаваться в учебном порядке. Чтобы не казаться старомодной, я могу сказать, что меня не интересует даже, как она будет преподаваться. Мне кажется, важен сам контакт с этим видом искусства, с этими текстами. Только контакт меня интересует, потому что этот контакт достаточен, чтобы дать ученику, молодому актеру импульс для дальнейшего развития, для развития своих внутренних и внешних выразительных средств. Играя эти тексты, ты можешь развивать действенное слово, можешь развивать свою фантазию. И самое главное, ты будешь учиться понимать человека, попробовать разгадать человеческую тайну. Конечно, это самый трудный вид театра, который только существует.

Вот потому я считаю, что это большая школа для актера, школа, похожая на шекспировскую. Это очень большой урок для актера, похожий на уроки на шекспировском материале. В Англии все учат Шекспира, все проходят Шекспира, все учатся у Шекспира. Здесь, в Греции, нужно поступать так же, мы должны все учиться у древней трагедии. По-моему, это Мейерхольд говорил, что древняя трагедия – это тотальный театр.

– Вы бы согласились сегодня сыграть не главную, а какую-нибудь второстепенную роль в древней трагедии? В какой-нибудь хорошей, престижной постановке?

Нет, не думаю. Может быть, я согласилась бы, если бы знала главную идею спектакля. Это не потому, что я чувствую себя протагонисткой или считаю, что должна обязательно играть главные роли. Конечно, я уже не молода, но я должна знать, о чем ставится трагедия, я должна быть согласна с тем, что имеет в виду режиссер, разделять его взгляды и принципы.

– Как вы считаете, роли, сыгранные в современной драматургии, помогают артисту в подготовке к древней трагедии или мешают? Или вообще не имеют никакого значения?

Ну, это зависит от личности актера. Может быть, кому-то и помогают. Но я уверена, что верно – обратное. Я считаю, что проникновение в суть древней трагедии помогает тебе понять современные пьесы, понять их темы, понять, как нужно сыграть современную пьесу, если, конечно, это хорошая пьеса и у нее есть тема. Я еще думаю, что актер, играющий роль в трагедии Эсхила или Еврипида, должен упражнять себя на многих уровнях, должен подготовиться в этой работе очень хорошо. Актер должен чувствовать цель внутри.

В древней трагедии ты постоянно ощущаешь, что что-то осталось вне пережитого и пережитого, вне сыгранного тобой. Ты как бы осваиваешь одну-две-три комнаты в огромном здании. И все время чувствуешь двери, за которыми еще и еще новые пространства. И это, конечно, хорошо, потому что дает постоянный стимул к творчеству. Невозможно, чтобы актер почувствовал, что он все сыграл и выразил в роли Эдипа или Клитемнестры. Потому что это очень многоплановый жанр, это многоплановый материал. Поэтому я считаю, что через древнюю трагедию можно все-таки лучше понять современные роли. Если ты справишься с Федрой, тебе будет понятнее современная женщина, влюбленная и ревнивая.

– Как вам кажется, классические тексты поддаются насилию? Можно войти в них насилием?

Тексты – дело хрупкое, их нужно беречь. Конечно, они поддаются насилию, но насилие – это вообще дело плохое. И в любви, и в творчестве. Мой друг Питер Брук, которого я так люблю и уважаю, которого я считаю одним из лучших режиссеров мира, не ставит древнегреческие трагедии. И мне кажется, это правильно. Он старается понять архетипы человеческого поведения, он ищет архетипы поведения человека в истории и поэтому занимается древними мифами. И все-таки, хотя он долго занимался мифами, я думаю, что жесткая структура древней драмы мешает ему войти в суть. И потому он, который знает очень хорошо этот материал, он не хочет войти в древнюю трагедию, насилуя ее структуру. Он еще не нашел художественного выражения содержания, которое он угадывает в древней трагедии, но ему не хочется быть захватчиком на ее территории.

– А что вам, актрисе и человеку, дали занятия древней трагедией, роли, сыгранные в пьесах великих греков?

Они помогли мне узнать человека. Помогли понять, что человек – создание неоднозначное. Они помогли мне узнать себя. И самый главный урок – я поняла, что нельзя оправдывать или осуждать человеческие поступки. Я почти уверена в том, что древние классики никогда не осуждали и никогда не

оправдывали поступки своих героев. Они давали своим героям свободу, и те действовали. Из великих греческих классиков мне ближе всего Эсхил, потому что у Эсхила все – тайна. Эсхил всегда оставляет все в подозрении, ничего не видно, ничего не ясно. Душевные движения своих героев он показывает таким образом, что они никогда полностью не видны. Он оставляет вакуум, и этот вакуум должен наполнить сам режиссер и актер. Эсхилевский герой близок гомеровскому герою, герою эпоса. А другие трагики, Софокл и Еврипид, они больше анализируют и представляют своих героев более конкретно, то есть они больше помогают увидеть героя куда ближе, рассмотреть его лучше, но оставляют меньше места для воображения постановщиков и актеров.

*– Кто из современных драматургов, вам кажется, продолжает в своем творчестве линию древней традиции?*

Ну, наверное, Беккет... Только у Беккета есть такая общая точка отсчета, какая была у древних трагиков. И мне кажется, она похожа на точку отсчета Еврипида, на его главные темы. Как у Еврипида, у Беккета нет бытового течения жизни с ее мелочами, нет мелочной жизни. У него структура и содержание пьес – без мелочей повседневности. Жизнь без безделушек, жизнь без глупостей. Поэтому их обоим трудно играть – нет бытовых зацепок, бытовых «маленьких правд».

*– По вашему опыту, у современной актрисы хватает выразительных средств для трагедии?*

Ну, тут важно отметить, что древние поэты писали свои трагедии не для женщин. Нельзя забывать, что они писали свои трагедии для мужчин. Женщин-актрис не было в их время. То есть получается такой парадокс: они писали очень сильные женские роли, но писали их для актеров-мужчин. Сила этих женских характеров в древней драме – это внутренняя сила, и она во многом превосходит наше представление о «женской силе». Поэтому я считаю, что эти роли – они очень трудные. Мы, женщины, обычно этой силы не имеем.

За свою долгую жизнь я только однажды встретила внутреннюю силу такого масштаба. Она была у японского актера Хиро, с которым я играла в «Эдипе», где он играл Эдипа, а я – его жену Иокасту. В нем жила внутренняя сила, которая необходима в ролях греческой трагедии. И эта сила преимущественно мужская по своей природе. В древнем обществе была всегда уверенность, что мужчина сильнее, потому что именно мужчина определяет прогресс общества, и вообще мужчина делает все. Так думали тогда. И все великолепные женские роли греческих трагедий писали в расчете на мужчин-исполнителей.

Да если вдуматься, такие героини, как Клитемнестра, Ифигения, Антигона, Электра, они выполняют мужские функции, они ведут себя по-мужски. Они ведут себя, как мужчины и воины. Сегодня актриса должна понимать, что перед ней стоит очень сложная задача. Она должна иметь огромную силу ума и тела, чтобы выразить многоплановую психологию этих ролей и при этом не потерять женской чувствительности, не изменить своей женской природе. Ей надо сочетать силу с гибкостью.

А главное, нужно постоянно помнить, что к этим образам очень трудно подойти. Что здесь совершенство невозможно, и надо постоянно пробовать чего-то добиться. В этих попытках всегда будет чего-то не хватать. В общении с великими текстами должна всегда быть какая-то неуверенность.

*Беседовал Стафис Ливафинос 18 ноября 2000 года*



ВЯЧЕСЛАВ ПОЛУНИН

*Фото из архива В.Полунина*

Вячеслав Полунин (р. 1950) – мим. Окончил Ленинградский институт культуры. В 1968 г. организовал и возглавил группу «Лицедеи». Спектакли: «Фантазеры», «Чудаки», «Из жизни насекомых», «Асисяй-реву», «Катастрофа» и др. В 1982 г. организовал в Ленинграде «Мим-парад» артистов пантомимы; в 1987 г. – в Ленинграде Всесоюзный фестиваль уличных театров; в 1988 г. – первый Всесоюзный «Конгресс дураков», в ходе которого прошли похороны группы «Лицедеи». В 1989 г. стал одним из организаторов европейского фестиваля уличных театров «Караван мира». В 1990 г. основал международную «Академию дураков» и стал ее президентом. В 1993 г. организовал первый фестиваль женщин-клоунесс всего мира. Последние годы обосновался в Лондоне, гастролирует со своими спектаклями и ставит на разных сценах Европы и Америки («Карнавал», «Баден-Баден», «Ночь на лысой горе», «Snow Show» и др.).

ВЯЧЕСЛАВ ПОЛУНИН

## Право выходить в окно

*– Вначале признаюсь, что не очень люблю клоунов. И не понимаю: что такое клоунада? Почему вы выбрали эту профессию?*

Для меня клоунада была только дверью в какой-то другой мир. Есть, условно, в жизни человека сто образов, на которых строится его понятие о мире. Среди этих понятий: «балерина», «игра», «еда». И есть «клоун». Это понятие никак не исчезает. Несмотря на то, что очень много плохих клоунов, человек почему-то держится за это понятие, и эта игрушка становится игрушкой каждого нового поколения. Не каждому повезло встретиться с хорошим клоуном. Но тем не менее клоун – это какой-то абсолют, не зависящий от того, любим мы или нет. Я тоже не люблю клоунов. Для меня девяносто девять процентов клоунов – это пустота. Я понимаю, что они должны быть, чтобы родился один процент, сотый клоун, как и в любом искусстве (в том числе – театральном). Тебе просто не повезло, ты не видела тот самый спектакль, потому что сходила на восемь и сказала – я больше не могу. Я точно так же. Но когда-то я столкнулся с несколькими красивыми вещами и влюбился. Сегодняшний образ клоунады неуловим, хотя я могу нарисовать десять вариантов. Сегодня я пишу слово «клоун» только для того, чтобы отделить себя от всего остального мира и обозначить галочкой: я не то и не это. А потом уже разбираться с клоунадой. Мне нужно это слово, чтобы на меня не смотрели, как на театр, на оперу или на поэзию, чтобы меня попыгались понять. А мой собственный процесс понимания, что такое клоунада, шел долго – через эксцентрику, немую поэзию, клоунаду, уличный театр, карнавал, постепенно расширяя границы. Начиная с Евреинова эта история с театрализацией жизни так зацепилась в двадцатом веке...

Весь двадцатый век, особенно его конец, проверяет эту тонкую грань «жизнь-игра» – в какой момент это жизнь, а в какой – игра? Проверять это для меня огромное удовольствие. Есть мифологический клоун, который всегда продолжает играть после смерти сына. Наверное, поэты почувствовали, что в фигуре клоуна существует это – игра на вершине, в момент трагедии реальной жизни.

Об игре написаны десятки пьес, это постоянная тема театра и кино, но карнавал – наивысшее выражение этой идеи (я обожаю книжку Бахтина, это моя библия). Сама ситуация освобождения личности в карнавальном мире, разрешение себе свободы (карнавал одной ногой находится в жизни, другой в театре) – это вершина. Тогда актер или эстетика театральности становятся провокаторами для вовлечения людей в стихию игры, тогда все люди дают открыться той части своего существа, которая стремится к освобождению. Карнавал – освобождение всех людей от комплексов и запретов через игру! Это хоть короткая, но идеальная жизнь: пусть временно, но я свободен!

Разве экзистенциальная свобода зависит от того, играю я на улице или сижу дома чай пью?

Есть разные способы, но этот работает потрясающе. Как выяснилось, надеть маску – не способ спрятаться, а способ лично открыться: под другой маской я могу говорить, что хочу. И именно клоун оказывается феноменальной фигурой на этом карнавале. В Базеле на карнавале пятьдесят процентов масок – это клоуны, то есть идеальная формула освобожденной личности, существующей в идеальном состоянии. Он делает то, что он хочет, как хочет, он свободен, анархичен, его внутренняя суть полностью адекватна ему. Это и есть идея клоуна. В клоуне существует двадцать этажей, особенно хорошо это описано в феллиниевских дневниках, он говорит: настоящий клоун заставляет пьяницу пить, прачку стирать, художника – срочно размешивать краски.

И я видел сотни раз, как после спектакля люди начинают срочно делать то, что не разрешали себе пять лет. Это освобождение творческого потенциала, потому что клоун всегда выражает свободу. Клоуна нельзя играть. Кто ни пробовал, – не получается. Когда драматические актеры играют клоунов, – все идет в ноль.

*– Если клоун – выражение свободы, то человек, который назвал себя клоуном, свободен не только в момент карнавала, а всегда?*

Всегда. Это маленькое государство свободы в несвободном мире. Клоун – провокатор, который говорит: «Можно жить согласно себе».

*– При столкновении с клоуном я тоже должна оказаться свободной?*

Нет. Но ты, как минимум, заинтересуешься, потому что человек, действующий неординарно, привлекает тебя, останавливает внимание, вызывает тревогу. Выскакивает, бьет тарелки так, что осколками засыпан весь манеж. Сначала раздражаешься, а потом понимаешь – он свободен, как свободен ребенок, которому нравится, как звенит разбитая посуда, и который не думает, сколько денег уйдет и как тяжело будет маме. Потому что ему нравится, как звучит музыка битой посуды! Клоун – это идеальный, естественный мир, существующий рядом с нами. Карнавал – на одну ночь, а клоун – на всю жизнь.

*– Вы чувствовали этот момент свободы с самого начала или работали над этим – и освободились?*

Трудно сказать. Наверное, какая-то штучка сидит внутри клоуна, зудит – и он начинает вести себя не так, как нужно...

В клоунаде я чувствую момент насилия над собой – давай, веселись, освобождайся не тогда, когда ты сам хочешь, а когда вокруг тебя карнавал гудит и когда тебе нос напяливают!

Клоун и смех – не одно и то же. Просто клоун должен поступать не так, как все. Я должен открыть окно и выйти, потому что дверь находится далеко

от той дороги, куда мне нужно. Должен не потому, что должен, а потому, что клоун выбирает путь естественный, а не предначертанный. Клоун открывает глаза, которые обычно закрыты. Ты проходишь каждый день и не видишь – стена. А клоун к ней прижался: «Пустите меня!» – и ты вдруг понимаешь, что все мы огорожены стенами. И ежедневный человек вдруг понимает, что ходит по замкнутым переулкам, а солнца не видно, оно где-то наверху... Есть профессионалы, которые это конструируют, а у настоящего клоуна все внутри, к тому же он обладает профессией, чтобы привести к этому остальных.

Настоящий клоун – это человек, естественно чувствующий мир, как ребенок. Когда я начинал заниматься клоунадой, я следил за животными, сумасшедшими, детьми, пьяницами – за всеми, кто не контролирует мир, а выявляется естественным путем. Они и определяют принципы естественного человека, а не того, кому наука, знания, опыт других людей сказали: если ты хочешь прожить без ушибов, тебе надо идти по этой дороге, а здесь поломаешь ноги, тут разобьют морду, там не будет карьеры и т.д. Клоун – реализованная мечта человека о том, что можно действовать не согласно тому, что ставит тебе общество, человечество, а согласно тому, что живет и возникает у тебя внутри.

*– То есть – путь бесконечной импровизации? А скажите, клоун, который работает в цирке и который не в цирке, – это разные клоуны?*

Клоун есть в литературе, в живописи, на арене, в театре, на улице. Принято думать, что его основное место – арена, потому что в этом месте они еще сообщают, что они клоуны, надевают на себя специальные вещи, по которым их опознают. В остальных местах они просто не сообщают, как, например, Беккет. Или у Хармса, каждый персонаж – клоун. Жуткий, фантастический, но клоун. В клоуне можно найти и трагедию, и фантазмагорию, легко представить себе гофмановского клоуна. В разных пространствах можно найти это существо, каждый раз оно будет совершенно другим, но оно живет по своим законам, не ссылаясь на законы наши.

*– По каким законам живете вы, не ссылаясь на законы наши?*

Я делаю то, что мне нравится, то, что я чувствую, и так, как я чувствую. Я очень хорошо знаю все, что было до меня, но я этим не ограничен и никак не связан. Какие-то вещи, которые противоречат понятию «клоун», меня тоже никак не сдерживают. Я не держусь и за название «клоун». Только ребенку и дураку разрешается бить короля. И общество определило клоуну право залезать, как ребенку, на колени, колоть наши уши, залезать в глаза, – и ничего ему за это не будет, с дурачка какой спрос! Принцип клоуна: я самый идиот среди всех идиотов, которые среди вас есть, потому я имею право выходить в окно. Это завершенная, цельная во всех своих элементах эстетическая система.

*– И эстетическая, и этическая?*

Да. Какое-то время цирк был мощной эстетической системой. Он давал большой части людей эстетическое удовольствие – от смелости, ловкости, красоты движений, и понятно, почему так было. Какая-нибудь бабушка не сможет понять что-то в театре, но как красиво и совершенно в движении человеческое тело – она понимает. И большая часть людей знакомится с эстетическими категориями именно через цирк. Цирковая система к пятидесятым годам была настолько блестяща и совершенна (тройное сальто на ходулях!), что виртуозность стала терять свою ценность, и система умерла. В театре с

мастерством происходит примерно то же самое: чем виртуознее актер, тем меньше он может держать судьбу, характер персонажа, начинает менять акценты и «демонстрировать» вместо того, чтобы «жить». Так вот, язык цирка остался языком XVIII и XIX веков. Мы и сегодня видим цирк прошлых веков, доведенный до совершенства, а поэзия цирка ушла, и идея его умерла. Цирк потерял интеллектуальную среду, начал терять зрителя, потерял мощных личностей с хорошими головами. А клоуны – это философы цирка, и они ушли первыми, в цирке не стало хороших клоунов. Возникла пустота.

– *Это мировой процесс или наш?*

Это произошло во всем мире. И только сейчас, в восьмидесятые годы, вдруг появились цирки с новым языком: «Зингаро», «О», «Дю солей», другие. Они нашли новый язык, новые темы, стали говорить с современным зрителем о современных проблемах. Клоуны еще в шестидесятые – семидесятые годы объединились с хипповыми людьми и пошли на улицу, потому что самое простое и быстрое понимание того, что хотят люди, возникает при прямом контакте. Вот чтобы полностью возродить театр, его и надо вернуть сначала на улицу.

– *К скоморошеству?*

Да. Это все просто. Человек кладет кепку. Если он людей не заинтересует, они не остановятся. Все настолько просто! В кепке пусто, потому что ты не умеешь работать, ты не профессионал. Хороший мастер остановит тысячу человек и соберет полную кепку. Уличный театр восстанавливает все связи. Поэтому клоуны и рванули туда. Они разработали новые категории, например, импровизацию (она из цирка совсем ушла), маску (какая маска современна, какие темы, какой язык?). У меня же было другое движение – в театр. Я понял, что после Станиславского, Арто, Гротовского, Беккета бесполезно показывать старого клоуна. После того, как произошла такая интеллектуальная революция, родилось такое количество театральных понятий, клоун будет делать то, что раньше? Невозможно. И пока другие шли «через улицу», я пошел через Арто. Это мой первый период. Я сам переводил Арто, параллельно познакомился с Гротовским... Клоуны раньше не открывались на сцене, а старались играть, не тратя, не взрывая себя. Арто и Гротовский, немножко перехлестнув через край, заставляли все же тратить свою кровь и пот. И я стал играть естественно, искренне, свободно, а не изображать, не комиковать. Я сейчас на сцене лицом ничего не делаю, я просто хожу и думаю. И к этому меня привели Арто и Гротовский, сказав, что личность на сцене открывает то, что люди обычно стесняются открывать (боль, одиночество, страх). Это возвращает клоунаде истинную суть. Дальше я должен был разобраться, куда движется сегодня мир клоунады, нужен ли он, что происходит с этим в других странах? Нашел двух-трех человек, познакомился, переписывался, встречался. Это был путь экспериментаторства, а параллельно я шел через комедию дель арте, скоморохов (нужно знать, что люди сделали до тебя, и все, что про это написано).

Попробовал стадион, мюзик-холл, камерный зал – все виды помещений, и закономерно все пришло к театру. Испробовав все, я понял, что в театре открывается такая возможность для клоуна! Психология, тончайшие переживания, глубина, философия, судьба! Театр дал такую хорошую дорогу с такими огромными возможностями! Оказалось, что, соединившись с театральным способом существования, клоун выигрывает! И я решил, что вначале я дол-



жен сделать нормальный театр со всеми театральными элементами, и начал заниматься театрализацией клоунады: костюмы, декорации, музыка, драматургия, свет. Все элементы есть, но персонаж-то остается прежним, а, значит, мир вокруг него становится неожиданным, абсурдным, нетрадиционным, легким, как и жизнь человека, существующего в нем. В этом мире объекты теряют свой привычный смысл. То есть в каждом объекте изначально есть тайна, и ты должен ее открыть. Клоунское мышление подразумевает, что в каждой вещи он находит ассоциативность, гротеск и пр.

Я изменил в нашей стране отношение к слову «лицедей». Дело в том, что слово «лицедей» – такое же понятие, как слово «клоун». Я пытаюсь восстановить традиционные основы театра: все, что связано с уличным театром, балаганами, пантомимами, клоунадой. Вся моя задача в русской культуре заключается в том, что я притаскиваю назад это богатство и восстанавливаю его довольно успешным образом. И слово «лицедей» было одним из тех ключей, которые надо было повернуть в другую сторону. Станиславский в свое время должен был довести это понятие до края: лицедейство – это хохмачество, кувырки, радость жизни, туфта, а настоящий театр должен быть кафедрой и вести нас... И параллельно взял и отрезал суть театра – радость игры, преображение и пр. Но есть театральность, которая живет внутри человека, ее обрезать нельзя. И слово «лицедейство» давало это направление, я просто остановил «Станиславскую» экспансию (особенно той оравы, которая рванула за ним и воспринимала каждое его слово как постулат) и восстановил идею лицедейства как радости жизни и утверждения жизни.

Игра такой же театральный и философский концепт, который преображает все вокруг себя и держит самой своей сутью. Это уже такое важное философское понятие, что оно может оказаться важнее всех социальных разборок (должен ли город повернуться к деревне, а деревня к городу...) или психологических проблем, которые пытались помочь людям решить с помощью театра. Я читал всю театральную литературу, и ни в одном месте слово «лицедей» не воспринималось с положительным знаком, только в фольклоре. А сейчас, посмотри, после того, что я сделал с «Лицедеями», лицедейство опять стало идти с положительным знаком. Везде, во всей театроведческой литературе лицедейство снова стало одним из основополагающих принципов театра.

*– Кого вы считаете в профессии своим учителем, предшественником?*

Когда-то появление Енгибарова и открывшееся пространство философской клоунады было для меня провокацией, он первым пошел в молчаливую поэтическую клоунаду, и я за ним туда дернулся. Потом я сам создал в начале восьмидесятых ситуацию – несколько номеров на телевидении, вызвавших огромный интерес у молодежи, потому что молодые люди, достаточно головастые, поняли, что в этом искусстве можно выразить свои желания, мечты, что на высоком уровне – психологическом, философском – можно выразить свою личность, а не просто поиграться во что-то. И в клоунаду рванули тысячи людей по всей России. Я ездил тогда на гастроли, и в любом городке приходило три-пять групп. Взрыв! В клоунаду не верили, она практически умерла – и вдруг в нее заново поверили! Пошли фестивали один за одним, десятки групп! На Первый фестиваль пантомимы-клоунады приехало восемьсот артистов. Оказалось, что это такое живучее дело! И вот когда они стали почти вызревать (может быть, надо было еще три-четыре года), – в этот момент все повернулось и было срезано, исчезло. Я очень хотел, чтобы возникла волна

клоунады, связанной с поэзией и философией. Не получилось, результатом я не доволен, и думаю, все дело в том, что не хватило двух лет. Когда они уже стали выговаривать слова, связанные с их сердцем, в этот момент понадобились деньги для того, чтобы выжить. И тут все взорвалось. Они не были готовы. Сформированные в той системе и попавшие в эту, они сразу вырубались, ведь это была только поросль. Половина ушла в коммерцию, половина перессорилась из-за денег, – и вся страна голая, клоунов нет.

*– У вас раньше была необходимость собирать людей, караваны, академии – она себя исчерпала?*

Просто я хотел доказать людям, что человек все может, и этим подвинуть кого-нибудь на то, чтобы они верили себе. И я доказал, что все, что хочешь, можешь сделать. Это была главная идея. А потом – концептуальные вещи, связанные с эстетической программой, восстановлением традиции бродячих комедиантов, идея снять границы у мира и делать с друзьями то, что мы хотим, и там, где мы хотим. И чтобы не было ни государств, ни границ.

Если говорить о психологической части, то я пытался вдохновить своих соратников быть смелыми в своих действиях. Каждый концепт я осуществлял в определенном времени. Смотрел, какая ситуация назрела, что происходит, – и делал. Как любой режиссер. Он же не притягивает актера куда-то за уши, а подыскивает того, который нужен. В восемьдесят шестом году Конгресс дураков был сделан в очень хороший момент. Вся страна была клоуном, дураком, – и надо было только подставить ей зеркало, чтобы люди увидели, что они действуют по законам клоунады и абсурда и сами себя могут обозвать дураками. Со всей страны приехали люди, занимающиеся клоунадой, нам надо было придать определенную форму, форму конгресса. Все должны были быть в галстуках, шляпах, двубортных пиджаках – как было принято видеть серьезных, умных людей. И зрителей не пускали без шляпы и галстука, они их покупали у входа.

Там было огромное количество потрясающих находок, типа печати «Конгресс дураков», которую ставили на лоб, обходной лист, чтобы попасть в зал, справка в буфете, чтобы попасть в туалет, и т.д. Много красивых вещей! В театральную среду были перенесены жизненные ситуации. Не знаю, узнавали ли их зрители, но то, что целый час они безропотно производили все эти операции, доказывало, что они не видят никакой абсурдности в этих действиях и ведут себя привычно! Это было фантастическое зрелище! Они приняли условия этой игры.

*– Вы жили в Америке, во Франции, сейчас осели в Англии. Чем привлек вас Лондон?*

Мне нравится, что в Лондоне шестнадцать театров по полторы тысячи мест – есть, где разгуляться. И зрители достаточно умные, с ними интересно работать, они присылают тебе все обратно, провоцируют, поддерживают, унижают, заставляют. Они меня приняли. Они воспринимают меня как восстановление традиций. Вот наконец приехал Полунин и восстановил английскую традицию эксцентрической клоунады. Ведь это английская традиция, связанная с «Алисой в стране чудес», с мюзикхолльной эксцентриадой, рождественской пантомимой и пр. Я понял в конце концов, что главное для меня – найти пространство, где люди любят и понимают театр. Я объездил пятьдесят стран, но Лондон оказался самым театральным.

– Не Париж?

Париж любит новшества, и пока я занимался экспериментами с уличным театром, Париж был для меня идеальным местом, мы там просто купались. Теперь я академизировался, создал свою эстетическую систему, которая работает по определенным законам, мне теперь интересны новые драматические повороты, сюжеты – и в этом языке мне необходимо высказаться. Каждый год я собираюсь выпускать по спектаклю, и сюжетов – на пять лет. Лондон для этого удобнее всего.

– Вы уже поняли, что такое специфический английский юмор?

Поскольку я объехал пятьдесят стран, то мне требуется очень короткий период, чтобы врубиться в публику. Я трачу три-пять дней, слушаю каждый спектакль, адаптирую. Когда я надолго поехал в Америку, то просто поставил эксперимент, – пытался понять уровень считываемости текста. Они же очень мало считывают. Они привыкли к телевизору, у них другой ритм восприятия, а я пытался их погрузить: заставлял слушать паузу, замедлял ритм восприятия. Эта история приносила мне огромное удовольствие – я просто ежедневно издевался над публикой, заставляя ее есть непривычное. Я не проваливался, имел успех, но все время ходил по грани, заставляя делать их не то, что они любят. И потому мне легко выстраивать отношения с английской публикой, они находятся очень близко к нам, любят абсурд, гротеск, и ты чаще всего говоришь с ними на языке несопоставляемого, ищешь вещи, которые, сталкиваясь, высекают новую искру. Французы любят поэзию, там ты намазываешь им это «поэзи-поэзи, моззи-моззи», а англичане: «Что? Не понял! Здорово!» Теперь я создаю драматургию, конструкцию спектакля, судьбу персонажа – то, чем раньше клоун не обладал, имея только маленький кусочек своего пространства. Я прививаю ему, как Мичурин яблоне, другие ветки. Сейчас у меня зрелище типа Копперфильда (огромные, тысячные залы), фантастические декорации, спецэффекты, персонажи. Это мощное театральное зрелище: я как бы перелопатил театр и втащил то, что пригодились, в другой вид искусства. Я ушел из камерного театра, мой размер сейчас – это зал на полторы тысячи мест.

– В каком «производственном режиме» вы работаете в Лондоне?

Например, в театре «Пикадилли», практически на площади Пикадилли, я сделал за шесть недель пятьдесят спектаклей, и теперь лондонская публика – уже моя публика, они приходят по десять раз, знают, что я все меняю, переворачиваю. Выхожу в новом персонаже, – меняются акценты... Клоун не может закреплять себя даже своим спектаклем, он постоянно его ломает, переворачивает, поворачивает на новую дорогу. Каждый раз, приезжая в какую-то страну, сразу прислушиваешься – какой язык, чем они мыслят, через какую дверь они попадают в спектакль? И в спектакле возникают новые взрывы: то, что раньше держало его, вдруг исчезает, а те места, которые раньше были незаметными холмиками, начинают работать. И в Англии я уже точно знаю, через какую дверь их впускать, а в какую бесполезно даже толкать...

– А знаменитого Асияся больше нет?

Дело в том, что у англичан не было периода, когда цирковые клоуны надевали пиджаки и галстуки и переходили к психологическому театру. Они как работали с блестками, так и работают, и потому, чтобы заставить англичан воспринимать какие-то новые идеи через образ клоуна, мне пришлось

перемешать карты, внести хотя бы минимальное примитивное обновление. Я развернулся сейчас в сторону почти «Короля Убю» Жарри, таким образом привлекая их внимание: во что он одет, почему он это делает? Я должен был отправить их в исследование, иначе они не воспринимают, не вдумываются. Время от времени я играю Асияся, когда соскучусь, а в принципе персонаж уже другой, ближе к Беккету.

Я отказался от Асияся, потому что мне надоело, что я делаю шаг на сцену, а они уже хлопают. Нет сопротивления публики – сразу нет удовольствия поединка, поймут тебя или не поймут, они все принимают, независимо от того, понимают или нет... Раньше я очень любил ходить в разные стороны – просто потрогать, нет ли здесь хорошего места для современной клоунады: то в театр снов, то в сюрреалистический, то в медитативный, то в танцевальный театр. Везде потрогал, определил: отсюда мне нужно это, отсюда – это, а это меня не интересует вообще...

*– В Англии есть над чем смеяться?*

В любой стране, в любом обществе живое существо находит новые дороги, жизнь идет, понятия окаменевают, через них не пробиться – и клоун оказывается всего-навсего врачом, который убирает дохлатину, мешающую человечеству двигаться по своему предназначению. В Англии – то же самое, у него дубовых подпорок столько же, сколько у нас. С англичанами мы играем в прятки, умные англичане любят шарады, странности. Потрясающе внимательный зал. Четыре минуты он будет не понимать, что ты делаешь, но ждать, для чего ты это сделал (итальянец ждет десять секунд). Это дает актеру возможность забираться в дебри, вышивать тонкими стежками. Зритель не бросает тебя, идет за тобой, даже если ты накрутил так, что уже сам не понимаешь. Я обожаю исследования, и именно англичане идут за мной. Россияне тоже, но россиянам для исследования нужно сопереживание. Им нужен персонаж, которому они хотели бы помочь. И тут ты попадаешь железно, они с тобой и тебя не бросят, если страдают. Они же уже привыкли, что все страдают, это самое развитое у нас человеческое чувство. И история с дураком здесь не страшна, к дураку хорошее отношение, дуракам страдают.

*– Англичанам свойственна самость, с рождения воспитанное чувство суверенитета. И они тоже объединяются в зале?*

Это мне тоже хотелось понять. В конце концов, когда я увидел панка, профессора и светскую даму, стоящих в полуметре друг от друга и хлопающих, – я понял, что все в порядке. Они вообще вместе никуда не ходят и рядом не садятся, и когда ты видишь их в одном пространстве и рядом, понимаешь: они находят здесь более важные вещи, чем социальная иерархия, они находят дружбу, надежду, мечту, радость. Самые простые вещи.

*– А учить кого-нибудь хочется?*

Нет. Я в себе все время пресекаю эти порывы – учить. Бывает, приду, увижу – и хочется сказать: тут надо обрезать, тут поправить... Хочется сказать: я там уже был, я это уже делал, на этом пути ты потратишь такое количество времени... Говорю себе – стоп! Я очень хороший клоун, я сделаю лучше, чем они, зачем же мне тратить пять лет, чтобы привести их к тому, что я сейчас могу сыграть лучше них? Понимаешь, я протащил свою команду несколько лет и в конце уперся в потолок, потому что люди были не готовы сделать следующий шаг. И мне опять пришлось идти одному.

– В Россию вернуться не тянет?

Я потратил тридцать лет, упершись лбом в стенку и сжав зубы, на истерике добиваясь спектакля за спектаклем и показывая это потом везде. И это состояние десятилетиями уже было моим природным состоянием: ничего, выдержим! ничего, проскочим! ну ладно, обойдем! То есть это страшный прессинг. Я просто не имею права бесполезно тратить время, мне сейчас почти пятьдесят. Я не имею права тратить время даже на мою любимую страну, пробивая лбом ее стены. Я хочу, чтобы рождались спектакли. И они рождаются. Красиво. Клоунада – один из замечательных способов схватить состояние неустойчивого мира (вспомните начало века, Мейерхольда, всякие арлекинады...). Я тебе скажу – мы находимся не в девятнадцатом веке, а в двадцать первом. Раньше считалось: родина – Россия. Теперь считается: родина – Земля. Просто люди поймут это лет через пятьдесят, а клоун понимает раньше.

– А ностальгия?

То, что я делаю, особенно в «Snow Show», вызывает у русских ностальгию. Все хорошее я привез туда: маленький домик с трубой, свет в окошках, снег – это очень красиво, это то, что я люблю с детства. А главная ностальгия – это мой спектакль, я по нему страдаю, я им болею, переживаю расставание с ним... Мы затронули грустную тему, – она все и остановила. Она все время все останавливает. Разговариваем о России – потом болеем несколько дней.

*Беседовала Марина Дмитриевская*



ВАНЕССА РЕДГРЕЙВ

Ванесса Редгрейв (р. 1937) – английская актриса. Окончила Лондонскую школу музыки и драмы. Дебютировала в 1958 г. на сцене Вест-Энда вместе с отцом М.Редгрейвом в спектакле «Прикосновение солнца» Н.Хантера. В 1959 г. была приглашена в Мемориальный Шекспировский театр в Стратфорде-на-Эйвоне. Играла как в крупных национальных театрах, так и на маленьких частных сценах в постановках Т.Ричардсона, П.Холла, М.Элиота и др. Роли: Розалинда, Катарина и Клеопатра («Как вам это понравится», 1961; «Укрощение строптивой», 1961; «Антоний и Клеопатра» УШекспира, 1972), Нина и Аркадина («Чайка» А.Чехова, 1964 и 1985), мисс Броди («Лучшее время мисс Джейн Броди» по М.Спарку, 1969), Полли Пичем («Трехгрошовая опера» Б.Брехта, 1972), Эллида («Женщина с моря» Г.Ибсена, 1982), Лейди («Орфей спускается в ад» Т.Уильямса, 1989), Маша («Три сестры» А.Чехова, 1990), Айседора Дункан («Когда она танцевала» М.Шерман, 1992), Элла («Йун Габриель Боркман» Г.Ибсена, 1997) и др.

ВАНЕССА РЕДГРЕЙВ

## Театр – это место, где люди могут говорить

*– Вчера видел вас по телевизору на пресс-конференции по поводу подводной лодки «Курск». Вдова одного подводника рассказывала журналистам, как ей завидуют окружающие, потому что ей выплатили деньги за погибшего мужа. Я подумал, как действует на вас, актрису, столкновение с подобными жизненными ситуациями, очень к тому же российскими по природе. И шире: как ваша социальная активность соотносится с актерской профессией? Как театр вписывается – или не вписывается – в то, что происходит в современном мире?*

Я этого интервью, к счастью, не слышала. То, что вы говорите, действительно страшно. Завидовать женщине, потерявшей мужа... Чудовищно. Со мной такие темы стараются не обсуждать.

Что же касается «Курска», то думаю, что актеры и неактеры воспринимают такие ситуации, как затонувший «Курск», и реагируют на них схожим образом – пытаются помочь, сделать то, что в их силах. Моя извечность дает мне определенные возможности для помощи такого рода. Вообще же театр никогда не был башней из слоновой кости или каким-то волшебным очарованным островом, который отгорожен от мира и его проблем. Напротив. С годами я все больше понимаю, как важен театр для социальной жизни. И могу говорить, опираясь на свой достаточно уже долгий опыт. Я отчетливо поняла это, когда приехала в Сараево: весь мир сейчас знает, какие там творились ужасы, – а тогда эти люди были в изоляции, в блокаде. Я приняла участие в их жизни именно потому, что они были в изоляции. Театр необходим в этих условиях чуть ли не больше, чем в благополучных странах.

Театр – это не только место, где спасаются от бомбежек, не только бомбоубежище, но это место, где люди могут говорить. В Сараево я много думала о своей позиции по отношению к театру и миру, который его окружает. Это

естественно для актера. У меня довольно сильно изменились взгляды по ряду фундаментальных политических вопросов, но сохранилось убеждение, что люди обязаны помогать друг другу. И поэтому я здесь. Я ненавижу политику, но общественные и социальные вопросы часто тесно связаны с вопросами политическими. И потому приходится ими также интересоваться и заниматься.

Мое отношение к политике определилось под воздействием моего отца, его друзей, людей, которых я встречала в своей юности. Они все были «левые», многие из них пострадали за свои убеждения. Для всех для них культура не была чем-то изолированным от жизни. Интерес к русской революции, к ее идеям, идеям Ленина, идеям Троцкого я унаследовала оттуда, так же как унаследовала свой «актерский ген».

*– Существует легенда, что вашу актерскую судьбу предсказал Лоренс Оливье. Это так?*

Дело в том, что 30 января 1937 года в театре «Олд Вик» шел «Гамлет», в котором мой отец играл Лаэрта, а Лоренс Оливье – Датского принца. Во время спектакля за кулисами раздался телефонный звонок, трубку снял Оливье, и ему сказали, что у Майкла Редгрейва родилась дочь. Выходя после окончания спектакля на поклон к публике, Оливье объявил, что «сегодня у Майкла Редгрейва родилась дочь – великая актриса в роду Редгрейвов». Думаю, он таким образом «заглаживал», что ли, инцидент, который произошел за месяц до моего рождения. Моя мать пошла посмотреть «Гамлета», и во время дуэли Гамлета с Лаэртом оба исполнителя фехтовали так неистово, что рапира выскочила из рук моего отца и полетела в сторону ложи, где сидела моя мать. Лириан Бейлис, руководительница «Олд Вик», сделавшая этот театр ведущим театром Англии, кинулась заслонить мою мать с криком: «Боже, не задело ли ребенка!»...

*– В вашей семье были династические интересы. Родители хотели, чтобы вы пошли по их стопам?*

Совсем нет. И отец, и мать, игравшая в «Олд Вик» под псевдонимом Рейчл Кемпсон, слишком хорошо представляли себе все подводные камни на этом пути. Отец часто повторял: «Чтобы хорошо играть, мои дети должны быть одержимы или неизлечимо фанатичны». Отец очень заботился о моем образовании. В четыре года у меня появился первый учитель пения – венгерский педагог Яни Страса, бежавший от фашистов в Англию. С пяти до тринадцати лет меня учили танцевать. Потом я много занималась речью и ораторским искусством. Отец потребовал, чтобы я выучила итальянский язык, чтобы у меня была профессия, если я не смогу играть на сцене (его пугал мой высокий рост), и для этого отправил меня в Италию.

Актерские дети очень рано видят труд, который часто не заметен публике, и не обольщаются праздничной стороной актерской профессии. Хотя, как многие дети, мы с братом и сестрой часто разыгрывали свой домашний театр, нами самими сочиненные пьесы, где я была президентом Соединенных Штатов, Корин – госсекретарем, а Линн – собакой или рассыльным.

Отец был для всех нас непререкаемым авторитетом. Тогда сам тип отношений в семье был другой: сегодня мои дети отнюдь не относятся ко мне как к истине в последней инстанции. Он был неизменно строг с нами, бывал ироничен, придирчив. Первые уроки профессии я получила от него. Он объяснил мне основные принципы работы над ролью. Он считал, что актер должен начинать с изучения времени действия, исторического момента, его психоло-



гии, и этим питать свое воображение. Потом переходить к образу, опираясь не только на собственные настроения, эмоции.

Истоки возникновения, развития и закрепления роли для актера есть как бы синтез между сегодняшней жизнью и историей самой пьесы, ее существованием в конкретном историческом времени. Мой отец знал систему Станиславского опосредованно – через влияние американской театральной школы. Но он много читал: о Мейерхольде, о Таирове; о Михаиле Чехове я знала с детства.

*– Где вы получили профессиональное образование?*

Я не училась в университете. В годы, когда я росла, это было не принято. Вот мой брат учился в университете, при этом ставил спектакли. Я ходила в очень хорошую школу Мишеля Сандони, но прежде всего училась у моего отца. Я благодарна ему, что он позаботился дать мне хорошее образование и всячески стремился расширить мой кругозор. Например, в пятьдесят втором году он отправил меня в Америку. Это был один из лучших театральных сезонов. Я посмотрела «Долгое путешествие в ночь» О’Нила, «Татуированную розу» Уильямса, новую пьесу Миллера. Ходила в Актерскую студию Ли Страсберга, удивительного актера и педагога, – уже в конце жизни он потрясающе сыграл мафиози Рота в «Крестном отце». Это исключительное время вдохновило меня на долгие годы.

Наверное, самой суровой школой была для меня работа с отцом. Работать с ним было трудно, он был исключительно требователен, до придирчивости. Помню, как позвала его на репетиции спектакля, где я должна была играть толстую невысокую смешную и глупую американку. Я репетировала с удовольствием: придумывая разные смешные подробности ее облика, нелепую походку, странную жестикуляцию. Отец посмотрел и пришел в ужас: «Все не то. Ты высокая и худая и поэтому ты здесь неестественно ходишь, странно держишься. Это все придуманные трюки!» Я очень расстроилась, но поняла, что он судит справедливо. Я не была правдивой на сцене, я не играла, а «игралась» в свою героиню, с удовольствием «валяла дурака». Представляя ее в своем воображении, на сцене я была от нее очень далека, а основа актерского исполнения: найти и передать этого воображаемого человека. Иногда подходишь к нему близко, иногда остаешься далеко, а иногда «попадаешь в яблочко».

В следующий раз, когда мы работали вместе над современной пьесой, где действие происходило на юге Франции, и я рассуждала о том, как бы я поступила, окажись я в той или иной ситуации на месте своей героини, отец прервал меня: «Какая разница, как ты бы поступила! Важно, что делает она!»

Мой отец был великим актером. Может быть, я пристрастна, но мне он казался одним из самых замечательных артистов своего поколения. Когда он произносил монолог на сцене, было невозможно представить, что произносимые им слова где-то уже записаны, где-то существовали до того, как он их произнес.

*– Кого кроме отца вы могли бы назвать своим учителем в профессии?*

На меня большое влияние оказал Микеланджело Антониони. Он научил меня любви к жесту и пониманию его осмысленности, привил ощущение какого-то особого взаимоотношения с предметами. После «Блоу-ап» я начала видеть и чувствовать на сцене жизнь предметов вокруг себя... А вообще я занимаюсь этой профессией всю мою жизнь. И, естественно, на меня влияли

люди, с которыми я работала, люди, которых я встречала в театре, на съемочной площадке, в быту, влияли те или иные решения, те или иные события.

Важно, что я довольно рано поняла, что актерская профессия – очень жестокая профессия. Если ты хочешь чего-то в ней достичь, надо уметь от многого отказываться, в том числе и в личной жизни.

*– Писали, что в телефильме «Играя на время» в роли Фани Фенелон, артистки, заключенной Освенцима, вы царапали себя иголками, рассекали губы, чтобы раны были натуральными... Можно сказать, что в этом проявлялась та самая «фанатичная одержимость» профессией, которую ваш отец считал необходимой для актера, а многие ваши коллеги считают нашим опасным качеством?*

Актрисы, которые играли узниц в этом фильме, обрили себе головы, чтобы выглядеть достоверно. При том приближении к лицу актера, которое дает телеэкран, любой грим, имитирующий ссадины и порезы, казался бы фальшивым. Мы были увлечены сценарием этого фильма, его идеей, его актуальностью, и нам хотелось увлечь своими эмоциями зрителя, заставить его поверить в подлинность происходящего, чтобы он пережил судьбу жертв фашизма как трагедию, которой он сам был свидетелем.

*– Если не ошибаюсь, вы лет десять назад привозили спектакль, посвященный русской революции и событиям перестройки... Кажется, что для вас социальный и политический пафос той или иной пьесы или сценария не менее важен, чем его художественные достоинства...*

Вы вспоминаете спектакль «Октябрь 1917-го. Мировая социалистическая революция тогда и сегодня», поставленный в восемьдесят седьмом году. Пьеса была основана на подлинных исторических источниках разного рода. Лучше всего документами была обеспечена ее последняя часть – о периоде перестройки. Там были использованы статьи и интервью тех, кто эту перестройку делал. Действительно, это была пьеса не высокого художественного достоинства, но в ней говорилось о вещах, которые нас волновали. В спектакле были заняты многие известные английские актеры. Мы репетировали всего три недели – дольше не получилось, потому что актеры работали бесплатно и у большинства участников были обязательства перед своими театрами, но работали мы с удовольствием.

*– Сейчас, когда актеры у нас в подавляющем большинстве заняты заработком денег в коммерческих проектах, рассказ о бесплатной работе звучит несколько фантастически...*

Для нас всех было интересно понять суть происходящих событий. Нам хотелось понять историю нашего века, акцент делался на том, чтобы не оставалось «белых пятен». Актеры сознательно участвовали в этой акции. Вообще, мне кажется, актер только тогда может называться творцом, когда его интересуют вопросы более общие, чем только технические проблемы – как сыграть свою роль.

Актер, которому не интересны смысл спектакля, где он занят, задачи постановки, идеи, которые заложены в ней и адресованы людям, – не может называться актером, творцом. Даже если он талантлив, то он все равно остается лицедеем, инструментом, которому все равно, что на нем играют...

– Когда вы приступаете к работе, у вас есть предварительный образ своего персонажа? Михаил Чехов писал, что видение всей роли у него возникало с первого чтения...

У меня нет комментариев по поводу этой техники Михаила Чехова. У меня она другая. Когда я начинаю работать, у меня нет никаких предварительных идей по поводу своего персонажа, есть общие соображения по поводу пьесы. Персонаж рождается во время репетиций, проб, рождается на сцене...

– А как вы относитесь к застольному периоду репетиций?

Я очень не люблю длинные застольные разговоры о психологии персонажей, о логике их поступков. Почему Офелия любит Гамлета? Почему Розалинда поступает так, а не иначе? Почему Раневская не хочет строительства дач? На эти вопросы можно придумать сотни самых разных ответов. Как правило, это простая болтовня. Только когда ты обживешь ситуацию, ты сможешь дать ответ изнутри «своего» персонажа. Находишь же ты свой персонаж во время проб и репетиций конкретных сцен, а не в беседах вокруг. Поэтому я не люблю застольный период.

Но и тут есть исключения. Мне были очень полезны во время репетиций «Вишневого сада», где я играла Раневскую, обсуждения исторической эпохи, о которой писал Чехов, об общей концепции постановки. Это было крайне полезно. Мы три дня провели в одном из загородных имений. И как-то мы целый день работали каждый индивидуально. Я не знала, что делают мои партнеры. Я провела день в кресле, пила кофе, курила, пыталась войти в ритм этой загородной жизни и понять самочувствие Раневской, которая ощущает себя здесь уже иностранкой, чужой.

– Вы не раз играли Чехова – Нину в «Чайке», Раневскую, Аркадину... Как менялось ваше отношение к Чехову в эти десятилетия?

В «Чайке» я играла Нину даже трижды: в театре и в кино. А когда я играла Аркадину, Нину играла моя старшая дочь Наташа. И она играла ее значительно резче, конфликтнее, чем я когда-то. Она играла Нину с самого начала в более резком рисунке. Вообще же с годами не то что поменялось мое отношение к Чехову (а надо сказать, что в Англии словосочетание «чеховская пьеса» – это синоним «хорошей пьесы»), но Чехов стал мне более близким, я многое воспринимаю в нем по-другому, более остро, что ли, чем когда была моложе. Тогда я не угадывала в нем той страсти, того психологического напряжения, почти трагического, которые есть в этом авторе.

– Сыграв Айседору Дункан в кино, вы вернулись к этому образу и сыграли ее в театре. Что заставляет вас по несколько раз играть одну и ту же героиню в разных постановках, у разных режиссеров? Стремление создать разные варианты одного и того же образа? Доиграть что-то недоигранное в предыдущей работе?

Айседора – это особый случай. Тайное желание сыграть Айседору у меня появилось очень рано. Я никому о нем не рассказывала, зная, что мне все равно не поверят, так как на сцене я никогда не танцевала. Хотя в детстве и мечтала стать балериной, и брала уроки танцев. Но потом меня убедили, что мой слишком высокий рост помешает сделать карьеру в балете. Когда Карел Рейс предложил мне сыграть Айседору в его фильме, я была счастлива, что сбывается моя детская мечта.

Айседора кажется мне настолько близкой, что мне даже трудно говорить о ней. Она одна из тех личностей, к которым я чувствую огромную привязанность. Она всегда стремилась осуществить свои идеалы – это редкое и важное качество. А потом она была очень привязана к своим детям. И когда мне предложили еще раз сыграть ее на сцене, – это было предложение, от которого нельзя отказаться. Единственное, я настаивала, что Есенина должен играть русский актер, потому что только русский актер сможет передать этот неповторимый характер. Мне было очень интересно работать в этом спектакле вместе с Олегом Меньшиковым, замечательным партнером, которого я знала по кинофильмам...

*– Приезжая в Россию, ходите ли вы по театрам?*

Я даже мучаю своих переводчиков, потому что каждый вечер тяну их в театр. Всегда стремлюсь посмотреть на сцене невероятную Нину Дробышеву, которую я впервые увидела в фильме «Чистое небо» и которая меня потрясла в спектакле «Пять углов». Очень люблю сценические работы Сергея Юрского и Натальи Теняковой, непременно стараюсь посмотреть Михаила Ульянова...

*– Вам никогда не хотелось сыграть на русской сцене в постановке русского режиссера?*

К сожалению, я не знаю русского языка. Но несколько лет назад я предложила Галине Волчек: «Может быть, вы когда-нибудь в будущем захотите поставить «Вишневого сада» с Мариной Нееловой и вдруг захотите меня в роли Шарлотты, актрисой, приглашенной на пару спектаклей. Это было бы для меня честью». Шарлотта – немка, она имеет право плохо владеть русским языком, и, думаю, я смогла бы ее сыграть на сцене «Современника».

*– Мой собственный опыт показывает, что с течением лет меняется наше отношение к театру: то, что казалось важным, отходит на второй план, меняется восприятие многих вещей, в чем-то разочаровываешься, что-то, прежде не слишком волнующее, напротив, становится главным. Вы играете в театре практически со школьных лет. Были периоды, когда вы на годы уходили со сцены... Хотелось ли вам когда-нибудь совсем уйти из театра? Заняться чем-то другим?*

Театр вошел в мою жизнь практически с самого рождения. И теперь актрисами стали мои дочери, династия Редгрейвов продолжается... И в этом смысле театр всегда был не только моим личным делом.

Хотелось ли мне уйти из театра совсем? Думаю, что каждый актер в какой-то момент своей жизни спрашивал себя: не стоит ли переменить профессию.

Я пыталась раз уйти из театра во время войны во Вьетнаме, когда мне казалось, что все, что мы делаем, – недостаточно по сравнению с тем, что надо делать... Незадолго до войны в Сараево я опять размышляла на ту же тему: помощь людям казалась мне важнее моих художественных идей. Мне казалось, что надо выбирать между своей общественной деятельностью и театром. Режиссер, которому я очень верю, мой близкий друг, мне тогда сказал: уход из театра – это преступление, ты не сможешь этого сделать. Во время сербско-хорватской войны я поняла, что он был прав. Отвечая на ваш первый вопрос, я сказала, что поняла, как нужен людям театр. Но также я поняла, что я сама – прежде всего актриса. И прожив, скажем, первые несколько актов пьесы своей жизни, в последнем, четвертом, я хотела бы остаться актрисой.

*Беседовал Александр Михайлов 3 ноября 2000 года*



ЮЛИЯ РУТБЕРГ

Юлия Рутберг (р. 1965) – актриса. В 1984 г. поступила в Театральное училище им. Щукина и по окончании его в 1988 г. была принята в Театр им. Вахтангова. Основные роли: Зоя Пельц («Зойкина квартира» М.Булгакова, 1989), т-те Дурандас («Два часа в Париже с одним антрактом» Ф.Дювера и Э.Буайе, 1990), Хэтти («Дама без камелий» Т.Рэттигана, 1990), Шутиха («Государь ты наш, батюшка» по Ф.Горенштейну, 1991), Скирина («Принцесса Турандот» К.Гоцци, 1991), Дженини-Малина («Опера нищих» Б.Брехта – К.Вайля, 1994), Клотильда («Я тебя не знаю больше, милый» А. де Бенедетти, 1994), Тайная недоброжелательность («Пиковая дама» по А.Пушкину, 1996), Алкмена («Амфитрион» Мольера, 1998), Жюли («Фрекен Жюли» А.Стриндберга, 1999).

ЮЛИЯ РУТБЕРГ

## Шуты гороховые

*– Актеров называли и называют по-разному: с одной стороны – жрецы прекрасного, с другой – глумотворцы, кощунники, скоморохи... Вас никогда не задевали эти довольно обидные наименования?*

Про актера еще говорят: «шут гороховый». А для меня слово «шут» как посвящение в рыцари. Шут – это Чарли Чаплин и Аркадий Райкин, Джульетта Мазина и Соломон Михоэлс. Это человек, который существует на грани трагедии и комедии, это мудрец. Если меня когда-нибудь назовут шутом, я думаю, это будет как Орден Почетного легиона.

*– В актерскую профессию либо попадают случайно, либо целенаправленно с детства мечтают о сцене. Как было в вашем случае?*

Была мечта – именно Щукинское училище. Так получилось, что с девятого класса я ходила туда на всякие показы, праздники, спектакли. Я просто мчалась туда. Посмотрела некоторые спектакли по два, по три раза. При том, что «Варвары», например, – репертуар, который, казалось бы, не очень мог меня увлекать в шестнадцать–семнадцать лет. Но там были вещи, схожие с товстоноговскими постановками классики, потрясающий актерский театр. Раз увидев «Мещан» и «Варваров» по телевизору, я навсегда заболела этим! Потом Щукинское училище – это пиршество юмора. Это – мое душевное страстное тяготение. А в ГИТИСе, где я училась на факультете эстрады, мне было душно, тесно, хотя преподавали великолепные педагоги, кстати, многие – выпускники Щукинского училища.

С того момента, как поступила в училище, я там просто жила. Мне очень повезло с педагогами (среди них: Казанская, Шлезингер, Катин-Ярцев), которые заложили столько важного, что до сих пор этим живу. Ведь после окончания училища студенты редко попадают к режиссеру-педагогу, чаще – к режиссеру, который требует, требует. И умений хватает на три-четыре роли. Меня хватило на чуть большее. Наверное, я была хорошая ученица, а вернее всего – очень повезло с режиссерами!

Я сыграла много характерных, острых ролей, и возникла опасность заштамповаться. Почти избежала. И даже удалось со временем переломить ту ситуацию, что меня воспринимали только как характерную актрису. Теперь

и в кино, и в театре иногда все-таки предлагают серьезные работы другого плана. Другой вопрос, что люди, которые приглашают, уже знают, что мое сильное качество – чувство юмора и самоирония.

Одна из первых моих ролей в училище была Такса в дипломном спектакле по пьесе Сергиенко «До свидания, овраг». История про стаю брошенных собак, обреченных на уничтожение. Я играла пожилую, безнадежно влюбленную собаку. Там была одна абсолютно чеховская сцена объяснения в любви двух интеллигентных бомжей – Таксы и Фокстерьера. Дети и взрослые плакали.

Честно говоря, мне жаль, что сегодня в театре редко плачут. Но это скорее наша беда – актеров и режиссеров. Все так увлеклись костюмами, эффектами и музыкой, что человек просто тонет во всем этом гарнире. Время такое.

Я заметила, что какую бы серьезную драматургию я ни репетировала, всегда существуют две проблемы. Первая: расстояние между автором и мной. А это расстояние и есть отношение к роли. Вторая проблема: если ты даже в трагедии не найдешь безусловно смешные вещи, зрители будут скучать. Сегодня не могут воспринимать только серьезное. Должна быть некая фантазмагория. Наверное, в этом причина колоссального успеха постановок Мирзоева. Ему удастся найти такую форму, что люди смеются и доходят до смысла спектакля опосредованно. Мирзоев делает спектакли так, что их «считывает» разнородная аудитория. Хотя мне кажется, что этот способ подачи информации и выворачивание всего наизнанку – уже завоевание прошлого, даже если и существует – и успешно – и до сих пор. На самом деле сейчас нужнее психологический театр, театр переживания, театр романтический, театр сильных эмоций... Мне очень хочется, чтобы в театр пришли «наивные» люди, люди Возрождения, которые были бы не певцами распада, а провозвестниками созидания. Сейчас столько всего путаного, бессмысленного, бесполого, много механистических придумок, от которых я, например, устала. Хочется уткнуться, как у Маяковского, «во что-то теплое, в женское». Не зря же артисты с трудом играют в спектаклях, где занято двадцать, тридцать человек, а с удовольствием репетируют «семейные» спектакли, где можно друг друга увидеть, услышать, где можно «пожить».

*– В какие минуты вы испытываете наслаждение на сцене?*

Это когда понимаешь, что идеально точно существуешь во времени и пространстве. Можешь молчать, можешь стоять спиной к залу и закрыть лицо или просто смотреть на партнера, но от тебя исходит такая энергия и при этом такая свобода, что зал воспринимает все через тебя! Это как озарение. Но самое большое счастье, – когда играешь и утопаешь, растворяешься в партнере, когда полное доверие, единение. Это – наслаждение.

*– В театре любят слово «поколение». Старшее поколение, младшее. Смена поколений. Думаете ли вы о своих сверстниках как о поколении? Каковы отличительные черты актеров вашего поколения?*

Наше поколение – это Сергей Маковецкий, Владимир Симонов, Максим Суханов, Мария Аронова – в Театре Вахтангова. Вне нашего театра – Олег Меньшиков, Оксана Мысина, Евгений Миронов, например. Интересно, что наше поколение представляют иногда не сочетающиеся, взаимоисключающие индивидуальности. Но все они – личности! Как Суханов, например, который нашел себе такой босховско-брейгелевский персонаж и способ выражения которого граничит иногда с театром бурлеска, абсурда, буффонады, иногда даже

каких-то патологических проявлений, совершенно органичных ему. Суханов на сцене существует все время на грани смешного и очень страшного. В облике монстра он иногда доходит до сумасшедшей нежности.

Или Сергей Маковецкий. Худой, странный, антигерой, который вдруг парадоксальностью своего существования вводит зрителя в состояние неустойчивости. Он вообще сам как будто идет по канату, и зритель вслед за ним начинает балансировать.

Или Маша Аронова – земля, поле, нива, жизнеутверждающая во всех своих проявлениях, призывающая к хлебосольству. Раблезианский тип актрисы.

У Владимира Симонова при его героической внешности есть какое-то пронзительное ёрничество. Самые интересные его роли получаются на стыке черной клоунады с вдруг возникающей нежностью.

Что касается меня, то... вам виднее.

Актер нашего поколения, мне кажется, должен быть синтетическим. Сплав интеллекта, пластики, воли, музыкальности, нутра и способности работать с совершенно разными режиссерами. Разнообразная техника. И когда все это завязывается в один узел, – максимально интересно.

Играя комедию, я всегда ишу секунду в роли, когда гротеск сорвется в абсолютную серьезность – до слез. Еще мне кажется, чтобы сегодня держать внимание публики, необходимо умение импровизировать.

Сейчас жанром, вызывающим наибольший интерес, является трагифарс. Реализм как таковой не интересен никому. Как только не существует «обманки», зритель, как это ни странно, не верит. Это парадокс нашего времени: показываешь, как оно есть, говорят: «нежизненно». Потому что и всегда, и теперь зритель все же приходит в театр за классным обманом. Талант самых виртуозных актеров заключается как раз в этой потрясающей обманке, но «до полной гибели всерьез».

Наверное, чтобы человек плакал или смеялся, ему мало показать его зеркальное отражение. Когда-то еще совсем молодой и почтительный ученик Станиславского Евгений Вахтангов пошел дальше Учителя. Напитавшись реализмом в полной мере, он создал совсем другой театр. «Через пять минут Китаем станет наш помост крутой. Занавес раскроем и под вихрями тряпья, вам покажем, как героя полюбили я и я».

– *Как вы относитесь к понятиям: вахтанговские традиции, актер, школа... Можно ли сказать, что вы актриса вахтанговской школы?*

Вахтанговский театр – самый небытовой русский театр, самый образный и метафорический. Он неинтересен, когда пыгается быть зеркалом. Всегда впечатляет, когда является увеличительным стеклом. «Нафангазированный реализм» – так напутствовал нас основатель!

Вахтанговский театр – это не конкретное здание или отдельный коллектив, это образ мысли и восприятие мира.

– *Вы работали с совершенно разными режиссерами: Роман Виктюк, Петр Фоменко, Гарик Черняховский. Сложно было каждый раз приспосабливаться к новым требованиям, менять все, вплоть до технических приемов?*

Конечно. Ведь эти режиссеры – разные планетные системы. Все они ставили мне колоссальные препятствия и ограничения, но именно поэтому так многому научили. Когда делаешь роль самостоятельно, даже если в результате получается что-то яркое, только трагишь и – начинаешь повторяться. Собира-



ешь, накапливаешь только при работе с сильным режиссером, но который при этом – еще и педагог. Первым моим режиссером-педагогом был Гарик Черняховский. Благодаря этому талантливому человеку в моей жизни случилось самое главное – удачное начало! Главная роль – Зойка – в спектакле «Зойкина квартира» по пьесе Михаила Булгакова в Театре Вахтангова. Если бы не было этого, была бы другая жизнь, другая судьба. Это оказался мой режиссер, который во многом сформировал, отшлифовал и раскрыл меня. Нам было очень легко договориться о самых сложных вещах. Он удивительно музыкальный, изобретательный, изысканный театральный мыслитель. Ему я обязана прежде всего.

Потом Роман Виктюк – абсолютный Мюнхгаузен двадцатого века. У Романа Григорьевича суровая школа. Школа китайского цирка. Но она весьма плодотворна. Может быть, не для всех. Думаю, что есть люди, которые прошли мимо Виктюка. Но это их большая беда. Их. Он человек-цунами, и того, кто не подготовлен к общению с ним, накрывает с головой. Хотя, конечно, все зависит от того, насколько у тебя сильный характер, насколько хорошо ты обучен профессии. Виктюк так много всего набрасывает, столько всего придумывает! Надо суметь все это запомнить, уловить, зафиксировать. Его спектакли выигрывают, когда ему попадают хорошие актеры, способные пропустить данное через себя, присвоить его, сделать не вычурной позой, не просто передвигать стулья, а вложить во все смысл, переживание и эмоцию. Тогда совсем другой результат, совершенно другое изделие получается в итоге. Актерский формализм убивает фантазмагории Виктюка. А истинное проживание этой фантазмагории, одушевляет спектакль и дает ему «легкое дыхание».

Уверена, что постановки Виктюка без легкого дыхания невозможны. Он вообще – импрессионист, если можно так сказать... На этой неувимости, на симбиозе пластики, музыки, голоса человеческого, актерского нутра, актерской индивидуальности и возникает цельность его спектаклей. Такое далеко не всегда бывает, но, мне кажется, самые сильные, самые успешные его спектакли замешены на гармонии. Когда возникает дисгармония, спектакль рушится, разрушается изнутри.

Для Виктюка и Фоменко характерна удивительная привязанность к выбранному актеру. Для них совершенно бессмысленно репетировать двумя составами, потому что Петр Наумович и Роман Григорьевич влезают в шкуру конкретного исполнителя. И мир, который выстраивается вокруг героя, и антимир, которые ему противопоставляются, завязаны на психике, физике, остроте или мягкости конкретного человека. Эти режиссеры заставляют тебя догонять их. Они заставляют тебя дышать вместе с ними музыкой. Им нужны музыкальные актеры, ведь музыка – это сценический персонаж их спектаклей, который наряду с актерами двигает действие, останавливает его, сопротивляется... От репетиций спектакля «Я тебя больше не знаю, милый» осталось ощущение счастья. Тогда наступил невероятный момент, когда Виктюк дал мне немножечко свободы и пошел за мной. Естественно, что направляющей рукой был он, но у меня осталось ощущение сотворчества.

Колоссальное влияние оказала на меня встреча с Петром Фоменко. В его спектакле «Пиковая дама» я играю Тайную недоброжелательность. Что написано у Пушкина о «тайной недоброжелательности»? Только эпитафия: «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность». Все. А то, что связано с этой ролью, – фантазия, извлеченная из сюжета самой повести. Петр Наумович все время так или иначе держался самого Пушкина, вписывая эту

роль в контекст спектакля... Поначалу даже хотели сделать мне бакенбарды, но потом от этого отказались. Мы попытались оттолкнуться от пушкинской сути, а не от портретного сходства. Автор «Пиковой дамы» – одна из составных частей нашего спектакля. Причем не тот автор, который знает все наперед, а тот Пушкин, который, когда писал «Евгения Онегина», мог сказать: «Боже мой, что учудила моя Татьяна!» Поэтому мне очень нравилась задача, которую поставил передо мной Фоменко. Тайная недоброжелательность по ходу спектакля удивляется: батюшки, что ж чудит Герман-то! Помимо рока, фатума, судьбы в ней есть еще и влюбленность в Германа, безусловное к нему сострадание. И колоссальная ирония. Ирония над ним и вообще над человечеством. Тема образа Тайной недоброжелательности возникла в соотношении с темой Германа и роковых для него карт. Мне нравится, что на мне цилиндр и плащ. А-ля Пушкин. В спектакле есть мизансцена на мосту: Герман стоит «Наполеоном», а я – «Пушкиным». У каждого внутри – свой памятник. Конечно же, это – игра. Я в этом спектакле похожа на Пушкина скульптора Комова, того Пушкина, который: «Ай да сукин сын», а не «Я памятник себе воздвиг нерукотворный».

Памятник-человек: импульсивный, озорной, хулиган. Даже в таком мистическом произведении, как «Пиковая дама», у Пушкина – юмор. И мы добились юмора в спектакле совершенно осознанно. Был ли у режиссера «тайный замысел»? Мне кажется, был явный замысел: сделать пушкинскую прозу – а, может быть, и прозу вообще – предметом театра... А центр этой истории – фигура Германа. Все сюжетные линии исходят от него. Но чем лучше играют люди вокруг, тем лучше и интереснее играет тебе. Чем выразительнее Тайная недоброжелательность, тем выразительнее Герман, тем интереснее раскрывается замысел Пушкина. И – Фоменко.

Запомнится эта работа навсегда, потому что я перессорилась со всеми и с самой собой. Но у меня закрепилось ощущение, что мы все с Пушкиным подружились. Кажется, что и степень нашего сценического хулиганства была бы ему интересна.

Аксиома, которую я восприняла после работы с такими благородными акулами режиссуры, – это то, что артист должен быть готовым к репетиции, сам должен генерировать идеи, и тогда режиссеру будет интереснее с ним, даже если возможен конфликт. Любой спектакль, любое действие рождается в сотворчестве. Правильно режиссеры предлагают актерам думать, а не быть марионетками. Артист должен играть. Человек, который на репетиции сидит по ту сторону рамп, должен волевым усилием направлять актеров, корректировать, безжалостно отрезать лишнее, чтобы получить осмысленное художественное произведение. С большим режиссером ты все равно придешь к логическому завершению роли, гораздо более богатому, если попытаешься внести свое. Тогда у тебя сохранится позвоночник. Если же придешь беспозвоночным к финалу – это твой провал. Ты – живой труп.

Еще я знаю, что с нетерпением буду ждать следующих работ и с Виктюком, и с Фоменко, потому что понимаю: с ними буду продолжать идти, идти вперед. Даже если будет обвал, неуспех. Потому что они фантастические таланты и профессионалы! Глыбы! Без них стоишь. Застываешь! И потом, ведь под лежащий камень вода не течет. А Роман Григорьевич и Петр Наумович – вода, которая течет... Они люди стыка двух веков, и то, что они делают, перейдет в двадцать первый век, у них уже есть ученики и будут последователи.

– *Что вы думаете в принципе о состоянии режиссуры сейчас? Многие говорят о конце режиссерского века...*

Если не говорить о Фоменко, Виктюке, Роберте Стурюа, то режиссура как профессия стала фактически исчезать. И это одна из самых страшных проблем конца века. То, что актеры стали режиссировать, смешивать две профессии, – горе театра. Особенно когда они ставят спектакли, в которых сами играют. Хотя происходит это, конечно, от безысходности. Как и моноспектакли, которые стали показателем отчаяния артиста, не способного ни с кем договориться. Или – как другой вариант – которому никто не нужен, потому что этот артист абсолютно самодостаточен.

– *Последняя ваша работа в театре – фрекен Жюли в одноименном спектакле. Кажется, что это работа для вас принципиальна...*

Да. Если ты играешь долгое время в той или иной степени ироничные, комедийные, пластические, inferнальные роли – это же не значит, что нет потребности выйти на сцену с собственным лицом. Я продолжаю жить, взрослею, и во мне накапливается разное. Это очень важный спектакль в нашей с Машей Ароновой и Володей Симоновым жизни, потому что он нас всех развернул, дал возможность прорваться тому, что накопилось в душе. И здесь другая степень погружения в материал: не на поверхности моря, а с аквалангом по дну. Другая отдача. Во всем этом есть какой-то сумасшедший азарт... Начинаешь жить спектаклем и продолжаешь жить в спектакле.

Мне кажется, что во «Фрекен Жюли» есть человеческие победы. Критики писали, что когда три актера, которые работали, в основном, в комедийном жанре, которые состоялись на этом поприще, решили попробовать сделать что-то совсем другое, – за это их стоит уважать. Мы взяли одну из самых мрачных пьес невеселого автора Стриндберга. Справиться с ней очень трудно. Что касается меня, то такое впервые: играть – нельзя! Можно только жить! И каждый раз все заново – «без знания пьесы».

Мне радостно, что этот спектакль идет именно в Театре Вахтангова! Многие актеры утверждают, что здесь, в театре, наш дом! Я в это верю. Ну, а если мне хочется попробовать сделать что-то новое, то где же, как не дома? А то, что после премьеры спектакля повесили распределение «Чуда святого Антония» – вообще похоже на Чудо. Такое ощущение, что мы нажали на стоп-кран на нашем скоростном поезде, и все, шарахнувшись, оглянулись назад. А там, оказывается, у Вахтангова когда-то был и Метерлинк, и Стриндберг, а не только «Турандот». Интересно...

– *Отразилась ли эта работа на других ролях, которые есть в вашем репертуаре?*

Конечно. Всегда, когда репетируешь новое, особенно, если это большая работа, все начинает гулять в другие спектакли. Это не значит, что я везде стала играть фрекен Жюли. Но появилась колоссальная растревоженность, гораздо большая чувствительность, подробность существования, быстрее стали происходить смены самочувствий. Это все настолько рядом. И потом, когда я сыграла подряд несколько спектаклей «Фрекен Жюли», мне вдруг остальное показалось таким коротеньким. Смешно!

Вообще мне кажется, что бросать себя в разные состояния здорово. Станиславский говорил, что раз в семь лет актер обязан пойти учиться. Мне кажется, что на «Фрекен Жюли» мы абсолютно сознательно пошли учиться новому для нас, хотя, по сути, это хорошо забытое старое. Ведь именно так

нас учили наши прекрасные педагоги в Училище имени Шукина: «Нет ничего интереснее жизни человеческого духа, в какую бы форму оно ни было облечено». И я не сомневаюсь, что именно этот спектакль станет фундаментом для моих других ролей. Хотя вечное: «Если бы знать... если бы знать... если бы знать»...

*Беседовала Катерина Антонова 15 мая 2000 года*



ПИТЕР СЕЛЛЕРС

Питер Селлерс (р. 1958) – американский режиссер. Учился в Гарвардском университете, продолжил образование в Японии, Китае, Индии. В 1982 г. стал художественным руководителем Бостонской шекспировской труппы, в 1984-м – Американского национального театра в Кеннеди-центре (Вашингтон). Спектакли: «Граф Монте-Кристо» по А.Дюма, «Зангези» по В.Хлебникову и др. На фестивалях в Зальцбурге поставил цикл опер В.-А.Моцарта («Так поступают все», 1987; «Свадьба Фигаро», 1988; «Дон Жуан», 1990 и др.); Г.-Ф.Генделя («Саул», «Орlando», 1981; «Юлий Цезарь», 1985 и 1990); «Тангейзер» Р.Вагнера (1988); «Святой Франциск Ассизский» О.Мессиаана (1992); «Пелеас и Мелисанда» К.Дебюсси (1993); цикл произведений И.Стравинского («История солдата», 1992 и 2000; «Эдип-царь» и «Симфония псалмов», 1994) и др. Во второй половине 90-х гг. ставит произведения: П.Хиндемита, Д.Лигети, Дж.Адамса, Д.Джордана, китайскую оперу «Пионовый павильон», «Семь смертных грехов» Б.Брехта – К.Вайля, и др. В 1986–1994 гг. был художественным руководителем фестиваля в Лос-Анджелесе. С 1989 г. преподает в Калифорнийском университете (курсы «Искусство и социальная ответственность», «Искусство и социальные перемены», «Искусство и нравственное воздействие»).

## ПИТЕР СЕЛЛЕРС

### Жить, превосходя себя

Музыка исходит из вечно присутствующей метафизической структуры; нельзя жить без внутреннего ритма. Что есть эта структура, что это за внутренний ритм, как это все совершается? Не самого страдания коснуться, но прощупать пульс, внутренний пульс, биение сердца, вибрацию. Все, что мы видим – свет, звук, – всё вибрация. В мистической традиции тибетцев заложено понимание: свет и звук сродни друг другу. Долгий, долгий путь. Потому древние буддийские храмы повторяют структуру уха. Тот же архитектурный план. Великие европейские соборы созданы ради звука. Великие европейские соборы созданы также ради света, поскольку духовная жизнь – это вхождение света. Свет, его вибрация проникает собою душу, которая и до того имеет свой вибрирующий строй. Все заключается и разрешается в вибрации. Это-то и дает единство бесчисленным проявлениям материального мира. Здесь общая основа.

Мейерхольд нашел возможность вновь основать театр на музыкальных структурах, как это было в Японии, в Китае, в Индии, в Африке. Все великие традиции опираются на принцип музыки. Она не дает никаких поблажек, все оказывается нелегким, напротив – трудным. Как бы некий моральный закон. Все время нужно превозмогать самого себя, чувствовать, что требуется большее. Вот как оно выходит с музыкой... Когда глядят на работу драматических актеров, в публике прикидывают подчас: ну и что? Я тоже так мог бы. Глядя на певцов или танцовщиков, всякий отдает себе отчет: я так не мог бы. Связав театр с музыкой и танцем, ставишь перед ним за образец нечто высшее и нездешнее, нечто – осмелюсь употребить это слово, – героичное. Приходится войти в соприкосновение с героизмом. Жить, превосходя себя. Войти в сношение с тем, что выше нас. С музыкой.

В театре всегда должна быть музыка – во всякий момент. Если слова не музыкальны, то вообще ничего нет. Даже когда идет прозаический разговор, нужно, чтобы он шел музыкально, чтобы мелодическая линия велась непрерывно или, если она сламывается, то и сламываться должна музыкально.

Вот музыка и вот зрительный образ. Они вовсе не должны склеиваться друг с другом; они взаимонезависимы и вполне свободны. Например, сейчас я ставлю оперу «El Nino» («Рождество») Джона Адамса, и я только что, вчера, режиссировал в этой опере «Magnificat» – Мария радуется: «Восхвалит душа моя Господа». Музыка ослепительная, совершенно трансцендентальная, но мизансцена – болезненного конфликта, оба они, Мария и Иосиф, сердятся друг на друга, она в слезах, и тут-то слышится «Magnificat». «Magnificat» слышится в самый преисполненный благочестия момент ее жизни. У нее лицо совершенно опустошенного человека, она глубоко уязвлена, и вдруг душа ее преисполняется хвалы.

Для меня важен контраст, а не то лишь, что музыка подчеркнет, выделит курсивом действие (как в фильмах) или действие проиллюстрирует музыку (как в видеоклипах). В первом случае музыка в рабстве у зрительного ряда, во втором – зрительный ряд в рабстве у музыки. По мне же, между тем и другим должен быть равноправный разговор – как между двумя независимыми взрослыми людьми.

Их связь – как всякая связь – предполагает напряженность; в ней должны быть моменты гармонии, но равно и моменты резкого несовпадения, противоречия, даже борьбы. Взаимонезависимость музыки и зрительного ряда – по законам демократии. Демократия обеспечивает и подчеркивает возможность граждан иметь глубокие неладья между собою, не доводя эти неладья до смертоубийства. Демократия в том, чтобы их (неладья) стерпеть, даже поддерживать. Иначе приходит фашизм. Тут для меня и метафизика, и политика.

Режиссура начинается там, где кончается повторение литературного текста сценической иллюстрацией его; там, где возникает диалог, то есть некоторое несогласие.

Диалог для меня есть основа театра, да и вообще жизни.

На возможностях и неизбежностях диалога строятся отношения с классической пьесой, когда режиссер обращается к ней. В принципе я держусь современного, нового репертуара. Вся моя работа – современная.

Театр существует грамматически всегда в настоящем времени. Настоящее время есть результат всех прошедших. Если ты отдаешь себе в том отчет, то нельзя действовать в настоящем времени, не считаясь с прошедшим. Надо также признать, что мы здесь затем лишь, чтобы стать тропой в будущее время.

Беря текст «из прошедшего», ты уже не один, ты в присутствии предков, и это воздействует на способ работы с текстом. Еще интереснее, что неизъяснимым образом возникает посыл в будущее. Это случается, когда актер встречается глазами со зрителем. Работа режиссера заключается в том, чтобы такой момент мог возникнуть.

Считается, что режиссер, ставя старый текст, хочет, как правило, высказаться о своем времени. Вот мне говорят, что я именно так ставил «Венецианского купца» – актуализировал это произведение, вписав его в политическую обстановку, возникшую вокруг расовых волнений и вокруг процесса Роднея Кинга в Калифорнии. Я бы дал некоторые разъяснения.

Я никогда не смотрю на спектакль как на попытку высказаться о чем-либо с жесткой окончательностью. Наоборот, я хочу открытой формы. Некий взаимообмен с Шекспиром или с Моцартом – о чем в данный момент нашей жизни с этими личностями хочется беседовать. Спектакли возникают как диалоги с ними, – диалоги разнятся в той мере, в какой мы зависим от своего нынешнего состояния.

Я далек от того, чтоб рассматривать свою трактовку как отмену всего, что делали до меня, и вообще как нечто завершающее, устанавливающее единую верную точку зрения. Идет разговор. Мы выкладываем свое; материал, над которым мы работаем, – свое. Меня чарует то, что возникает в диалоге. Просто фантастика, как вся публика принимает в нем участие. И каждый в отдельности зритель принимает участие.

Что прекрасно: текст скрывает в себе некое пространство, из которого зритель может извлечь свое, с чем уйдет из театра. Идеи, эмоции, размышления самые несходные, но равно стимулирующие. Я не диктую того, что следует почувствовать. Моя роль не в том, чтобы предписать интерпретацию, но в том, чтобы создать такой контекст, в котором возможна дискуссия.

Во всех современных сочинениях, с которыми я имею дело, диалог уже заложен, поскольку это совместные работы либреттиста и композитора; в диалоги между ними включаюсь я, актеры. Как в этом диалоге будут участвовать артисты, работающие в Сан-Франциско, и как – артисты в Лос-Анджелесе? Как на возникающие между нами разговоры будут реагировать зрители там и там?

Те, кто видел мои спектакли, не может утверждать: Селлерс на то-то смотрит так-то. Я приглашаю людей – разных людей – собраться в одном пространстве и поглядеть, каковы возможности взаимообмена между нами, как далеко мы в этом смысле можем продвинуться и где обрыв.

Театр – место, где можно попытаться установить тот диалог, какого в нашем обществе нет. В нашем обществе попытка диалога останавливаются на каком-то лепете, на бульканье самом элементарном. Когда в СМИ заходит речь о множественности культур, о «мультилингвизме», как не хватает тонкости... как выходит грубо... Нет уверенности, что в театре выходит лучше, но мы хотя бы пробуем. Пытаемся.

Я так же не претендую на то, чтобы разрешить пьесу Шекспира «Венецианский купец», как не претендую на то, чтобы разрешить проблемы, вызвавшие расовые беспорядки в Лос-Анджелесе. Но мне кажется, что мы продвинемся в своих размышлениях на тот и на этот счет, если сопоставим в диалоге лос-анджелесские беспорядки с пьесой Шекспира, с вопросами, о которых там речь, с языком, каков он у Шекспира, с той диалогичностью, какая в ней заложена...

*– Ищете ли вы, ставя оперы, того же диалога классики и нашей эпохи?*

Опера – другое дело. Объективный смысл работы во многом тот же, разумеется, но процесс идет иначе. В оперном театре иная публика. Раз навсегда predeterminedены контексты. Установки на повторяемость впечатления. Певец должен непременно взять до диез в тот самый момент, что и вчера, тогда как на драматической сцене вся надежда на неожиданность ноты, непредвиденность ее для самого актера и для меня. Мои оперные постановки – полная противоположность моим спектаклям в драме.

В драме в первой же сцене актер может сделать что-то, что остальных



застигнет врасплох, но поскольку спорить и передоговариваться некогда, они перестроятся тут же; это сдвинет весь дальнейший ход, отзовется и в следующих картинах, подскажет иные реакции и пр. Актер ведь должен реагировать на неожиданный поворот или интонацию – реагировать и как персонаж, и как исполнитель роли без промедления.

*– И для вас – режиссера – все это тоже сюрприз...*

Конечно. Случалось видеть такие актерские реакции, которых я бы никогда не вообразил. Они-то всего интереснее. Замечательно, когда люди на сцене в самом деле слушают друг друга и друг на друга реагируют, а не делают вид, будто слушают и будто реагируют. Когда репетиции налажены в эту сторону, спектакль обретает живую гибкость, и что бы ни случилось, он не плюхнется, а упадет на четыре лапки.

Что в самом деле отличает мои спектакли от работ большинства постановщиков, – это атмосфера, в которой они идут к финалу. Доверие к ходу вещей при общем волнении и энтузиазм. Под конец все собирается, напрягается, проясняется. Если зритель уйдет до конца представления, он потеряет главное.

*– Испытывали ли вы какие-либо влияния? Были ли у вас учителя, оставившие след в вашем творчестве?*

Господи, кто только не влиял на меня! Поскольку я начинал свою карьеру в театре марионеток, первым учителем у меня был кукловод. Я был ассистентом в яванском театре теней и в японском театре «Бунраку». Первые пьесы, которые я узнал, – пьесы Кокто, Беккета, французский авангард и сюрреализм. Первые театральные опыты, которые меня действительно воодушевили, – спектакли театра «Хлеб и куклы», замечательная трилогия Андрея Щербана, ну и, конечно, «Вустер-груп». Их спектакли сделали меня энтузиастом. Когда мне было восемнадцать, в Европе захватывали Джорджо Стрелер и Петер Штайн. Да, а еще индийский театр, и театр Арианы Мнушкиной, и тема других опытов, список без конца. Когда мне было двадцать пять лет, Юрий Любимов переломил всю мою жизнь. За неделю я посмотрел семь его постановок: я был ослеплен! Бестер Китон, Дэвид Гриффит, волшебная эпоха немого кинематографа, его красота и метафизика также отпечатались... Само собой, я очень люблю манеру Хичкока. Как и Жан-Люк Годар, – он среди тех, кто сильнейшим образом воздействовал на меня, как воздействовали и Фриц Ланг, и Дуглас Серк, отличный постановщик американских фильмов «серии Б» в пятидесятые годы, до войны работавший в Германии.

Театры Индии, Японии, Китая влияли на меня так же, как влияли погребальные ритуалы племен Африки и тихоокеанских островов, эти действия, в которых участвуют всей деревней.

Маяковский, Мейерхольд, Эйзенштейн, все движение русских конструктивистов также были определяющими для меня.

Все это для меня важно.

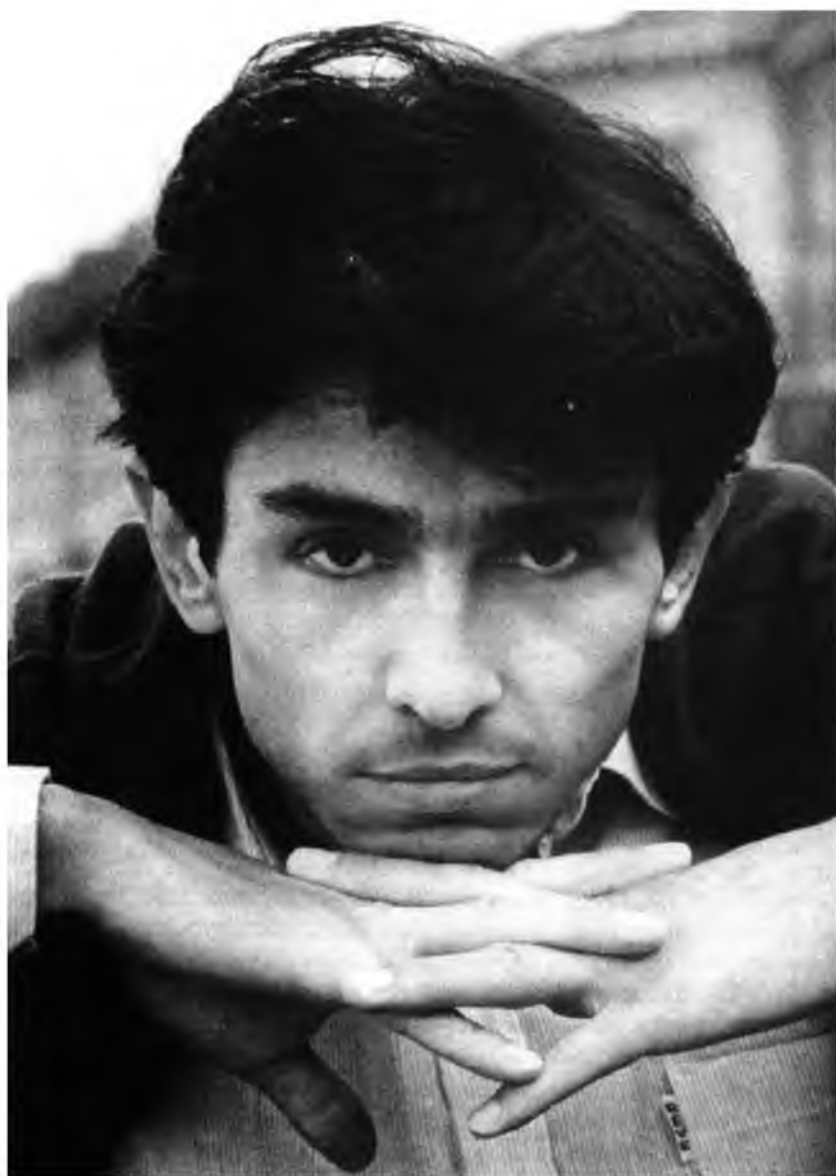
Центральное и преобладающее воздействие имела вся американская мешанина, телереклама. Кто же ее любит, но как не поддаться ее ухищрениям, ее технической ловкости!

Моя работа доставляет по назначению не столько мои собственные мысли, сколько чьи-то еще. Я всегда окружен. У меня склонность испытывать чужое влияние. И в этом смысле мне везет.

*– Найдется ли у вас совет, который стоит дать молодым актерам?*

Пусть занимаются на театре тем, что знают. А если то, что они знают, не очень-то интересно, – пусть сначала сделают свою жизнь поинтересней.

*Выступление на Мейерхольдовском симпозиуме и ответы на вопросы записала Беатрис Пикон-Валлен 12 ноября 2000 года*



ПЕТР СЕМАК

*Фото П.Васильева*

*Петр Семак (р. 1960) – актер. В 1983 г. окончил ЛГИТМиК (курс А.Кацмана). Выпускной работой был Митя Карамазов в «Братьях Карамазовых» по Ф.Достоевскому. После окончания института пришел в Малый драматический театр. На его сцене сыграл: Сенечку в «Счастье моем» А.Червинского (1983), Михаила Пряслина в «Братьях и сестрах» по Ф.Абрамову (1985), Ральфа в «Повелителе мух» по У.Голдингу (1986), Николая Ставрогина в «Бесах» по Ф.Достоевскому (1991), Эбина в «Любви под вязами» Ю.О’Нила (1992), Печального инспектора в «Роберто Зукко» Б.Кольтеса (1994), Стражника в «Звездном мальчике» по О.Уайльду (1997), Леонта в «Зимней сказке» У.Шекспира (1998), Дмитрия в «Бегущих странниках» А.Казанцева (1997), Райса в «Молли Суини» Фрилла (2000) и др. На сцене БДТ в 1997 г. сыграл Септимуса в «Аркадии» Т.Стоппарда.*

ПЕТР СЕМАК

## Каждый актер знает, когда играет хорошо

*– Что для тебя самое трудное в актерской профессии?*

Выйти на сцену. Это как в плавании, самое трудное – прыгнуть в воду. Когда ты уже прыгнул, там надо грести... Вот, наверное, этот момент выхода из-за кулис самый трудный: выйти, показаться.

*– Почему, ты, сельский хлопец, выбрал актерскую профессию?*

Если честно: не знаю. Начнем с того, что я вырос на Украине, в селе Спасском, маленькое такое, но хорошее, красивое украинское село, каких много. В школе у нас не было самодеятельного театра, но была самодеятельность, я пел, танцевал, делал какие-то там фокусы, нравилось быть клоуном... Но серьезно я никогда не думал, что это – мое призвание. Безумно любил математику, точные науки, и наш школьный учитель говорил: жил бы ты в городе, конечно, тебя нужно бы в специальную школу определять... Я так и думал, что куда-то пойду в точные науки: физика, математика, в университет...

А в последний момент появились какие-то тщеславные детские мысли о том, что, наверное, я не смогу вот так всю жизнь заниматься только математикой, почему-то мне показалось, что это скучно. Актерская же профессия была где-то далеко и казалась заманчивой. К тому времени я прочитал биографию Жерара Филипа, там был такой эпизод – его спросили: почему он захотел стать актером? Он краснел и отвечал: «Из-за тщеславия и из-за денег». Вот что-то подобное мелькало у меня в голове: артисты, во-первых, могут прожить массу самых разнообразных жизней, они ездят по всему миру, потом денег они много получают... Вот что-то такое у меня промелькнуло, и я резко поменял все. Мои родители были обескуражены, но, слава Богу, они никогда мне не препятствовали, учитель по математике сказал, что я сошел с ума, с такими способностями и вдруг в танцюльки (он это все называл «танцюльки»). Я поехал в Харьков (я, сельский житель, боялся больших городов, даже в Киев было страшно ехать, а Харьков рядом). Свою учительницу по литературе попросил, чтобы она поехала со мной, потому что мне страшно, и она меня

буквально за ручку водила по институту. Парадокс, но мне не страшно было именно во время показов, когда я что-то играл. Мне страшно было в жизни и не страшно на сцене.

Я как-то так легко поступил, хотя все говорили: ты с ума сошел, туда не поступить, там связи должны быть. Но меня взяли. Два года я там учился и, как дурак, был уверен, что я уже артист. Потом я узнал, что есть система Станиславского, Художественный театр, Немирович-Данченко... Я как-то начал погружаться в театр по-настоящему, а до этого, конечно, ни о чем подобном я не имел никакого представления. И, как в математике, ты постепенноходишь во вкус, и тебе уже эти формулы, задачи кажутся личным вызовом, вот так же мне захотелось докопаться до истины, разгадать, как же этот процесс творчества происходит. Бросал институт, возвращался, потом узнал, что в ЛГИТМиКе Кацман набирает курс, хотел только к нему и поступил. Конкурс был сумасшедший. Вообще это отдельная история, как я поступал. Мне не отдавали документы в моем вузе, и помог случай. В Киеве в Министерстве культуры (куда мы пробивались с моим товарищем, потому что ректор Харьковского института нам не отдавал документов, а Кацман нас уже брал) мы мыкались бесполезно по этажам. И уже на выходе, не солоно хлебавши, столкнулись с каким-то дяденькой... И видно, что он начальник какой-то большой в этом министерстве, и видно под мухой, такой хохол, высокий, красивый седовласый: «А что это за хлопцы такие гарные?» И тут ему рассказывают, что нам документы не отдает ректор Харьковского института, а нас Кацман берет. «Как не отдают, а ну пошли со мной!». Тут же звонит ректору и матом по телефону, в приказном порядке. Мы так обрадовались, что даже не спросили, как его зовут. Человек сыграл в моей судьбе, можно сказать, роковую роль...

– *Скорее поворотную: бог из машины в виде министерского начальника...*

Не взял бы Кацман, как потом все повернулось бы, неизвестно. Может, я и не захотел бы больше пробовать. Судьба вела... Учась у Кацмана, я в какие-то моменты очень сильно сомневался, что я выбрал то самое, что я хочу. Я впадал в депрессию, в отчаяние, моя природа деревенского хлопчика тянула обратно и как-то говорила: а на шо тебе театр? возвращайся обратно, там же хорошо, там все понятно, там все родное, а тут большой город, по-русски ты говоришь плохо, с акцентом... И книг мало читал, в нашей сельской библиотеке, естественно, не было ни Цветаевой, ни Пастернака, ни Булгакова...

– *Ну, надо сказать, что и в городах они по библиотекам не стояли...*

Но в городах все-таки можно было их достать. И я мучился, долго мучился. Думаю, что меня удержала в театре эта страсть разгадывать, находить решение... И в этом смысле математика и театр оказались довольно близкими, может быть, их объединяет какая-то страсть к точности, к гармонии...

– *То есть роль как задача, которую ты должен решить?*

Да, именно: задача, которую надо решить. Ну, для меня, по крайней мере, это так. Я не люблю повторяться. Когда мне говорят: ну, мы тебя уже видели в этом качестве – для меня это как нож в сердце, значит, ничего нового я не нашел...

– Твоей «коронной ролью» стал Михаил Пряслин в «Братьях и сестрах». Рассказы о ваших поездках к Федору Абрамову стали театральной легендой, но, кажется, ты мог использовать для Пряслина собственные воспоминания?

Я тебе расскажу смешную вещь, которую мало кому рассказываю: когда Лев Абрамович решил ставить Абрамова, первая мысль была – опять деревня, ну что там хорошего, я там вырос, я это все знаю. Только там говорят на архангельском говоре, у нас говорят на малороссийском говоре, а так все то же. Я-то пришел в город играть принцев...

Да, Шекспира. Потом, конечно, понял, что дурак, что это не просто какая-то деревня, что-то большее. Я играю здесь судьбу своего отца. У меня отца зовут Михаилом, и они одного года рождения с Мишкой Пряслиным. Дед ушел на войну и погиб, отец остался старшим в семье, все на нем, он с тринадцати лет стал мужиком... Еще, наверное, помогало, что у меня детство было трудное, приходилось много работать, физический труд был знаком не понаслышке, не из фильмов. Мы жили не ахти как. До моих шестнадцати тяжело жили. Родители как проклятые работали в этом колхозе. И особенно одеться было не во что... У меня все равно было ощущение, как будто я вырос на этой войне, и помню все рассказы моего отца о его детстве, как немцы оккупировали село, как его расстреливали...

Однажды отец отвозил меня в Харьков, тогда уже я вырос, он уже смог купить машину... Такой эпизод: мы едем, на трассе останавливаемся заправиться, на заправке нас обгоняет какой-то мерседес, видно, что посольская машина, и выходит оттуда арийской такой внешности человек, седовласый уже... И мой отец застыл, стал весь белый. Немец заправился и уехал. А у отца руки трясутся: сколько лет прошло, говорит, а я его лицо помню, он меня ставил к стенке. Он пацан был тогда, жрать было нечего, обменял какие-то вещи на козленка в соседнем селе. А тот отобрал козленка, поставил к стенке, – бах, а у него холостые. Засмеялся и ушел немец. Ну, пошутил как бы... И это отложилось... Эмоциональные какие-то вещи... Потом наше детство: я помню все эти фильмы, в основном все фильмы снимались о войне, книжки в основном только о войне читались, и вот, наверное, это оттуда все. В подсознании откладывалось. «Баллада о солдате», «Отец солдата», «Летят журавли». У меня поэтому ощущение, как будто я там и вырос. Я как будто оттуда... И так не только у меня, а у всех, кто играет этот спектакль...

– Вы играете про тяжелую жизнь, но ведь и красивая же она в этом спектакле: красивые люди, умеющие красиво работать, красиво гулять... Прошлое, просветленное памятью...

Моя мама, когда посмотрела «Братья и сестры», сказала: так и было. Они возвращались с войны по одному, кто выжил, есть нечего было и выпить нечего, одна бутылка самогона на всю семью, огурцы какие-нибудь, капуста, и все так радуются, что он живой, что он вернулся... А у многих уже не вернется. И плачут, и танцуют, и радуются, и опять плачут... Она тогда была ребенком, и она это помнит. Теперь, говорит, есть и выпить и закусить, потому что на Украине даже хохлы не жалуются, если свадьба, так это уж такая свадьба, что столы ломаются и от выпивки, и от закуски. А радости нет. Все есть, а радости нет. Тогда ничего не было, а радость была.

– Тогда ждали: еще чуть-чуть и будет хорошо, а надежда дает радость... И ваш спектакль дает радость.

Да, он этим и силен. Понимаешь, вот мы играем «Бесы» Достоевского, и после «Бесов» из меня как будто все вычерпали, такая пустота, и хочется куда-то после спектакля – не домой, а в компанию, с кем-то сидеть, пить, говорить, как-то немножко отходить. После «Братьев и сестер» – ну, такая энергия! После них почему-то хочется жить.

– Ты видишь зрительный зал? Иногда актеры говорят, что они играют не для конкретного зрителя в зале, а для идеального зрителя. Ставят как бы стенку между собой и залом...

Какой смысл играть через стенку, я играю для этих конкретных людей. Которые пришли сегодня. Есть спектакли, где я не могу играть, если не вижу реакцию зала. Например, в «Молли Суини». В какой-то момент на прогонах я начал просить Льва Абрамовича пускать хоть одного свежего человека, потому что невозможно тысячу раз рассказывать одну и ту же историю режиссеру. Он ее знает, он ее тысячу раз слышал, ему неинтересно. И мне неинтересно ее рассказывать.

– Зритель для тебя – это как бы такой «второй режиссер»?

Скорее, соавтор. И зависит от него очень многое. На «Молли Суини» пришел художник спектакля Давид Боровский. В зале он и Додин, больше никого. Я начинаю. Через какое-то время Додин наклоняется к Боровскому и начинает ему что-то рассказывать, я понимаю, что говорю в пустоту. Продолжаю. Додин поворачивается: «Петя, что произошло? Вы же делали все это гораздо лучше!» – «Так вы меня не слушаете, Лев Абрамович!» Я начал сначала. «Вот теперь другое дело!» – «А теперь вижу, что вы меня слушаете!»

– А бывает, что пришел плохой соавтор?

Бывает, что много людей пришли не ради спектакля, а потусоваться... Еще зачем-то. Тогда приходится сжать зубы и выполнять свое актерское дело. А что они джин с тоником в зале пьют – их дело.

– Ну, это, наверное, все-таки сбивает. Кажется, что сам виноват, плохо играешь...

Я думаю, что каждый актер знает, когда он играет хорошо, а когда плохо. Это понимаешь каким-то шестым чувством... Вот зрители смеются – как бы одобряют. Но ты слышишь, что это глупый смех. И всегда слышно, когда смеются не потому, что текст смешной или ситуация смешная... А смеются от какой-то радости узнавания, реагируют на какую-то мысль или какую-то деталь, интонацию... Вот балерина делает какой-то суперсложный элемент, – аплодисменты. Длился элемент секунду. Но заметили! Зрители не всегда дают себе отчет, «на что» реагируют, но всегда отзываются...

– Эти мгновения «суперсложных элементов» и входят в понятие хорошо играть?

И это входит, и еще многое другое. Эти вещи трудно определять. Четкий критерий: состояние раздвоения на сцене. Ты сам успеваешь смотреть на себя откуда-то со стороны. И чем больше дистанция, чем больше ты от себя отдаляешься, тем лучше играешь... Иногда такое ощущение, что ты не только отдаляешься от сцены, но еще успеваешь взлететь и посмотреть откуда-то сверху... Такие минуты редко случаются, но получаешь такое наслаждение от

этой легкости: все под контролем, все успеваешь, видишь всю сцену и весь зал. В этот момент ты сам себе и режиссер, и исполнитель, и зритель. Ты чувствуешь дыхание зала, его реакцию и еще что-то сверх того: как будто незримые голоса говорят: «Да, правильно, точно, так и есть».

*– А есть какие-то специальные приспособления, чтобы войти в это состояние? Это происходит в одних и тех же местах одних и тех же ролях? Или возникает спонтанно?*

Это трудно ставить перед собой как задачу: вот сегодня придет вдохновение... Есть элементы озарения, что ли, они приходят в самых неожиданных местах: застают тебя на улице, ты можешь подглядеть что-то, и это натолкнет тебя на шаг, который меняет все. Потом ты проверяешь свое озарение на спектакле и вдруг понимаешь, что чушь какая-то пришла в голову. А иногда что-то попадает. Иногда во время спектакля возникает что-то, и каким-то способом ты это фиксируешь, и в следующем спектакле оно опять возникает. Иногда, бывает, знаешь, вот возникнет один раз, потом никогда не повторится. Ты мучаешься, думаешь: почему же тогда возникло?

*– Это состояние импровизационной легкости возникает чаще на репетициях или на спектаклях?*

По-разному: смотря какая роль, какая пьеса... В «Братьях Карамазовых» я так и не смог никогда повторить – и мучаюсь этим до сих пор – сцену с поляком... Ну, ту, где решение принято, что последняя ночь, и завтра утром – стреляюсь... И сам момент, когда Митя вбегает в комнату, где Грушенька сидит с поляком, и говорит: я не помешаю, я посижу... сцена на репетициях не получалась никак. Последний прогон. Завтра спектакль. Уже поздно. Всем завтра рано вставать. «Я хочу последний разочек!» – «Ну, Петя, уже не нужно, ну, может, завтра получится, а может, вообще не получится, что делать!» – утешает меня Кацман. Я от отчаяния готов был утопиться! Однако играем еще раз. Что тогда со мной произошло? Я так не играл никогда. Что это было? Произошло то самое, о чем говорю: дистанция увеличилась, я куда-то взлетел, я все видел, слышал, понимал, успевал, сам собой восхищался. Восторг был дикий! Меня не остановили, пока мы не сыграли всю сцену. Потом прибежал наш второй педагог: «Петя, сволочь, ну, завтра так сыграй!» Я так не сыграл ни завтра, ни на одном из наших девятнадцати спектаклей.

*– В Пяслине у тебя мостком была эмоциональная память. В Достоевском, Шекспире эмоциональной памяти вроде нет. А как здесь ищутся мостки к роли?*

«Преступление и наказание» я прочитал в девятом классе, в шестнадцать. С этого для меня начался Достоевский. Сильнейшее, эмоциональное впечатление. Я даже не задавался вопросом: почему он убил? Не это было главным почему-то. Мне так захотелось в Петербург, в его город. И я до сих пор, вот уже двадцать один год, здесь живу, я живу взглядом Достоевского, его мыслями, и город этот воспринимаю через это. У меня такое ощущение, что все равно я как бы здесь не живу, я все равно иммигрант. Я же вырос там, в своем селе, а тут я иммигрант...

*– Мне это знакомо...*

Для моих детей – это их город. А для меня это город моей мечты. Наверно, так я и умру с этим ощущением, потому что я никак не могу почувствовать, что я часть этого города. И все равно, именно через Достоевского, через



Пушкина ко мне пришел этот город. И страсть к Достоевскому, начавшаяся с «Преступления и наказания»... Потом были «Братья Карамазовы» у нас в институте, потом «Бесы» в театре, и я готов Достоевского играть всю жизнь.

– Когда ты играл Дмитрия в студенческом спектакле «Братья Карамазовы», кажется, конная милиция потребовалась?

Да, да, так было в Одессе, там была конная милиция. Кацман всегда мечтал о конной милиции на спектакле, и она была... У меня Дмитрий Карамазов не сразу получился, только на девятнадцатом спектакле роль пошла. Лев Абрамович иногда этот спектакль вспоминает. Когда звал к себе, он обещал поставить «Братьев Карамазовых»... Забыл, наверно.

– Поставил «Бесов» и взял тебя на Ставрогина!

Это сложная история. Поначалу никто меня в Ставрогине не видел. Я сыграл Пряслина, и на мне стоял такой крест, или метка: на роли мужиков. Так и говорили: какой из тебя Ставрогин? Не аристократ, конечно... Мы репетировали «Бесы» три года, ну, не каждый день три года, а с перерывами. Но от начала до выпуска прошло три года. В восемьдесят девятом мы начали, а в девяностом погиб Володя Осипчук, царство ему небесное. Ставился, в общем-то, спектакль на него, он был нашим Ставрогиным (и это был бы совершенно другой Ставрогин, не тот, который у меня). И вдруг он погибает, и Лев Абрамович начинает искать: кто? Долго репетирует Сережа Курьшев. Потом Игорь Склиар. А я в это время перепробовал множество ролей в «Бесах»: начинал с Кириллова, потом Федька Каторжный, потом Шатов, потом Липутин... Коваль заболел, и так на репетиции я чего-то попробовал, и Лев Абрамович говорит: «А ну давай, давай...» Я вдруг понял, что могу играть эксцентричные комические роли, это есть в моей природе. Я даже Варвару Петровну репетировал, когда заболела актриса. Репетиции были очень тяжелыми, мы уже все были уставшие, и все наши актрисы уже не хотели подыгрывать. Я говорю: «Лев Абрамович, давайте я подыграю». Там сказать буквально несколько слов, и я это отыграл. Лев Абрамович оценил: «Петя, молодец...» Ну, в общем, я потом насчитал, что я перепробовал – поскольку мы же весь роман репетировали, потом отбиралось, что останется, – двенадцать ролей в этом романе... И делал это с таким удовольствием, мне так нравилось. Я мог играть всех. Я, действительно, могу играть всех у Достоевского. Даже женские роли.

Ну, а потом Лев Абрамович сказал: «Ставрогина у нас Игорь репетирует, но все равно имейте в виду, что вакансия эта остается открытой. Делайте заявки, кто хочет». Я подошел. «Ну, попробуйте Петя, сделайте, что хотите». Он куда-то уезжал, приехал, я подошел снова: «Готов показать». А он: «Сейчас я не могу, давайте потом». Я понял: ну какой я Ставрогин! И вдруг где-то за полтора месяца до премьеры подходит Лев Абрамович: «Завтра можете показать Ставрогина? Первый акт?» Он три часа идет. Я был в шоке. «Как так? Я сидел на репетициях, но текст не учил...» – «Ну, сколько помните». Он любит всегда так: «Ну, сколько помните». Я всю ночь сидел в гримерке, выучил весь текст первого акта и все сыграл. Он не останавливал, и я сыграл от начала до конца. Ну, второй акт также. Третий акт.

А через две недели он на репетиции: «Стоп! Я ничего не понимаю!» И тут я понял: сработало его подсознание, что Семак не может быть Ставрогиным, ну, не аристократ... Это был такой уже этап репетиции, когда все ближе к премьере, и режиссер начинает сомневаться, а Лев Абрамович всегда очень сомневается. Он производит впечатление человека уверенного, но это обманчиво.

У меня был жуткий конфликт с ним, потому что уже понятно было, он должен на ком-то остановиться, Склера уже возвращать он не мог, меня уже заменить некем, и доходило до того, что он говорил: «Вы не понимаете, он импотент!». Я спрашивал: «В каком смысле?» – «В каком!? В моральном и физическом!» Я говорил: «Стоп, стоп, Лев Абрамович... У Достоевского написано, что приезжает рожать жена Шатова ставрогинского ребенка. Как это понять, девять месяцев назад он не был импотентом??? Вы знаете, вы меня очень сбиваете». Ему хотелось каждый день все менять кардинально, на сто восемьдесят градусов, то, что ему показалось сегодня, на следующий день все плохо, все не так...

В общем, премьера, а у меня ноги не гнутся. Я должен в первой своей сцене подать матери руку, а рука дрожит... Я весь зажат, мышцы деревянные, горло перехватило. Выходить в этой роли – мучение. А в голове одна предательская мысль: «Ну какой я Ставрогин!»

*– И как ты с этим состоянием боролся?*

Пробовал по-разному. Помогло средство Евгения Лебедева. Я ему пожаловался на свою беду. А он рассказал собственный случай. Он играл Рогожина в «Идиоте», где Мышкина играл Смоктуновский. Все писали и говорили только о Смоктуновском, а у него начался тот же актерский зажим. Голос не слушается, тело чужое. Каждый выход на сцену – как на операционный стол, и ты под наркозом, и все чужое, замороженное. Его доктор посоветовал: «Выпей коньяку, поможет расслабиться!» Но как пить, когда Товстоногов и в театре сухой закон... Наконец перед очередным спектаклем он сидит у себя в гримерной и понимает, что играть не может. Решает идти к Товстоногову просить отменить спектакль, а что будет, понятно – сорванный спектакль, уход из театра... Он вспоминает совет доктора, зовет «подавальщицу (это мы говорим: костюмеры, а у него – подавальщицы), требует коньяку. Выпивает, выходит – и роль пошла... Одно плохо: каждый спектакль дозу приходится увеличивать. Уже дошел до бутылки за вечер. А тут они на гастроли в южном городе. Тепло. Его от алкоголя просто развозит. Ну, что делать? Идет к Товстоногову: «Так, мол, и так, Гога, спиваюсь. Что делать?» И Товстоногов (а он был великим психологом) ответил гениально: «У тебя уже выработался рефлекс, Женя, можешь не пить». И был прав...

*– Ты последовал рецепту?*

К счастью, до бутылки в вечер дело не дошло. И рефлекс выработался достаточно быстро. Хотя «своей» ролью я почувствовал Ставрогина только через несколько лет. Это вообще свойство додинских спектаклей: они рассчитаны, на долгие годы. Действительно, десятилетия можно играть. Как сейчас публика воспринимает «Бесов»? На одном дыхании! А спектакль длинный, тяжелый.

*– Часто говорят: актер привносит в роль свой опыт, биографию, переживания... А что «выносит» актер из роли? Перевоплотившись в другого человека, как ты потом избавляешься от него в себе? Или не избавляешься?*

После «Бесов» во мне многое изменилось. И я это чувствую. Когда мы репетировали, я все время представлял себе образ какой-то, и к нему приближался, приближался... Уже спектакль вышел, но только спустя какое-то время я почувствовал, что яйцо раскрылось, из него что-то вылупилось. И вот этот птенчик появился, а я стал понимать, что и я сам изменился, даже образ

мыслей стал другим. Уже себя ловишь, что это не я думаю, а Ставрогин. Уже и курю по-другому, по-ставрогински...

*– Как ты готовишься к спектаклю? Перечитываешь роль? Закрываешься дома? Идешь гулять?*

Я играю Ставрогина десять лет, но когда вижу, что в афише стоят «Бесь», то начинает что-то сосать под ложечкой. Занимаешься своими делами, а в голове гвоздем: скоро спектакль. Я беру роман. Не текст своей роли, но роман Достоевского, и начинаю читать. Каждый раз что-то обнаруживается неожиданное, какая-то деталь, которая раньше проскакивала. Ну, например, я совсем недавно понял, что Ставрогин не насильствовал Матрешу. Все у них произошло по взаимному согласию, по взаимному влечению. А я никак раньше не мог со своим Ставрогиным увязать изнасилование. Или вдруг зацепил такой проходной рассказ о том, как Степан Верховенский будил его мальчиком и изливался в жалобах на его мать, на свою жизнь. Я как-то себе это ясно представил, как мальчика будят ночью, как это должно подействовать на его воображение, на его душу...

*– Ты много лет работаешь в одном театре, с режиссером, которого считают диктатором и крепостником. Тебя отпускают играть в БДТ. А недавно, всех изумив, Додин позвал на постановку Деклана Доннеллана, и ты сыграл роль Леонта в его постановке шекспировской «Зимней сказки». Трудно ли тебе приспособливаться к режиссерам иной традиции, иной группы крови, с иными навыками и способами работы наконец?*

Мне кажется, что встреча с такими талантливыми людьми, как Нюганен или Доннеллан, это, в общем, подарок для любого артиста. Ты многому можешь от них научиться, причем вещам довольно неожиданным. У Деклана в отношении к театру есть такая обаятельная толика легкомыслия, что ли. Театр для него – работа, а не священнодействие. Он может отнестись с юмором к себе и к тому, что он делает. Это такое английское хорошее воспитание – не воспринимать себя чересчур всерьез.

Хотя я вообще уверен, что у режиссера обязательно должно быть чувство юмора. Кстати, у Льва Абрамовича чувство юмора замечательное, хотя в его работах не всегда заметное. У Доннеллана в спектаклях сразу видно, что их ставил человек с чувством юмора.

Лев Абрамович рассказывал, как во время постановки «Кроткой» Олег Борисов репетировал. «Я буду работать, как ученик, с чистого листа». То есть отбросив опыт, все, что накопил до этого. Я голый перед новой работой. И тогда, действительно, можно прийти к чему-то новому, потому что, если включить весь свой опыт, то это мешает.

*– Опыт подсказывает штампы?*

Да, в том-то и ужас, что все время хочешь прикрыться своими нажитыми умениями, а тебе руки отрывают: не прикрывайся, не прикрывайся! Додин столько раз меняет задания на сто восемьдесят градусов, что в какой-то момент я уже абсолютно перестаю что-то понимать. И тогда Лев Абрамович говорит: вот это то, что надо.

*– Додин вспоминал, что и Борисов, и Смоктуновский его изводили на репетициях вопросами и сомнениями...*

Они у него студентами не были, поэтому он их терпел, наверное. А поскольку у нас отношения другие, мы знаем друг друга настолько хорошо, что

он уже знает, что я скажу, а я уже знаю, что он ответит. Поэтому он иногда говорит: «Ну, Петя, вы же знаете, что я скажу, так и играйте!» Или: «Петя, надо сыграть талантливо!» – «Понял». Вот даже на таком уровне.

– *Боюсь, что если режиссер Пупкин скажет: «Петя, надо сыграть талантливо», – ты ему объяснишь, что ты про него думаешь...*

Нет, воспитание не позволит.

– *У тебя не было, чтобы вы «съедали» непонравившегося режиссера?*

Никогда. «Роберто Зукко» был ужасный спектакль. Но нам было велено слушаться и делать все, что будет требоваться. Мы все выполняли, не хамили и не спорили.

– *Мы начали говорить о Доннеллане и Додине. С одним у тебя сложившиеся долгие отношения, птичий язык, полное понимание. Другой был для тебя новым человеком. Доннеллан более толерантен в работе с актером, чем Додин? Или оба, что называется, жесткие режиссеры?*

Хотя я Деклана знал давно, но работал с ним в первый раз. Было ощущение, что мы с ним говорим на разных языках: у него даже не метод работы другой, а другое мышление. Мы как бы притирались друг к другу. При всей внешней обаятельности, Деклан никогда ни на миллиметр ни отступит от своего решения, своего замысла. Он предельно корректен, но говорит приблизительно так: «То, что вы предлагаете, замечательно, но давайте все-таки попробуем вот так». Додин может сказать, что ты предлагаешь чушь, но эту чушь он будет учитывать. Правда, у Доннеллана было не так много времени для работы. Мы первый раз встречались с Шекспиром, учились его языку, входили в его мир. Самым частым словом на репетиции у Доннеллана было: «темп, темп!» И еще: «легче, быстрее, проще».

На каком-то этапе стало ясно, что Деклан уже понимает: лучше мне позволить самому что-то сделать. Может быть, он был не со всем согласен, но позволял: пусть будет так. И также с моей стороны: мне кажется, что не надо так делать, но ему хочется, и я делаю. И потом понимаю, почему именно так, понимаю его логику. Но мне надо соединить его задание со своими эмоциями, и тогда какая-то смесь получится.

– *Смесь в равной степени доннеллановская и малодраматическая?*

Что-то мы ему привнесли, что-то он нам. Это была очень поучительная работа, хотя, мне кажется, Леонт у меня пока еще так и не получился. А вообще очень хочется поиграть в пьесах Шекспира, пока на него хватает физических сил. Еще десять–пятнадцать лет – и будет поздно. А ведь я поступал в институт, мечтая играть именно Шекспира.

– *Ты записываешь на репетициях за режиссером?*

Стыдно, но нет. Я много раз пробовал, но когда я начинаю записывать, я начинаю что-то пропускать... Ведь на репетициях важны не слова, а интонации, а иногда просто голос режиссера. Это почти не объяснить, он говорит какую-то чушь (попробуй, запиши ее, и получится абракадабра), но в тебе что-то следует за интонацией, за порядком слов, и что-то возникает.

Дина Морисовна Шварц вспоминала, как у Смоктуновского не ладилось с Мышкиным. И дело уже шло к тому, чтобы его снять с роли. И на одной из репетиций Товстоногов поставил перед ним портрет Настасьи Филипповны: «смотри!». Три часа они бились. Меняли дистанцию, ракурс. У Смоктунов-

ского текли слезы. «Это актерские слезы! Не то» – Товстоногов не отступал. Наконец, предложил: «Ты увидел не просто портрет очень красивой женщины. Ты увидел свою судьбу!» Когда это получилось, то роль получила толчок.

*– Тебя уже назвали «актером национального значения», о тебе писали, что ты чуть ли не единственный российский актер для трагического репертуара, что ты можешь сыграть Гамлета и Отелло, Макбета и Митю Карамазова... Но как вписывается в репертуарную линию Малого драматического театра планы актера Семака?*

Сейчас вышел наш спектакль «на троих» (Додин уверяет, что после его многофигурных полотен репетиции «Молли Суини» – чистое удовольствие). И вот там есть момент, когда мой персонаж выплескивает накопившуюся в нем горечь. Вот на репетиции Лев Абрамович предложил: «Говори своими словами о своих проблемах!» И меня как прорвало: «Семь лет я не играю у вас новых ролей!» И для него и для себя неожиданно. Хотя я понимаю, что ни один актер не сыграл всего, что хотел. Самые востребованные, самые успешные все равно что-то пропускали, не успевали, что-то оставалось только в мечтах. Такова обидная специфика нашей профессии.

*Беседовала Ольга Егошина 23 июня 2000 года*



ЮРИЙ СОЛОМИН

*Фото В.Баженова*

Юрий Соломин (р. 1935) – актер. В 1953 г. поступил в Театральное училище им. Щепкина. После его окончания пришел в Малый театр, где сыграл более полусотни ролей русского и западного репертуара. Среди них: Хлестаков в «Ревизоре» Н.Гоголя, царь Федор в «Царе Федоре Иоанновиче» А.Толстого, Кисельников в «Пучине» А.Островского, Войницкий в «Лешем» и «Дяде Ване» А.Чехова, Сирано в «Сирано де Бержераке» Э.Ростана, Федор Протасов в «Живом труп» Л.Толстого, Тригорин в «Чайке» А.Чехова, лорд Уиндермиер в «Веере леди Уиндермиер» О.Уайльда и др. С 1980 г. начал работать как режиссер. Постановки в Малом театре: «Ревизор» Н.Гоголя, «Чайка» А.Чехова, «Лес» А.Островского, «Коварство и любовь» Ф.Шиллера. С 1961 г. преподает в Театральном училище им. Щепкина. В 1988 г. избран художественным руководителем Малого театра.

## ЮРИЙ СОЛОМИН

### Уметь быть вторым

– Вашей выпускной ролью в училище был Треплев, декадент и реформатор, но, похоже, в жизни роль разрушителя старого в искусстве вас не привлекала?

Пожалуй, разрушение чего-то созданного раньше никогда не казалось мне нужным. «Время разбрасывать камни, и время собирать камни». Мне кажется, что мое время было и есть временем, когда надо собирать, сохранять. Слишком много вокруг разрушили, разломали. Впрочем, ведь и Треплев выступает против фальши в театре, против ничтожного репертуара и т.д. Так что, может быть, и он не так уж далек от моих стремлений в театре? Все зависит от трактовки. По крайней мере, он не говорил ничего против Малого театра и его актеров.

– В одном интервью вы сказали, что мечтали поступить только в Щепкинское училище, и никуда больше. Обычно актеры пробуются всюду, куда возьмут. Почему такое исключительное предпочтение училищу Малого театра?

Я жил с родителями в Чите, много выступал в самодеятельности. И никогда не хотел быть ни пожарным, ни летчиком, а только актером. Хотя моя мама была против этого выбора. В конце сороковых страна широко отмечала 125-летний юбилей Малого театра, был снят фильм о его актерах. Я видел этот фильм и после него понял, что хочу именно в этот театр. Сейчас мы праздновали 175-летие Малого театра, и одна из центральных программ российского телевидения РТР за неделю до юбилея отказалась от съемок, хотя договаривались о юбилейных съемках за полгода... Когда я возмущаюсь этим, многие думают, что я забочусь о саморекламе или рекламе театра... Глупо. Просто я в отличие от теледеятелей, которые решают, интересен театр народу или нет, – хорошо представляю ребят из Читы, Воронежа, Орла, Архангельска, которые не увидят, не полюбят, не приедут... Английский газон легко разрушить: проехать пару раз танком, и все. А чтобы его вырастить потребуются столетия.

Когда наш театр признали «национальным достоянием», многие мои коллеги из других театров возмущались: почему их? за какие заслуги? А я

объяснял, что просто мы были первыми. Что Станиславский, Немирович-Данченко, Чехов – все они формировались под воздействием Малого театра, учились у актеров Малого театра. Это не мои слова, а слова Станиславского. Перечтите его приветствие к 100-летию Малого театра, там все сказано.

А потом, быть «национальным достоянием» не так уж просто. Мы – единственный театр в Москве, который не сдает ни единого метра своей площади и соответственно не получает за это никаких дополнительных средств. Я не осуждаю коллег, которые открывают рестораны, клубы, казино. Надо как-то жить, надо платить актерам. Но мы не можем себе этого позволить. Именно потому, что «национальное достояние». Мы не можем рисковать историческими реликвиями. Прогуляйтесь по коридорам: здесь же каждая люстра – исторический памятник и произведение искусства.

*– Сейчас многие руководители театров живут по принципу: «после нас хоть потоп» – успеть выжать из театра все, что можно. И это вроде бы соответствует духу времени. А вы относитесь к Малому театру как к наследству, которое нельзя растратить... Не сдавая площадей в своем театре, вы теряете довольно значительные суммы...*

Конечно, было бы недурно оставить внучке в наследство деревеньку, имение или виллу где-нибудь на Кипре или в Майями. Но не получается. Оставлю дачу: деревянный сруб в кооперативе Малого театра.

Зато останется театр таким, каким он строился на протяжении столетий, останется пространство, «надыханное» поколениями. Наследство – это ведь не то, что дается лично тебе. Это то, что через тебя передается дальше, следующим поколениям. Правда, для этого надо думать о будущем, о тех, кто придет за нами...

Традиции – это то, что передается из рук в руки. И в Малом это удастся сохранять. Я учился у Веры Николаевны Пашенной, она была ученицей Ленского. Сейчас сам преподаю в Щепкинском училище. Вот это и называется «школа»...

*– Приехав в Москву, вы поступили на курс Пашенной, причем поступили с первого раза...*

Я уже как-то рассказывал историю своего поступления, которая уже начинает звучать как сказка. Я приехал в Москву с отцом, у которого было право бесплатного проезда. В столице у него украли все документы, деньги, обратные билеты. Мы сидели в скверике Большого театра и обсуждали, как нам быть. Прошло два тура конкурса. Отец нашел какого-то знакомого на вокзале, там снеслись с нашим городом, установили его личность, так что он мог уехать. И тогда он сказал: иди к Пашенной и спроси, возьмут ли они тебя? Если «да», то оставайся и сдавай экзамены, если «нет» – поедem вместе. Я набрался храбрости, пошел, объяснил ситуацию. Она сказала: «Оставайся». Через два года я впервые вышел на сцену Малого театра в крошечной рольке со словами. Я произносил несколько фраз в «Иване Грозном». В программке была напечатана моя фамилия, и было указано: «студент второго курса». Я был счастлив.

Вообще это традиция Малого театра: внимание к смене, к молодым. Например, когда артист играет свою первую роль – его непременно смотрят старшие и после спектакля дарят что-то на память. После Хлестакова я храню книги, записки, фотографии с дарственными надписями старших артистов...



– «Ревизора» ставил Игорь Ильинский, сам до этого игравший Хлестакова... Вам не мешало его присутствие, его видения роли? Он же знал ее до мельчайших жестов, интонаций... Тем более что в этом спектакле он сам играл городничего.

В спектакле еще участвовал Борис Бабочкин, тоже раньше игравший Хлестакова. Они все пытались помочь своим опытом, наперебой советовали: лучше так или так. Или вспоминали: Михаил Чехов играл эту сцену так... А роль долго не шла. Так бывает. Вроде все придумано, но чего-то главного нет. Однажды я возвращался домой в троллейбусе. Я ничего не ел целый день, очень устал, чувствовал себя побитым. И вот, посмотрев в окно, вдруг увидел в своем отражении Хлестакова: голодного, побитого, испуганного. На следующий день на репетиции Игорь Ильинский посмотрел на моего Хлестакова и расхохотался: здорово придумал, мне это в голову не приходило. Счастливым днем: рассмешил самого Ильинского. Надо сказать, что в этой постановке он проявил настоящую мудрость и режиссерский такт, не пытаясь «надеть» на меня свой рисунок, позволяя мне играть, как подсказывает моя психофизическая природа, моя индивидуальность...

– Считается, что хороший актер может сыграть все...

Хороший актер может сыграть все, что он может сыграть. Как холодный, рассудочный, мягкотелый человек может сыграть, к примеру, Отелло? У него темперамент другой, характер не тот, чтобы душить любимую женщину. А это условие, чтобы пьеса Шекспира состоялась. Отелло должен задушить Дездемону. И точка. И никакие концепции или трактовки не изменят обстоятельств пьесы Шекспира. И главное, – их незачем менять. Просто надо выбрать подходящего актера.

Громко кричали об отмене амплуа... Гласно отменили, и... продолжаем пользоваться на деле. А как иначе? Ну не может барабан играть партию скрипки, а тенор спеть партию баса. Главное – незачем. Амплуа определяет роли, которые по своему характеру близки данному актеру. И все. Нормальный рабочий термин. А у нас в нем увидели что-то оценочное: этот герой, а тот комик Комику-де... обидно. Саксофон почему-то не обижается, что он не арфа или не рояль...

– В вашем репертуарном списке: Хлестаков, царь Федор, Николай Второй, Войницкий, Протасов, Сирано... Завидный список... Но, кажется, количество ролей не слишком велико для более чем сорока лет в театре...

С одной стороны, это следствие работы в таком театре, как Малый, с его большой труппой. Я пришел в театр, когда в нем работали великие актеры и актрисы. И все они хотели и могли играть. Рассказывали, как Александру Александровну Яблочкину ограбили в ее собственном доме. Двое жуликов, назвавшись молодыми драматургами, вошли в квартиру, связали Яблочкину и обчистили всю квартиру. Все в театре переживали, как она перенесет такое потрясение. Вечером у нее должен был быть спектакль. И тогда ей предложили, что взамен сегодня сыграет дублерша – Елена Николаевна Гоголева. «Ну, нет, – тут же откликнулась Яблочкина, – зачем? Леночка молодая еще, еще наиграется!» Ей было девяносто пять лет, Гоголевой за шестьдесят...

А с другой стороны, я рано научился уклоняться от ролей, которые мне не нравились. Один из старших товарищей посоветовал способ: встаешь на обсуждении пьесы и говоришь, почему она тебе не нравится. Стараешься говорить доказательно и как бы со стороны. Очень действует.

– А бывало, чтобы вы сами выбирали роль, которую хотите сыграть?

Было. Один раз в жизни. Как-то во время беседы с Михаилом Ивановичем Царевым он меня спросил: какую роль ты бы хотел сыграть? И я, не раздумывая, ответил: Сирано де Бержерак! Мы продолжили говорить о чем-то другом. Но через год я играл эту роль. Правда, такое предложение было единственным за двадцать пять лет работы. В любителях я у него не числился. Но здесь, видимо, понял, что пора! Теперь, став художественным руководителем театра, я иногда тоже использую этот прием...

– Став художественным руководителем, вы получили возможность выбирать роли, которые нравятся, приглашать режиссеров, с которыми вам хочется работать... Вы пользуетесь этой заслуженной привилегией, отчасти вознаграждающей за все тяготы административной нагрузки?

Нет. Это было бы неправильно. Если бы я работал в театре своего имени или имени своего отца, если бы у нас была труппа человек тридцать, да еще неопытной молодежи, тогда другое дело. Но у нас в труппе сто тридцать человек крепких профессионалов. Около двух десятков первоклассных актеров. Я просто не могу принимать в расчет только артиста Соломина. Я могу себе позволить одну новую роль в два-три сезона. Два сезона назад я сыграл Войницкого, теперь репетирую Фамусова...

– Вы играете свои роли десятки лет. Каким образом вам удастся сохранять их живыми? Станиславский писал, что самое сложное в актерском искусстве, – играть роль на сотом, трехсотом, на пятисотом представлении...

Существует поверье, что знакомых, близких или особо дорогих людей нужно приглашать на десятый спектакль. Выверено поколениями. Есть также не раз проверенное наблюдение, что второй спектакль – всегда хуже первого. Такой вот алгоритм: спад на втором, а на десятом взлет. Почему? Потому что обычно первый спектакль – это нервы, это яма, ты куда-то летишь, с тобой кто-то летит и т.д. Там все соткано на живых нервах, на живой какой-то реакции, на реакции зрителей, малейшие нюансы потом даже можешь не запомнить, что и как было. Заметьте, что артисты обычно на срочных вводах играют хорошо. Всегда лучше, нежели потом. Причина та же: идет концентрация всего, что есть в человеке. И партнеров это мобилизует, если они не сволочи...

На втором спектакле приходит успокоенность нервной системы. Ты думаешь: я же сыграл, аплодисменты были. Это очень человеческое качество. Но в актере оно проявляется особенно ярко. Аплодисменты, похвалы, крики «браво» легко могут убаюкать. И обязательно на втором спектакле все грохаются. Ну, так сказать, не расшибаются, но понимают вдруг: ой, а это чего-то не пошло. А дальше идет стабилизация... На третьем, четвертом, пятом спектакле идет проверка... Артист выравнивается, что-то ему подсказывает зритель, в чем-то он сам утверждает, и вот к десятому спектаклю это все уже сбивается, скажем, в масло... Появляется свобода. И тут хорошо бы, чтобы была какая-то импровизация... Значит, сотый спектакль, что же это такое? Это не десятый уже, а сотый. Представляете, какая свобода? А трехсотый, а пятисотый? Понимаете? У меня дважды было в жизни, когда спектакли игрались сотни раз.

Когда играешь пятисотый спектакль, это уже настолько твое, что ты выходишь на сцену, как к себе домой: все привычное, знакомое, родное... И тогда особое значение приобретают любые нарушения: ввод нового артиста

или смена реквизита... Мне в «Царе Федоре» уже несколько раз сапоги новые шили, меняли костюм. Материал сносился. А наши нервы – это тоже материал, и он тоже снашивается. Уже состав актеров сильно изменился. Выходишь на сцену: а это кто? Не знаю, кого он играет! Так ведь и Федор не знает, кто перед ним. Рассказывают, что когда Михаил Чехов приехал в Ригу играть Хлестакова, ему предложили утром репетицию, вечером спектакль. А он отказался: «Мне не надо репетиций...» – «Ну, как же вы? Вы же никого из наших актеров не знаете!» Он ответил: «Ведь Хлестаков тоже не знал никого». В этом что-то есть.

После того, как долго болел и не играл Федора, я понял, что перерыв, в общем, необходим. Если часто играть роль, то она «заболтается», притупится острота переживаний, восприятий. Если ты каждый день играешь, как, допустим, в западных театрах, то роль быстро снашивается. Так что если хочешь играть роль долго, играй ее редко... Допустим, я сейчас играю один раз в месяц царя Федора. Через двадцать с лишним лет это нормально.

Иногда играешь, играешь и вдруг ловишь себя на том, что ты сегодня идешь абсолютно другим каким-то ходом, потому что, допустим, у тебя болит голова, потому что давление... Четверть века назад я был на двадцать пять лет моложе, у меня физика была совершенно другая... Какие-то сцены я играю, – не сознательно, нет, а подсознательно, – играю совершенно по-другому... Не знаю, лучше сейчас или хуже...

*– Иннокентий Смоктуновский говорил о необыкновенной психофизической трудности роли царя Федора...*

Мне кажется, что, скажем, Хлестаков – совсем не легче... Да и дядя Ваня тоже... Хотя я как-то провел эксперимент. Я в это время играл роль Сирано и роль царя Федора... А тогда появилась какая-то статья о французском актере, который, играя Сирано, каждый раз терял два килограмма веса. И вот я начал взвешиваться до спектакля и после спектакля. И выяснилось, что на царе Федоре я теряю больше, чем на Сирано. На Сирано – кило двести. А на царе Федоре – кило семьсот. Хотя вроде бы в «Сирано...» и бегаю, и фехтую... Но по нервным затратам оказались Федор требует больше. Не думаю, что это артист Соломин такой уникальный. Просто я провел этот эксперимент, а мои коллеги нет. Я вообще уверен, что актеров надо изучать медикам, интересующимся возможностями человеческого организма. Как человек может на сцене плакать по собственному желанию? Почему на сцене проходит давление, останавливаются носовые кровотечения, падает температура? Буквально: с трудом держишься на ногах за кулисами, а на сцене летаешь, – шаг в сторону, и снова падаешь с ног... Выходя на сцену, играя роль, актеры подходят к каким-то неисследованным человеческим возможностям, гуляют возле каких-то незримых, но ощутимых границ.

Много загадочного таит эта профессия. Хотя со стороны кажется, все так легко. Все, кому не лень, могут обругать актера: «плохой артист». Мысль о том, что ты плохой зритель почему-то никому не приходит в голову. И думаю, мало кто догадывается, что вот такое грубое суждение может буквально «слопать» актера. Что у него появится страх перед сценой. Или он будет бояться за свой голос (если обругают именно голос, скажем, акцент). Да просто будет месяцами не спать и рыдать в подушку...

– *Существуют ли у вас какие-то приемы настройки перед ролью, перед спектаклем?*

Я стараюсь в этот день до часу завершить все дела. Прийти домой. Прилечь. Закрываю глаза и начинаю как бы прокручивать спектакль перед глазами. Вот я выхожу, я вижу то-то и то-то. Мои первые фразы такие-то... Иду туда. Останавливаюсь. Как будто просматриваешь фильм. Не обязательно подряд от первой сцены до последней. Какие-то куски, иногда повторяю сцену, которая на предыдущем спектакле прошла неудачно. Начинаю дремать. Опять включаюсь. Так, на грани сна, почти как в сновидении прохожу по спектаклю... И потом стараюсь это настроение не разрушить. Мне повезло, что мои домашние – театральные люди. Все понимают, что происходит, никто не вмешивается, не спрашивает... Кстати, когда возвращаюсь после спектакля: все тоже знают, что сейчас меня не надо трогать. Я отсутствую. Нет сил ни говорить, ни общаться. Тихо смотрю телевизор. А про спектакль расскажу уже утром. Когда все уляжется...

– *Сейчас иногда говорят о трудностях существования актера в режиссерском театре...*

А кто это придумал «режиссерский театр»? Кто это сказал? Это еще нужно поспорить. А что был бы режиссер без актера? Театр без режиссера существовал довольно долго и вполне успешно. По-моему, неправильно говорить «актерский» театр, «режиссерский» театр. Театр есть театр.

Сколько хороших режиссеров можно насчитать за этот век? Пальцев одной руки хватит. Ну, а уж двух рук – с избытком! А актеров? Всех пальцев и ваших и моих не хватит. А что получается: приходят не талантливые, не очень умные, не очень образованные юноши и говорят: «Вы будете играть так-то и так-то. Я так вижу!» Они придумывают нечто, к автору никакого отношения не имеющее. Называют это интерпретацией. Но опять же, интерпретация интерпретации рознь. У дирижеров, скажем, есть свои интерпретации музыки Чайковского, однако там существуют ноты, знаки... И ни один дирижер не заставляет скрипача играть скрипкой на смычке. А нас заставляют. И я категорически против такого театра, такой режиссуры, потому что она уродует не только актера, но и зрителя. Зритель начинает искать в театре фокусы, приемы, штучки... А если чувствует, что что-то не то, обвиняет актеров. К зрителю же выходит не режиссер, а актеры.

Режиссер изначально был помощником актеру. Именно так видел эту профессию Станиславский: акушер, помогающий при родах роли. Вынашивает роль – актер. Рассказывают, что раньше в Малом театре наши корифеи – «старики» и «старухи», – получив роль, перво-наперво переписывали текст. Весь текст роли они от руки переписывали в тетрадочку. И когда приходили на первую репетицию, то уже знали текст, если не на сто процентов, то уж на пятьдесят точно. Они дома работали над ролью. Когда молодые читали, едва разбирая слова, «старики» уже свой текст знали. Когда текст как бы впервые разбирали с режиссером, они для себя уже все знали. Они уже искали глаз партнера, они уже искали общение. Их не держал текст. Они уже искали «петельку», чтобы зацепить «крючком». Переведя на язык Станиславского, – искали общения с партнером. У нас, в Малом, до сих пор осталось: «ты мне петельку, я тебе крючок». А мы, молодые артисты, говорили: «Ой, а что я здесь делаю?»

Нас приучили в последнее время, что вот придет режиссер и все покажет.

Я категорически против этого: вот придет барин, он все рассудит! Я убежден: нельзя придуманную концепцию впихивать в живых людей! Почему? Потому что все равно твои мозги, твоя органика. Это не мозги другого человека. И как бы я ни хотел понять режиссера, я могу только скопировать его показ. Но тогда теряется органика артиста. Теряется, собственно, самое главное в театре.

Я помню потрясение от игры, действительно, высоких мастеров! Невольно думаешь: этого достичь невозможно. Но! К ним в душу никто не лез. Их душу никто не топтал или не уродовал, залезая туда руками... Ну, хорошо, если руки чистые, а если руки грязные и пахнут, тогда как? И вдруг этими руками к тебе в душу залезает человек и говорит: «Ты должен это вот так вот». А еще берет палку и бьет палкой... Это называется «жесткими методами»...

Долго можно говорить о такой режиссуре. Но еще раз повторю: для меня настоящий театр – это театр, в центре которого стоит актер. А все остальные помогают ему в его творчестве.

*– Для постановки «Горя от ума» вы пригласили Сергея Женовача. Его уход из театра на Малой Бронной вызвал довольно бурную реакцию театральной общественности, многие деятели театра выступали с инициативами в его поддержку, но позвал его именно Малый театр. Почему?*

Это опять же в традициях Малого театра: приглашать художников в трудные для них периоды. Когда Леонид Варпаховский вернулся из сталинских лагерей, его позвали в наш театр. Когда было тяжелое положение у Леонида Хейфеца, – опять же он работал у нас. И Борис Львов-Анохин был приглашен в трудный период его жизни и поставил здесь свои лучшие спектакли. Что выйдет из нашего сотрудничества с Сергеем Женовачем, пока судить трудно. Но работа идет интересно, и потом очень приятно общаться с молодым человеком, с которым ты во многом одинаково смотришь на какие-то вопросы. Мы очень много разговариваем, обсуждаем, разбираем текст Грибоедова буквально по фразе. Вот вчера на репетиции мы крутили реплику Чацкого: «Чуть свет – уж на ногах! и я у ваших ног»... Все Чацкие, которых я видел, влетали и на порыве произносили эту фразу: вот я с утра на ногах и к вашим ногам. Но что Чацкий на ногах и так очевидно: он с дороги, с саней. А вот что Софья в такую рань уже одета и вышла из спальни – это удивительно. Чацкий ошеломлен и счастлив, что ее встретил. Это он про нее удивленно: «Чуть свет – уж на ногах...» Счастье-то какое! И тогда – я у ваших ног. Казалось бы, и сцена не моя, и реплика. Но это не так. От темпа и ритма, в котором будут играть Софья и Чацкий, зависит и темп, и ритм Фамусова. Тоже рано вставшего, туго соображающего, что тут происходит: Молчалин не вовремя, дочь вышла, часы пробили. Что что-то происходит, он чувствует, но разобраться не хватает времени. Чацкого нелегкая принесла не вовремя. Для артиста главное вскрыть смысл сцены, смысл фразы, а уже от смысла появятся пластика, темпо-ритм и т.д. Когда я разбираю со студентами ту или иную сцену, этюд, я им всегда говорю: попытайтесь понять смысл ваших действий, слов, а потом от него пойдете внешнее движение. Почувствуете, что надо лечь – ложитесь, ударить кулаком по столу – бейте. Мизансцену мы сочиним потом. Мизансценой можно «прикрыть» актера, усилить какие-то его придумки, выражения. Но это следующий этап, и далеко не такой важный...

– Вы работали с очень разными режиссерами, разных школ, направлений, стилей, с очень разными приемами и способами работы... Вы легко приспосабливаетесь к новому для себя режиссеру, или это режиссер приспосабливается к вам?

Мне кажется, что актер должен принимать правила игры, предложенные режиссером, с которым он начал работать. Я работал с режиссерами-педагогами, такими, как Волков или Васильев. Работал с режиссерами-постановщиками, такими, как Равенских или Варпаховский. Леонид Варпаховский был блистателен, сочиняя мизансцены, конструируя спектакль. Он собирал нас и говорил: у нас двенадцать дней, чтобы выпустить спектакль. И успевал. Его решения были ошеломительны, убедительны, эффектны. Он убеждал и покорял логикой и никогда не учил с голоса, не подсказывал интонаций. Равенских захватывал своим темпераментом, своей эмоциональностью. Он «забирал» актеров, и пусть ругаясь, пусть отнекиваясь, но мы выполняли все, что он хотел...

Счастливой была работа с Рачией Капланяном над «Сирано де Бержераком». Он был прекрасным режиссером и удивительным человеком. Своего Сирано я делал с него: наблюдал за ним, ловил его манеру говорить... Он тогда останавливался в гостинице недалеко от театра, и мы каждый день заходили к нему вечером. Общались, обсуждали, смотрели макет... Утром на репетиции уже, собственно, нечего было делать: все было готово. Все рождалось незаметно, в общении, в партнерстве... Вообще продуктивными отношения режиссера с актером становятся, когда они выходят за рамки чисто деловых, когда возникает чисто человеческий контакт, когда вы друг другу интересны, когда есть что обсудить, о чем поспорить...

Я снимался в фильме великого Куросавы «Дерсу Узала». Прежде всего меня поразило то, в каких подробностях он обсуждал со мной и с Мунзуком предстоящую работу. Я довольно много снимался и привык, что когда на съемках спрашиваешь, к примеру, крупным планом снимается этот кадр или нет, – от тебя отмахиваются как от надоедливой мухи. Сами знаем, как надо снимать. Куросава рассказал про каждую сцену: где будет одна камера, где вторая. Именно поэтому я ни на секунду не мог расслабиться. Я знал, что если одна камера сейчас снимает Мунзука, то вторая направлена на меня и фиксирует каждое едва видимое изменение глаз, мускул лица... Это было фантастическое время работы. И, кстати, именно за роль Арсеньева я получил самый дорогой для меня комплимент. В одной из зарубежных рецензий на фильм написали примерно так: «Сколько таланта тратит артист Соломин, чтобы остаться в картине вторым»...

– Видимо, имеется в виду, что вы нигде не тянете одеяло на себя?

Одно из самых драгоценных и редких актерских умений: быть вторым, суметь аккомпанировать первой скрипке, не нарушать режиссерское решение расстановки акцентов. Вроде просто. Но далеко не все умеют жертвовать своим успехом, тщеславием, да и просто актерской жилкой: сыграть так, чтобы только тебя и было видно.

С Куросавой мы после этого фильма общались почти четверть века. У меня лежит сценарий фильма, который он не успел снять. Я должен был там играть главную роль. Не так давно приезжала его бессменная помощница Нагами-сан, она сейчас снимает документальный фильм о Куросаве. Она меня спросила, знаю ли я, с кем хотел Куросава снимать свою последнюю ленту? Я сказал, что нет. – С Феллини...

– Говоря о новом поколении актеров, часто указывают, что они слабее предшественников. Как вы относитесь к поколению, которое сейчас вышло на «главные роли»?

Сколько себя помню, это постоянная присказка: вот раньше были имена! Звезды. Скажем: вот был Степан Кузнецов! А сейчас что: какой-то Игорь Ильинский... Или, допустим, вот была Александра Яблочкина! А теперь что: какая-то Елена Гоголева... А потом говорили: вот был Ильинский! Или: вот была Гоголева! Так и сейчас говорят. И про нынешних лет через двадцать–тридцать будут так же говорить... А хорошие актеры были, есть и будут...

*Беседовала Ольга Егошина 15 февраля 2000 года*



НАТАЛЪЯ ТЕНЯКОВА



Наталья Тенякова (р. 1944) – актриса. В 1965 г. закончила ЛГИТМиК (курс Б.Зона). С 1965 по 1967 г. – в Театре им. Ленинского комсомола (Полли Пичем в «Трехгрошовой опере» Б.Брехта; Оль-Оль в «Днях нашей жизни» Л.Андреева). С 1967 по 1978 г. – в БДТ (Клея – «Лиса и виноград» Г.Фигейредо; Настя – «Счастливые дни несчастного человека» А.Арбузова; Арманда – «Мольер» М.Булгакова; Вера – «Три мешка сорной пшеницы» по В.Тендрякову; Юлия – «Дачники» М.Горького; Александра – «Фантазии Фарятьева» А.Соколовой). В 1979 г. переходит в труппу Театра им. Моссовета. Роли: Софья Андреевна («Если буду жив» С.Коковкина), Любовь Сергеевна («Тема с вариациями» С.Алешина), Поликсена («Правда – хорошо, а счастье лучше» А.Островского), Гедда Габлер («Гедда Габлер» Г.Ибсена), мадмуазель Сюпо («Орнифль» Ж.Ануя), Фрося («Печка на колесе» Н.Семеновой) и др. С 1988 г. – актриса МХАТ им. Чехова. Роли: Раневская («Вишневый сад» А.Чехова), Мадлена («Кабала святош» М.Булгакова), Графиня («Красивая жизнь» Ж.Ануя), Тася («Новый американец» С.Довлатова), Сваха («Женитьба» Н.Гоголя), Ракель («После репетиции» И.Бергмана). На сцене театра «Школа современной пьесы» сыграла Лавью в «Стульях» Э.Ионеско и Валентину Корнеевну в «Провокации» И.Вацетиса.

НАТАЛЬЯ ТЕНЯКОВА

## Маленькие роли есть

– В своих интервью вы называете свою артистическую судьбу счастливой... Из чего складывается «счастливая судьба» в профессии? Вам повезло с учителями? с режиссерами? с партнерами? с театрами? Наконец, с ролями?

И то, и другое, и третье. Мне исключительно повезло с учителем. Я училась на курсе Бориса Вульфовича Зона, легендарного педагога, который в каждом гадком утенке видел нечто фантастическое. Кто меня научил работать над ролью? Не Товстоногов и никакой другой режиссер. Они этого не умеют. Это Зон меня научил. И я вообще ничего не боюсь, я никакого режиссера не боюсь, даже самого остолопа. Потому что я знаю, с чего начинать. И знаю, как это держать. Он очень жестко учил первые курсы: и этюды, и воображаемые предметы... Играть у него мы стали рано, он сразу начал репетировать «Машеньку» и заставлял пройти всю-всю биографию персонажа сентиментальной афиногеновской пьесы. Как она едет в поезде к деду, о чем думает, как подходит к двери... Чтобы войти – и быть уже этой самой Машенькой. Он учил нас работать самостоятельно, самостоятельно строить свою роль. Я не стала бы актрисой, если б меня взял не он. Меня бы сломали. Помню, наш педагог по речи Ксения Владимировна Куракина, шептала: «Я замучилась, ей совсем голос не поставить», а он ей: «Только не ставьте ей голос, не трогайте!» Он был абсолютно гениальный учитель.

Мне повезло с театром, куда я поступила после института, – Ленинградским театром Ленинского комсомола, где я сразу сыграла Полли Пичем в «Трехгрошовой опере» Брехта. Мне не пришлось долго быть на выходах, играть эпизоды, доказывать свое право на большую роль... Я получила ее сра-

зу же. И это огромное везение. Сколько актеров годами играют крошечные вводы, не идут дальше «кушать подано», а к тому моменту, когда им дают наконец настоящую роль, – выясняется, что человек уже сработался, потух, потерял веру в себя. Я не очень верю в расхожее «нет маленьких ролей». К сожалению, они есть. И с годами я все больше понимаю, какая это исключительная удача – начинать судьбу в профессии с большой, ответственной роли. Тем более что мне тогда очень помогли мои партнеры. Они видели неопытность дебютантки и делали все, чтобы меня поддержать...

Потом Георгий Александрович Товстоногов меня пригласил в БДГ. И это было поворотным моментом. Парадоксальная вещь: про Товстоногова нельзя сказать, что он много занимался актерами, наставлял их, учил. Он не любил учить, не любил актеров-учеников. Он предпочитал работать с профессионалами, но профессионалы у него раскрывались неожиданно, увлекательно. Он умел доверять актерам...

*– Похоже, что Товстоногов легко находил замечательных актеров, но так же легко с ними расставался...*

Чушь. Он очень переживал уходы артистов, даже когда понимал причины. Все равно внутри не мог простить и считал предательством. У него, действительно, была уникальная труппа: Смоктуновский, Лебедев, Юрский, Басилашвили и т.д. Это было счастье работать с такими партнерами... Довольно скоро после моего поступления в БДГ возобновляли «Идиота». Меня ввели на роль Аглаи. Причем на ввод дали буквально одни сутки. Со мной позанималась его бессменный помощник – Роза Сирота. Мы прошли мизансцены, но не было ни одной репетиции... Вечером спектакль, и состояние у меня было полуобморочное (после спектакля меня таки пришлось откачивать). Идет сцена с Мышкиным, и я чувствую, что в глазах темнеет, и я буквально не знаю, что говорить и что делать. Единственное желание немедленно уйти со сцены. Это понимает Смоктуновский... И тогда вполоборота к зрителям он начинает шептать одной частью губ: «Все хорошо, ты молодец. А теперь резко встань, теперь повернись и т.д.». А по щеке, обращенной к зрителям, у него льются слезы... А другой половиной лица, обращенной ко мне, он мне суфлирует... И благодаря его помощи я провела весь спектакль... Никто ничего не заметил. Гениальный был артист и удивительный партнер.

*– Расхожее убеждение, что театр – это такое место, где все всех ненавидят, где кипят интриги и т.д. А вы все время говорите о помощи, об актерской солидарности...*

Мне всегда казалось, что все эти разговоры о театральных интригах, о ненависти, о подсиживании – очень преувеличены. В любом НИИ интриг, ненависти, зависти гораздо больше. В театре актер выходит на сцену, и про него все понятно: что он может играть, что нет, на что может претендовать, на что никогда. Ну, можно, наверное, получить роль Дездемоны или Отелло путем интриг, но сыграть, – увы. Потом, у актеров есть замечательный регулятор отношений – сцена. На сцене забываются все закулисные взаимоотношения. Вы в одной лодке, и от усилий всех зависит успех спектакля. И это главное. Ну, не помог бы мне Смоктуновский, что бы было? Сорванный спектакль!

На сцене забывается все: кто кого любит, кто кого ненавидит. Люди, которые терпеть не могут друг друга, играют пылкую любовь, и если они не забудут о своей неприязни – ничего не выйдет. Я играю в спектакле «После репетиции» с Юрским и дочкой Дашей и во время действия я забываю о на-

ших родственных отношениях. Спектакль окончен, и я могу размышлять, что купить к ужину... Но на сцене – все лишнее исчезает из памяти. Только поэтому актеры могут играть комедийную роль, когда в их жизни происходят реальные трагедии... Я помню, в Театре Моссовета пришли какие-то врачи нас обследовать (психиатры или психологи), стали нас прощупывать, чего-то спрашивать, по коленке бить... Потом говорят: «Господи, да вы же тут все психи!» Я отвечаю: «А куда же вы пришли?! Если ты мрамор, фанера, то ничего не сыграешь. У нас просто такая возбудимость. И это у нас норма»...

Наконец, мне кажется, в отношениях актеров друг к другу есть такой особый оттенок. Последние годы стало понятным, что ни славы, ни тем более денег наше ремесло не дает. Надо быть таким слегка сумасшедшим, чтобы им заниматься... Знаете, как относятся друг к другу больные одной и той же болезнью? С особой теплотой и внимательностью. Так и актеры...

*– Считается, что люди, идущие в актеры, должны обладать специфическими свойствами характера: стремлением к определенной демонстративности поведения, стремлением к самораскрытию, к публичному обнажению своего «я» и т.д.*

Думаю, что кто-то идет в актеры по этим причинам. Но далеко не все. Мне кажется, что многие идут в актеры «от противного». Многие актеры становятся актерами, чтобы в себе изжить стеснительность, закрытость. В жизни я очень закрытый человек, стеснительный, замкнутый. Хотя в это трудно поверить, но это так. Я предпочитаю роли женщин, абсолютно не похожих на меня. В юности мне интересно было играть старух. Еще на первом курсе я сразу сделала Гурмыжскую, отрывок из «Леса». Тогда мой учитель сказал: «Натуля, ты, конечно, можешь это играть, но лет через сорок, а сейчас шейка у тебя очень тоненькая».

До сих пор люблю характерные роли. В них я закрыта совершенно, меня не видно. Я избегаю и считаю недопустимым приносить в роль свои личные эмоции, переживания. Может быть, есть актеры, которые умеют это использовать, идти «от себя». Я нет. Я больше люблю придумывать. Если играть от себя, то я должна себя играть, а я играю все-таки совсем другую женщину. В пьесе, скажем, несчастная любовь. Вспоминаю случаи, которым была свидетельницей или о которых мне рассказывали...

*– А бывает, что какое-нибудь реальное жизненное впечатление дает необходимый толчок?*

Да, бывает и так. Помню, мы долго мучились, репетируя «Печку на колесе». Переехав в Москву, перейдя из БДТ в Театр Моссовета, я начала с вводов. И тут мне дали прочитать чудную пьесу смоленской писательницы Нины Семеновой. Яркая, смешная пьеса-лубок. Ставит Борис Щедрин. Замечательная компания, репетируем с увлечением. Но... не идет. Все мило, хорошо, смешно, но не то. И я никак не могла схватить эту Фросю... Вроде все верно, а не то. Мы прервались на лето, я поехала отдыхать в деревню. И там была такая тетка, хуторянка откуда-то из Белоруссии... И говорила она на «пчэ», «пчэ-кала». Так: «пчэчка». Я сижу и слушаю, как занятно она говорит, и думаю: «Елки-палки, вот чего мне надо-то...» Просто моя городская речь не вписывалась во Фросю, какой ее драматург написала. Я попробовала говорить, как эта женщина, и роль пошла. Все сразу встало на свои места. Все уже было, но не хватало вот этого штриха, одной буквы не было. Как только поймала этот говорок, все пошло. Все вдруг легло, все сошлось...

– Для вас важнее «услышать роль» – найти интонацию, тембр, манеру речи – или найти внешний облик, жесты, манеру двигаться, костюм?

В каждой роли по-разному. И то и другое очень важно. Скажем, во мхатовском спектакле «Кабала святош» был знаменитый и очень хороший латышский художник Фрейбергс. Он привез показывать эскизы костюмов. И я смотрю на эскиз первого платья моей Мадлены – великолепный такой светло-желтый наряд... и понимаю, что он мне не подходит. А возражать боюсь, понимаю, что эскиз сам по себе произведение искусства... Но когда уже начали шить, я осмелилась. Я обратилась к художнику: «Вы знаете, ваш эскиз безумно красив, но мне этого мало. И в этом цвете, и в фактуре материала – в них нет драматизма... Это красиво, но это воздушно. А я сразу врываюсь на сцену с немислимой драмой. Мне будет очень трудно переиграть этот костюм». И художник со мной согласился. Мы с ним вместе нашли красный бархат с настоящим тяжелым церковным шитьем: золото на бархате. И потом, уже на выпуске спектакля он мне сказал: «Вы знаете, я благодарю вас. Вы мне подсказали «цвет роли». Она, действительно, не желтая – вы выходите в этом красном платье, и уже оно само играет».

Много можно вспоминать примеров. Правильный костюм, хороший парик дают верное самочувствие. И наоборот. Иногда кажется, что актер капризничает. Но это только на взгляд со стороны. Предположим, мне нужны оранжевые чулки, а приносят красные. Но я не могу играть в красных. И тогда я говорю: нет. И добиваюсь, пока не выкрасят, как мне нужно. Или в «Женитьбе», где я играю сваху, мой платок не должен быть глаженным, не должен, и все. Очень трудно этого добиться. Костюмеру главное что? Главное, чтобы все глаженое было. Приходится настаивать. И это не каприз, не прихоть.

Помню, в Комеди Франсез мы пришли на «Женитьбу Фигаро», там Катрин Сальвиа играла графиню. Мы сидели в первом ряду, и когда на сцену вышла графиня, подняла юбочку, и я увидела ее чулки, – я заплакала. Спектакль у них идет так, как был поставлен сто лет назад, и это были те, настоящие чулки с ручной вышивкой. На сцене нет мелочей. Буквально, не тот веер возьмешь, и роль может полететь к чертовой матери.

– Довольно часто нишут и размышляют о том, что актер привносит в роль чувства, переживания, опыт... О том, как роль влияет на актера нишут гораздо реже, а ведь взаимодействие актера и роли двусторонний процесс: вы оспосабливаете роль под себя, но и роль влияет на вас, на вашу психофизику...

Безусловно. Пока я репетирую, я и дома, в быту – другая. То, что я сейчас репетирую, на меня влияет очень сильно. К примеру, я сыграла несколько возрастных ролей... и дала зарок больше старух не играть. Я стала болеть, я стала стариться раньше времени, потому что живешь все время в этой психологии, и это разрушает даже чисто физически. Правы были актрисы, настоящие героини, которые никогда не играли старух, а старались до конца играть женщин...

– В своих дневниках Олег Борисов записал слова Товстоногова о вас: «Как вы думаете, Олег, сколько у нее октав? Вы когда-нибудь видели у женщины столько секса в трахее?» А статьи о вас чаще всего начинались с описания необычного вашего голоса... Это природный дар или результат специальных занятий?

Меня в институт из-за голоса не хотели брать. Педагоги по сценречи говорили, что устройство голосовых связок у меня неправильное, что они очень

тонкие, от этого такая хрипотца. Это считалось непрофессиональным. Пророчили, что я скоро потеряю голос. Скажем, на радио голос ложится на пленку только как глубоко отрицательный. Сольвейг играть не позовут.

*– Часто ли отказываетесь от предложенной роли? И что влияет на ваш выбор?*

Как-то я даже отказалась от роли у Товстоногова. Такая была храбрая. Мы обсуждали новую переводную пьесу. Я ее прочитала, мне она не понравилась, и роль не понравилась, хотя понимала, что роль как бы «на меня». Так что на обсуждении я молчала. Наконец Товстоногов обратился ко мне прямо: а вы что думаете? Хотели бы играть? Я ответила, что не хотела бы. И больше мы к этой пьесе не возвращались. Правда, думаю, ему самому тоже, видимо, не слишком хотелось ее ставить...

Я обычно как представляю: этот текст потом мне придется играть несколько лет. Боже, как же я заскучаю... Тогда я отказываюсь. Или роль как бы «моя», даже слишком «моя». Тогда я понимаю, что мне тут даже делать нечего: просто играть саму себя... А это скучно опять же. Интересно играть что-то, на тебя абсолютно непохожее. Конечно, если пьеса интересная, если текст сам по себе доставляет удовольствие...

*– Пушкин как-то сказал, что «поэзия должна быть глуповата». Иногда приходится слышать утверждения, что лишний интеллект может стать помехой актеру в его творчестве...*

Это какая-то злонамеренная глупость, к сожалению, действительно распространенная. Нельзя «сыграть» интеллект, притвориться умным или интеллектуальным. Как нельзя притвориться интеллигентным. Ну как может актер понять другого человека, если неумен? Правда, тут происходит какое-то смешение в самом понятии «интеллект». Туда часто вкладывают представление об образованности, начитанности и т.д. Актер может быть не слишком образован (хотя и образованность не мешает, а только помогает ему), но тогда это компенсируется развитой интуицией. Актер должен чувствовать своего персонажа прежде всего, но и понимать его тоже необходимо...

*– Считается, что режиссер дает актеру рисунок роли, а актер потом его оживляет... Или еще более жесткое представление об актере как пустом сосуде...*

Прямо скажем, это не совсем так. Есть режиссеры, которые не то что рисунка не дают, но они его даже не предполагают. А «пустой сосуд» – что это значит? Это какая-то режиссерская выдумка. Это режиссеры придумали для оправдания собственного существования. Хороший, умный актер все равно слушает только себя. Конечно, в идеале лучше работать совместно с режиссером, договориться с ним, чтобы делать одно, а не супротив. Но все-таки в конечном итоге за рисунок своей роли отвечает артист.

*– Иногда артисты говорят, что они боятся иметь свои воззрения на роль, чтобы они не пришли в разрез с режиссерским видением...*

Не знаю. Они что, не читают пьесу? Не знают судьбу своего персонажа? Меня не так учили. И я не помню каких-то особых конфликтов с режиссерами. Бывало, во время репетиций становилось понятно, что не получится вместе работать... Так все и кончалось, без права на жизнь. В этом смысле мне везло. Были, конечно, моменты, когда приходили случайные люди, но они куда-то потом уходили, неизвестно куда.

Вообще, режиссер ставит спектакль и... уходит. Иногда заглянет в зрительный зал, посмотреть как и что. Да и то не все режиссеры, и очень редко. А ты должен годами играть эту роль, выходить в ней на сцену. И страшно, если тебе неудобно в роли, если ты чувствуешь себя пустым на сцене и только произносишь положенный текст и выполняешь положенные мизансцены. Наверное, это самые страшные моменты в актерской профессии. У меня такое было с ролью Раневской в мхатовском «Вишневом саде». Только однажды на гастролях я решила сыграть ее по-своему, все поменяв в режиссерском рисунке, и на этих спектаклях роль жила. Но это было буквально несколько представлений...

*– Вы часто меняете что-то в своих ролях уже на спектаклях?*

Специально меняю очень редко. Мы же не импровизаторы, мы исполнители и обязаны держать рисунок, определенную степень наполненности.... Но все равно роль меняется на каждом спектакле: от зала, от того, какой сегодня пришел зритель. Например, мы играем с Юрским в «Стульях» в театре «Школа современной пьесы». У нас первые реплики еще за сценой, мы еще не выходим, но мы уже звучим, и я знаю, какой будет спектакль и какой будет зритель по реакции на одну реплику, которую мы еще за сценой произносим. Я знаю, сколько сидит людей, которые с нами на одной волне. По реакции на первые реплики... Зал бывает «легкий», бывает «трудный», бывает «мертвый зал». Помню, как «Печку на колесе» выдвинули на соискание какой-то премии и на спектакль пришла комиссия по этим премиям. Это был ужас! Ни одной улыбки, каменные лица, и от зала на сцену шла такая густая волна ненависти. В антракте я сказала коллегам: «В морге было бы веселее играть!» По-моему, это в зале услышали. По крайней мере, после спектакля у них была одна реакция: кто это вообще разрешил играть?!

*– У вас есть какой-то специальный ритуал подготовки к спектаклю? Прийти заранее в театр? Специальным образом настроиться?*

Я не люблю загодя приходить в театр, в отличие от старых актеров. Они приходят за три часа, закрываются в гримерной... Или там настраиваются с самого утра. Я – нет. Я прихожу так, чтобы сразу выскочить... Меня гримеры просят: «Ну, приди пораньше, чтобы было достаточно времени над тобой поработать». Я объясняю: «Пойми, пока ты меня мажешь, пока ты меня массишь, ты меня уже сбиваешь. Я должна ворваться... и быстро-быстро». Не могу я долго сидеть в гримерке. Не люблю. Мне нужно всего несколько минут, чтобы про себя вспомнить спектакль. Поставить внутри себя такую точку или стержень, который меня будет держать это представление. Мне хватает минуты, чтобы меня оставили в покое. Этой минуты мне хватает вспомнить, не обязательно главное, а какое-то для меня важное обстоятельство роли или спектакля.

Ну и потом, бывает, партнеры не очень удобные или совсем не удобные, я должна переломить себя и заставить полюбить их, что ли.

*– Вы много играет в театре, а в кино – несопоставимо меньше. Что помешало вашей кинокарьере?*

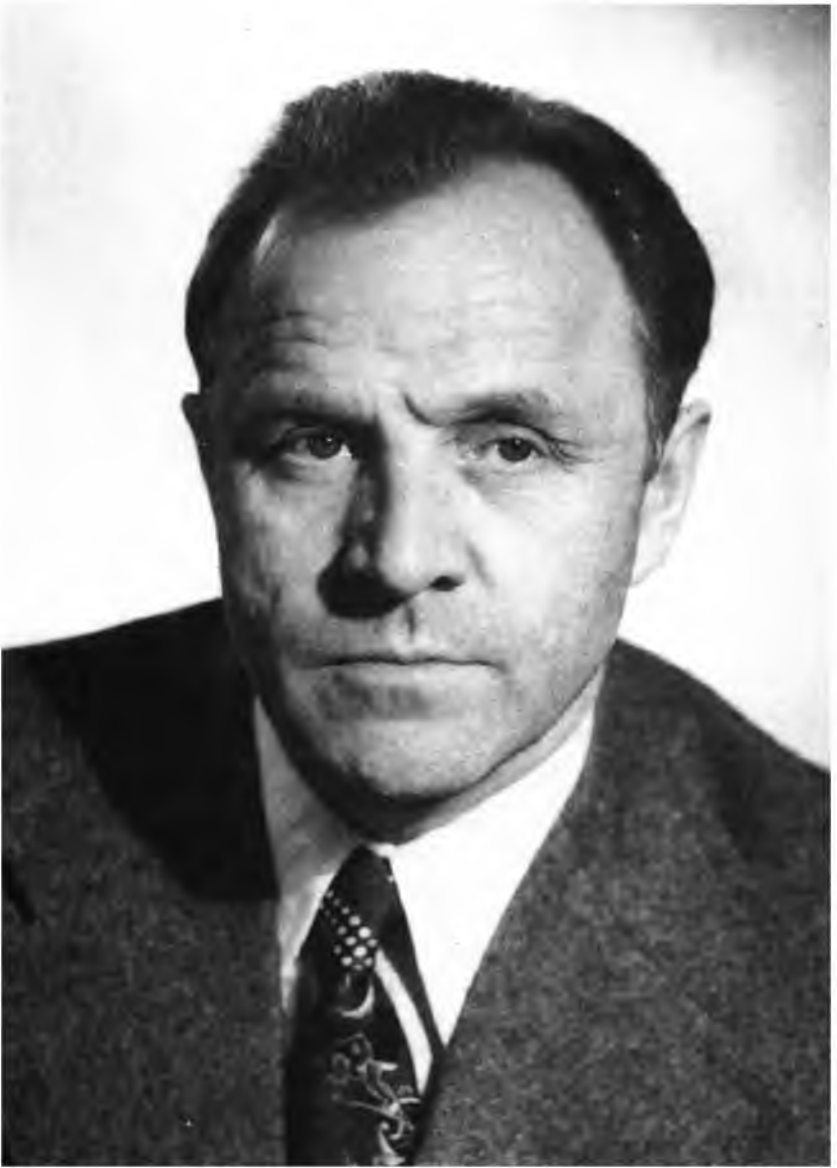
В кино требуются совсем другие актерские навыки. Ты играешь, а на тебя смотрит не живой человек, а глаз камеры... Мне было там неудобно. Но это тоже, наверное, можно преодолеть. Нужно, чтобы камера тебя любила, а ты – камеру. И потом нужно встретить своего режиссера. Вы заметьте, кто

стал кинозвездой. Те, кого очень любили и режиссер, и камера. Если бы меня кто-нибудь в кино так полюбил, – я бы тоже стала кинозвездой. Но у меня не случилось.

*– Какие роли вам сейчас больше всего хотелось бы сыграть? Какие пьесы?*

Сейчас? Что хорошего по-настоящему можно сыграть в моем возрасте? Все уже такое немножко декоративно-прикладное. Я многого не сыграла, но теперь что уж. Я не жалею на судьбу, совсем.

*Беседовала Ольга Егошина 18 апреля 2000 года*



МИХАИЛ УЛЪЯНОВ



Михаил Ульянов (р. 1927) – актер. В 1950 г. окончил Театральное училище им. Щукина и был принят в Театр им. Вахтангова. Среди ролей: Иван («Горе бояться, счастья не видать» С.Маршака, 1954), Вася («На золотом дне» по Д.Мамину-Сибиряку, 1955), Микеле («Филумена Мартуруано» Э.Де Филиппо, 1956), Рогожин («Идиот» по Ф.Достоевскому, 1958), Сергей («Иркутская история» А.Арбузова, 1959), Бригелла («Принцесса Турандот» К.Гоцци, 1963), Гулевой («Конармия», по И.Бабелю, 1966), Виктор («Варшавская история» Л.Зорина, 1967), Антоний («Антоний и Клеопатра» У Шекспира, 1971), Иван Горлов («Фронт» А.Корнейчука, 1975), Ричард («Ричард III» У Шекспира, 1976), Степан Разин («Степан Разин» В.Шукинина, 1979), Едигей («И дольше века длится день» по Ч.Айтматову, 1984), Ленин («Брестский мир» М.Шатрова, 1987), Сталин («Уроки мастера» Д.Паунелла, 1990), Цезарь («Мартовские иды» по Т.Уайдлеру, 1991), Шмага («Без вины виноватые» А.Островского, 1995). С 1987 г. – художественный руководитель Театра им. Вахтангова.

МИХАИЛ УЛЬЯНОВ

## Самостоятельное плавание

*– В телепередаче, посвященной памяти Олега Ефремова, вы сказали: «Люди моего поколения соскакивают, как с поезда, в пустоту...» Что-то вроде этого. Запоминающийся образ. Давайте начнем с разговора о вашем поколении.*

Я родился в двадцать седьмом году. И год рождения важен. Мой год не подлежал призыву, нас не брали военкоматы. Те, кто родился в двадцать первом, двадцать втором, двадцать пятом, – все ушли на фронт и не вернулись. Я читал какие-то статистические подсчеты: из мальчишек этих годов рождения осталось в живых три человека из ста...

*Смоктунувский был двадцать пятого года... Никогда не задумывался, что он был из тех, чудом выживших...*

Шедших перед нами почти не осталось. Мне было четырнадцать, когда началась война. Прекрасно помню день двадцать второго июня сорок первого года, толпу перед военкоматом маленького городка Тары на берегу Иртыша. В машину сажают призывников – ребят-десятиклассников. Толпа провожающих, плачущие женщины. А сами они веселые, возбужденные. Кто-то кричит уже с машины: ну, маманя, брось ты плакать, я деньков через пять вернусь, зададим этим немцам! Они были уверены в скорой победе, уверены в себе, они верили в завтрашний день... И эта их яростная уверенность, жажда жизни, жажда действия была у моих сверстников. Мое поколение – это прежде всего сохраненное поколение, поколение выживших. На войну попали годы юности, и мои сверстники быстро выросли. Через месяц от пристани ушел переполненный пароход, увозивший наших отцов. И домой мы, четырнадцатилетние вернулись уже старшими в доме.

Я сейчас говорю о своем поколении, о сверстниках, а перед глазами у меня стоит Олег Ефремов, с его донкихотством, с его правдой, с его верой, что можно что-то исправить, что от твоих усилий жизнь может стать лучше... Сей-

час таких комсомольцев-добровольцев нет. Это не значит, что младшие хуже, просто у них нет этой ярости, нет этой ответственности не только за себя, но за все, что происходит вокруг...

Недавно читаю популярную газету, где журналист развивает идеи, что руководителей театров, которые старше семидесяти лет, необходимо срочно заменить молодыми... Дескать, ну хватит уже, вы же плохо ходите, мало общаетесь, кому вы нужны? Читал я и другие статьи по этому поводу. Желание, чтобы старики скорее куда-нибудь сгинули, передохли – это еще Яша в «Вишневом саде» неприхотливо так сформулировал по отношению к Фирсу: «Поскорее бы ты сдох». Ну, что тут обсуждать... Однако не очень вижу молодых, которые хотели бы занять руководящие места... Ребята сейчас предпочитают отвечать только за себя. Отвечать за театр, отвечать за труппу – охотников немного. Появился, поставил спектакль, пожал всем руки – и укатил. А тут надо каждый день, и с утра до вечера. Ребята стали хитроумными, не хотят на себе тащить этот груз. Да и не всякому доверишь.

*– В Москве сейчас большинство театров «держат» актеры: Юрий Соломин в Малом театре, Олег Табаков во МХАТе, Михаил Ульянов в Театре имени Вахтангова, Татьяна Доронина во МХАТе имени Горького, вот, наконец, и в Театре сатиры – Ширвиндт... Куда дело идет?*

Смены нет. По большому счету, конечно же, во главе театра должен быть режиссер, ну, такой, например, как Рубен Николаевич Симонов. Но трагедия в том, что таких раз-два и обчелся, а на их место становятся те, которые сами режиссировать не могут, но и другим не дают дышать. Тогда уж лучше актер, который хотя бы понимает, что надо приглашать сильных режиссеров. Потом актер все-таки знает подноготную коллег, режиссер так не знает актерскую братию, как знаю я, как знает Юрий Соломин.

Но я пытаюсь понять, куда деваются молодые режиссеры? Что делают режиссерские курсы? Кого они готовят? Где эти режиссеры? Сколько я молодых режиссеров приглашал, как я вляпывался с ними... Поэтому я особенно не понимаю этого стремления вытолкнуть стариков. Сами уйдут. Вот сейчас придет сюда в кабинет какой-нибудь начинающий неудачник и всех стариков, которые мало заняты в репертуаре, – на пенсию. Дыра ведь зиять будет. И чем ее заполнить?

*– А мы научимся когда-нибудь уходить из театра естественным образом – или это всегда и везде трагедия: от урюпинской драмы до Театра Вахтангова?*

Ну, по-русски все происходит, что тут говорить. У нас ведь нормального ничего нет, даже когда решаются и снимают с поста, ухитряются все сделать, чтобы дополнительно обидеть, оскорбить. Лучше расскажу историю, как это делается у них и как это у нас. Михаил Сергеевич Горбачев, в перестроечные годы, поехал в Америку, и с ним, как водится, большая делегация, в том числе и представители «творческой интеллигенции», Кирилл Лавров был, я, Михаил Шатров. На приеме мы знакомимся с госсекретарем Шульцем, который как раз покидал уже политическое поприще. Он к нам обратился с вопросом: «Слушайте, господа, вы актеры, может быть, вы мне подскажите. Я сейчас заканчиваю свою политическую карьеру, буду заниматься своим старым делом, то есть читать лекции, подскажите, иногда на моих лекциях спят, как будить своих слушателей?» Он переходил эту границу к новой деятельности поразительно естественно. Ну, заканчиваю политическую карьеру, и что?

Но у него есть университет, его преподавание, здесь же мы заканчиваем, и ведь ничего же нет – в пустоту.

*– Что вы ему посоветовали?*

Тоже хотите взять на вооружение? Когда слушатели засыпают надо постепенно переходить на тихий-тихий тон. И когда они совсем уснут, тут неожиданно ка-а-к рывкнуть. Больше спать не будут. Шульц долго хохотал и обещал взять на вооружение...

*– Вся ваша жизнь связана с Вахтанговским театром. Выбирая театральное училище, вы сознательно пошли в Щукинское? Как вообще возникло стремление к актерству у мальчика из города, где и театра никогда не было и до сих пор нет?*

В том, что я попал в театр, тоже «виновата» война. В Таре осела часть эвакуированной труппы украинских актеров Театра Заньковецкой. И среди этих актеров был чудесный педагог, замечательный режиссер Евгений Павлович Просветов. Он и организовал при театре студию, в основном из учеников восьмых–девятых классов. Он и посоветовал мне поступать в Омскую театральную студию, которую в сорок четвертом году организовывала Лина Семеновна Самборская, знаменитая провинциальная актриса. После разговора с ним я пошел к маме, очень сдержанно относившийся к моим театральным увлечениям. «Я мешать тебе не буду», – сказала она, и я уехал в Омск.

Лина Семеновна была женщина эффектная, властная, решительная. Помню ее коляску, запряженную вороной лошастью, которая везет к театру Самборскую в роскошной шляпе с вуалью. В свою студию она пригласила лучших педагогов Омска, и именно там я услышал о Художественном театре, о Михаиле Чехове, о Качалове, о Москвине, о Студии Алексея Дикого. Когда приехал в Москву поступать, то во всех справочных искал Студию Дикого, не зная, что она была до войны. Про то, что Вахтанговский театр имеет свое училище, я не знал, хотя весь Омск гудел от рассказов о Вахтанговском театре, который был в Омске во время эвакуации. Я вообще был довольно наивным юношей, поехав поступать, ничего толком не разузнав. Подал документы в Училище Щепкина. Читал обязательные стихи, басню, и... не прошел второй тур. Потом попробовал городское театральное училище... и тоже провалился. И только случайно столкнувшись на улице с омским студийцем Славой Карпинем, я узнал о Щукинском училище и попал на ту самую улицу Вахтангова, по которой почти ежедневно хожу с тех пор уже полвека.

*– То есть у вас не было никакого представления об этом Вахтангове? И вас случайно забросило на эту театральную улицу, а могло бы забросить и во МХАТ и в Малый?*

Могло, если бы меня взяли в Малый. А представления не было никакого, откуда я мог знать? Я поступил на первый послевоенный курс: уравнивая военные небольшие и преимущественно «девичьи» наборы, в этот раз взяли почти сорок человек, и ребят было большинство. Если говорить о традициях преподавания в Щукинском училище, то одна из главных традиций: с первого курса студенту позволяют работать самостоятельно. Студенты выбирают материал, какой хотят, сами режиссируют, сами играют. То есть студентов бросают в самостоятельное плавание. И это очень важно в актерском труде. Без умения самостоятельно мыслить актер не актер, а лицедей. Пусть даже талантливый. Иногда говорят, что актера «лепит» режиссер. Режиссер может

помочь артисту, дать ему подпорки, спрятать недостатки. Но уйдет этот режиссер, и актер, не привыкший работать самостоятельно, останется абсолютным голым. Главное, чему учили в Щукинском училище, – самостоятельности. Но как кто этому научился – вопрос другой.

*– Я помню ваше описание собственного дебюта, «бодро-ватные ноги», когда вы впервые выходили на вахтанговскую сцену...*

Это был показ отрывка из «Крепости на Волге», где я должен был сыграть Сергея Мироновича Кирова. Показ, который определил мое приглашение в труппу Вахтанговского театра, определил судьбу. Я стоял за кулисами, дрожал и мечтал только об одном: «Только бы не выходить на эту сцену! Пусть пожар! Или землетрясение!» Есть такие актерские сны, что ты должен сейчас на сцене играть центральную роль и не помнишь ни одного слова. Вот тут не во сне, а наяву, я стоял и не помнил ни слова. Но все-таки собрал остаток воли и на тех самых «бодро-ватных» ногах пошел на сцену...

Кстати, в той же роли Кирова я пережил самую ужасную накладку с гримом. Я был худой, плохо кормленный студент и никак не походил на плотного, кряжистого мужика средних лет. Мне сделали толщинки на тело, получился мощный торс, но из воротника торчала худая шея и лицо голодного студента. Были гастролы в Ленинграде, внезапная смерть первого исполнителя роли Кирова – Михаила Степановича Державина – не оставляла выбора. Долго искали гримера, который бы взялся «нарастить» лицо. Нашли на телевидении «мастера», который за большую сумму согласился. За два часа до начала спектакля на мои щеки начали наклеивать тонкие слои ваты, обильно смоченные лаком. Постепенно слой за слоем лицо округлялось, хотя вблизи приобрело странно-корявый вид. Но, что делать! Реплика, на которую мне выходить. Идет сцена, по ходу которой мой герой громко и заразительно хохочет. И вот когда я захохотал, мои ватные щеки отклеились и повисли странными мешками. Я не сразу сообразил повернуться спиной к зрительному залу и закончить сцену отвернувшись от зрителей. За кулисами меня ждали наш гример и директор, которые отдирали с меня злополучную вату, «мастер с телевидения» исчез. А мой Киров появился в следующей сцене сильно похудевшим...

*– Всероссийская слава пришла к вам вместе с фильмом «Председатель»... Что происходит с актером, когда настигает его такая слава, вот в такой стране, как наша? Каково ощущать себя главным социальным героем державы? Насколько вы были вольны играть то, что хотели, и мешал ли вам сложившийся стереотип восприятия Ульянова – вождя и партдеятеля?*

«Председатель» была картина довольно интересная для тех времен, весьма неожиданная на фоне «Кавалера Золотой Звезды», «Кубанских казаков»... Она и появилась-то на экранах просто в силу разгильдяйства российского, так-то была обречена лечь на полку лет на двадцать, как многие и многие фильмы, и как они – в общем-то, погибнуть. Мы закончили картину, наш режиссер Алексей Салтыков должен был везти эту картину в Сочи Хрущеву на утверждение, а Хрущева тут-то аккуратно и сняли, стало не до нас. Картину никто не принимает, не запрещает. Своя игра идет, карты перекидывают. Прокатчики нервничают, говорят: выпустим на свой страх и риск. И вышла картина. Пришел я на премьеру, а на премьере сказали: картину запрещают. Но уже по всей России анонсы, ее уже везде ждут, интерес был громадный, чуяли жареное. Тогда кто-то наверху, Косыгин ли, Булганин, Бог его знает, сказал: пускайте. И вот она пошла. Произвела большую шумиху: враждебная диверсия против

линии партии, очернили конституцию. Фурцева бесновалась, когда мне дали за роль Трубникова Ленинскую премию: кому даете, за что?

– *Трубников – одна история, а Ленин – другая. Вы не боялись стать актером на «положительные роли»?*

У нас в театре, к счастью, этому особого значения не придавали. Я ведь в театре играл всякие роли, но в кино стереотип сложился и мешал. Я, естественно, боялся быть привязанным, скажем, к образу Ленина. Помните судьбу Бориса Смирнова? Он же с ума сошел, боялся покушения, из-за того что он Ленина играет. У меня был случай с той же Екатериной Фурцевой. Мы ехали на зарубежные гастроли, Фурцева вызвала весь коллектив, который ехал (меня не было в Москве). Что везете? Везем «Человек с ружьем». Кто играет Ленина? Ульянов? А как он смеет играть Ленина теперь? Я в это время сыграл доносчика и негодяя в фильме «Тишина». И она страшно возмутилась: как может актер, играя Ленина, одновременно играть стукача? Как он смел? Говорят, она буйствовала довольно долго. Рубен Николаевич в своей знаменитой манере популярно ей объяснил: ну, он же актер, он же должен играть разные вещи...

Ко мне как-то на гастролях в Киеве подошла женщина – мы ездили с «Принцессой Турандот», где я играл Бригеллу – как вам не стыдно, товарищ Ульянов, вы же всегда играли вождей...

– *Рубен Симонов, когда ваше поколение вошло в Вахтанговский театр, довольно жестко взял курс на молодых актеров. Как к вам отнеслись старшие вахтанговцы?*

Мне повезло, я попал в ряд актеров, которых Рубен Николаевич считал перспективными, мне давали роли. Вызывало ли это недовольство старших? Не знаю, наверное. Но это как-то не доходило до нас. Мне, Юлии Борисовой, Юрию Яковлеву, Николаю Гриценко повезло, что мы встретили «своего» мастера, своего режиссера, который в нас верил и не боялся рисковать. Нам повезло, что мы пришли в театр, где была исключительно сильная труппа. Изумительная Цецилия Мансурова, сам Рубен Симонов, один из лучших романтических актеров, которых я видел. Как он играл Доменико Сориано в «Филумене Мартурано»! Единственный случай на моей памяти, когда аплодировал художественный совет. Михаил Федорович Астангов, мастер огромного темперамента, с могучим голосом и виртуозной техникой. На всю жизнь запомнил, как его Маттиас Клаузен объяснялся с Инхен. Как запомнил Войникого – Добронравова: мурашки бежали по спине от его странно звящего голоса. Как запомнил Отелло – Хораву. За сценой поет Дездемона, и его Отелло поворачивался к Яго, что-то ему говорящему, разводя руками: мол, извини, но когда я слышу ее, я никого не слышу. И в этом была такая любовь...

Давно замечено, что актер играет лучше с сильным партнером. Мне и тут повезло: моя единственная партнерша – Юлия Борисова, другой уже не будет. Я иногда шучу: Юля, тебя муж столько на руках не носил, сколько я. Но ее очень легко носить, потому что тоненькая, невесомая. Она великолепно настроена «на партнера», всегда понимает, что с ним происходит, и мгновенно подстраивается. При этом она необыкновенно мужественная женщина. Ни разу не слышал, чтобы она жаловалась. Сколько раз я ее травмировал! И никогда, ни разу не пожаловалась. Вы же знаете актрис: не дай Бог ее прижмешь, сильнее, чем надо, – визгу будет на целый месяц. Борисова скажет что-нибудь вроде: ты что, Миш, сдурел что ли, так толкаешься? И все, на этом кончается.

У Борисовой какое-то уникальное сочетание замечательной актрисы и выдающегося человека. Она по природе монашенка. Человек, который никогда не участвовал ни в каких внутритеатральных интригах. Ни раньше, ни сейчас. Она верный человек, верный своему театру, своим друзьям.

– *Михаил Александрович, вопрос из области человеческой: я довольно много по жизни видел вас в разных ситуациях, и у меня не раз было ощущение, что образ Ульянова – Жукова или Ульянова – Председателя, образ, в который вы так выгруппировались и по которому вас судит и знает страна, – совершенно не соответствует вашему человеческому облику и поведению...*

Вы об этом где-то писали. Да, не соответствует. Я играл целый мешок всех этих политических деятелей: и Жукова, и Сталина, и Ленина, и Степана Разина, и Ворошилова, и еще кого-то. Конечно, я их не знал. Мне не доводилось встретиться с вождями. С Жуковым мог, но не успел. Только цветочки на гроб положил. Но мне никогда и не хотелось играть «вождей». Я хочу заглянуть: какой он человек, мой герой. Мне не страшно, похож я на него или нет. Наполеон – полководец, император... А с другой стороны, он не может справиться с бабой, как и я не могу. Не смейтесь, ведь, в общем, то же самое получается, по счету человеческому. Он завоевывает страны, пишет ей, она из него веревки вьет, а он никак ничего сделать не может. Это-то я понять могу...

– *В работе над «Наполеоном Первым» Брукнера вы столкнулись с Анатолием Эфросом. Что осталось от той встречи?*

До этого мы встречались с Эфросом на телефильме «Острова в океане», но там я скорее просто выполнял режиссерские задания, слепо доверяя его указаниям. И совсем по-другому шли репетиции «Наполеона». Вначале он совсем не делал мне замечаний, я приравнивался к партнерам, к сцене Малой Бронной, старался не орать. Я привык к залу Театра Вахтангова, где сидит тысяча с лишним человек. А тут маленький зальчик. Анатолий Васильевич только подбадривает. Неделя, полторы. Тут на одной из репетиций, он останавливает сцену и разбирает ее буквально по косточкам: что движет Наполеоном, его мотивы и т.д. То есть он присматривался ко мне, исполнителю, что я хочу, что я ищущу, и потом, уже исходя из моей индивидуальности, он решает сцену. Так и шло. Попробовав сцену, добившись ее правильного звучания, Эфрос опять замолкал. Это были замечательные репетиции, много давшие мне чисто в профессиональном смысле и в человеческом.

– *Кто еще из режиссеров, кроме Рубена Симонова и Анатолия Эфроса, был для вас значимым?*

Наверное, Иван Пырьев, мы с ним делали «Братья Карамазовы». Я сам подошел к нему на заседании Комитета по Ленинским премиям и попросился на роль. Он отнесся ко мне без энтузиазма. И даже когда я был утвержден на роль, продолжал сомневаться. Особенно его раздражало, что я буквально не выпускал из рук роман Достоевского. Иван Александрович постоянно повторял: «Миша, да брось ты эту книжку читать, что ты за нее держишься!» – «Ну, как же, Достоевский!» – «Да плюнь ты на Достоевского!» И он был прав. Когда я пытался буквально следовать тексту романа, я все дальше отходил от смысла.

У Пырьева был свой подход к актеру. Он как бы влезал в состояние актера, в его шкуру. Начиная играть как бы вприкидку, стараясь нащупать дорожку именно для этого конкретного исполнителя, и когда уже понимал, как

надо играть, тогда начинал «разогревать» актера своим исключительным темпераментом. Этот больной, худой человек буквально сгорал на съемках. Он обожал актеров, но люто ненавидел всех плохо работающих лентяев, не скупясь на разносы, которые становились легендарными. Он многих поставил на ноги, все поколение Рязанова.

Наш фильм он доснять не успел. Остались самые трудные сцены: «Мокрое», «Суд», «Иван и черт» – вот, мол, долечусь и тогда... Руководство студии не решилось звать другого режиссера, и доснимать картину пришлось нам с Кириллом Лавровым.

*– Как вас Бог угородил не встать на путь режиссуры? Имея все возможности, вы просто должны были решить: ну ладно, давай теперь порежиссирую...*

Когда меня выбирали худруком вахтанговским, то я сказал труппе: даю вам слово, что режиссировать не буду. Дело все в том, что у нас до этого происходили страшные споры: кого пускать и пускать ли кого-нибудь вообще. Евгений Рубенович Симонов насмерть стоял, чтобы не пускать никого. Это была одна из причин наших разногласий. Я сказал, что буду пускать всех. Так пока и есть.

*– Михаил Александрович, вопрос из области актерской техники: столько отработав в театре, сыграв десятки ролей, как вы сейчас начинаете новую роль? Уже как опытный плотник: знаю, как взять это бревно?*

Самым важным для меня всегда было и остается поймать тональность роли.

*– Москвин называл это «поиском звучка». Иногда на репетициях сидел, бормотал что-то себе под нос – искал «звучок».*

Да? Не знал. Мне надо придумать характер, понимаете, без характеристики я голый. Вот Алексея в «Оптимистической» всегда играли рубахой-парнем с гармошкой, а я сыграл параноика в белых штанах, с трясующимися руками, обалдевшего от свободы. Или про директора – помните была такая пьеса «День-деньской» – придумал, как он гундосит. Такой вот голос. Публика вначале недоумевает: как же так, какого-то дурака он играет? Он что сумасшедший или пьяный? Пока не выяснят, интерес держится...

*– А как придумался генерал Чарнота в «Беге»?*

Всегда почему-то вспоминают эту роль. И как-то неловко объяснять, что знаменитую сцену карточной игры мы с Евстигнеевым сыграли, как бы примериваясь, как пробный вариант. Просто дали себе похулиганить, а в результате именно она и вошла в фильм...

*– А что осталось в памяти от Евстигнеева, его способа работы?*

Да не было у него никакого способа. В съемках «Бега» помню его все время дремлющим. В любую паузу глянешь на него, а он вроде уже кемарит. Крикнут: «мотор», и Женя мгновенно включается, с абсолютной достоверностью. Объяснить эту природу актерскую не берусь.

*– Играя людей власти, вы иногда попадали в самые что ни на есть болевые места. Видел вас, когда вы играли Ленина в «Брестском мире», а Михаил Горбачев сидел в ложе, а Ленин ваш – по мизансцене Стуруа – должен был встать на колени перед Троцким. Я видел вас в тот вечер, когда вы играли «Мартовские иды», а тот же Горбачев извлекал уроки из кровавой истории. Это были и его «последние дни»...*

Да, этот вечер не забудешь. Незадолго до своей насильственной отставки Михаил Сергеевич пришел на «Мартовские иды», потом зашел за кулисы и спросил: что, предрекаешь, что и я так закончу? Я отшутился. Потом мы полчаса сидели, разговаривали. А когда вышли на улицу, то там его ждала толпа, его окружили, буквально приперли к какой-то стенке и стали у него выяснять, что с страной происходит. Охрана не понимала, что происходит, они метались, как цепные псы. Это был финал перестройки. Фонари на Арбате не горели. Я стоял в сторонке и наблюдал: темный Арбат, генсек, прижатый к стенке, и человек триста народу, который что-то хочет понять...

– Сейчас ваша душа уходит в основном на поддержание этого учреждения под названием Театр Вахтангова, так? Что с ним будет, с этим учреждением? Какие, так сказать, творческие перспективы?

То, что сейчас происходит в этом театре, показывает, что, по большому счету, весь существующий стационарный театр надо резко реформировать или даже разрушить. Но разрушить его можно с кровью, а можно без. Вот моя задача сделать так, чтобы без крови. И сам я его рушить не хочу и не буду. Что касается «творческих перспектив»... Помню, мне позвонил как-то Марк Исаакович Прудкин, попросил зайти, и я заявился довольно рано утром, в девять часов, кажется. Он был уже весь при параде, паричок, небольшой грим – он себя держал в форме до конца. И я его спросил как водится: как, мол, живете, Марк Исаакович? – «Хорошо, Мишенька, но нет творческой перспективы». Ему уже было далеко за восемьдесят.

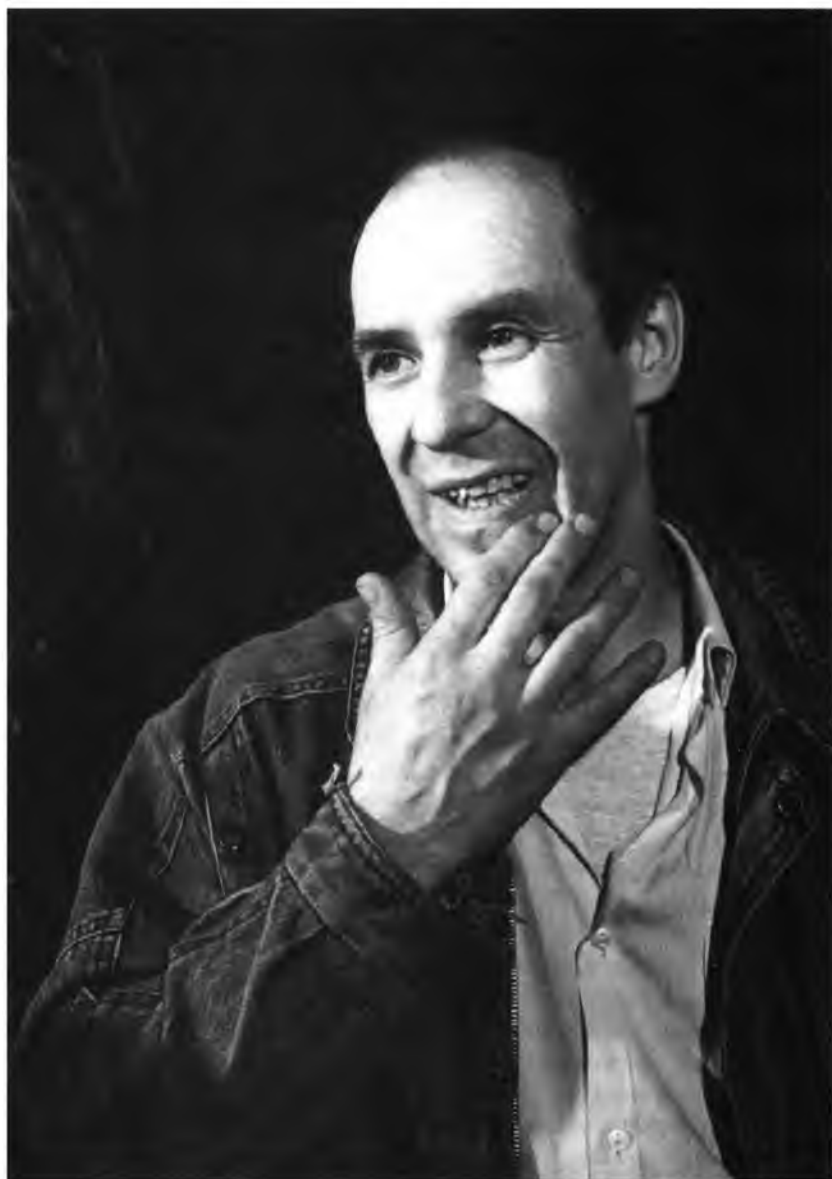
Я сейчас перехожу на роли стариков. Вот хочу сыграть в «Ночах игуаны» Уильямса старого поэта, которого по сцене возят на коляске. Предложил эту роль Юре Яковлеву, тот даже обиделся: «Что, я буду на качалке!» – «Ну, не хочешь, сам сыграю».

– Я как-то Олега Ефремова спросил: представляет ли он Художественный театр без себя? Он выдержал долгую паузу, и ничего не ответил. Сейчас хочу вас спросить: а вы думаете о Вахтанговском театре без вас?

(Долгая пауза.) Конечно, думаю. Надеюсь, что все образуется.

*Беседовал Анатолий Смелянский 15 декабря 2000 года*





АЛЕКСАНДР ФЕКЛИСТОВ

*Фото О.Чумаченко*

Александр Феклистов (р. 1955) – актер, режиссер. В 1982 г. окончил Школу-студию (курс О.Ефремова) и сразу был принят в труппу МХАТ. Роли: Мышлаевский («Дни Турбиных» М.Булгакова), Петенька («Господа Головлевы» М.Салтыкова-Щедрина), Рабочий («Так победим!» М.Шатрова), Ниника («Обвал» по М.Джсавахишвили), Коммивояжер («Татуированная роза» Т.Уильямса) и др. В 1983 г. сыграл в «Эмигрантах» С.Мрожека (запрещенная работа режиссера М.Мокеева) и в пьесах Е.Попова. В 1988 г. перешел в студию «Человек». Один из организаторов Пятой студии МХАТ, где играл в перенесенных сюда прежних постановках (С.Мрожек, Л.Петрушевская) и в «Маскараде» М.Лермонтова (Арбенин, 1990). После закрытия этой студии перешел в Театр им. Станиславского. После возвращения в 1995 г. в МХАТ сыграл Захедринского («Любовь в Крыму» по С.Мрожеку), Анучкина («Женитьба» Н.Гоголя), Чиновника в отставке («Самое главное» Н.Евреинова) и др. Выступает на разных сценических площадках с разными режиссерами: моноспектакль «Башмачкин» по «Шинели» Н.Гоголя (1994, агентство «БО-ГИС»); Клавдий («Гамлет» У Шекспира, 1998, постановка П.Штайна), Борис Годунов («Борис Годунов» А.Пушкина, 2000, постановка Д.Доннеллана), Базиль («Слуги и снег» А.Мердок, 2000) в театре «Сатирикон».

АЛЕКСАНДР ФЕКЛИСТОВ

## Можно играть неправильно, нельзя играть плохо

– Вы связаны с Художественным театром всей своей творческой биографией. Уходили, возвращались, пытались со своими единомышленниками реформировать театр изнутри... То есть в принципе вы вместе делали попытку заявить о себе как о новом поколении МХАТа. Что вы можете сказать сейчас? Новое мхатовское поколение реально существует?

Нет. Думаю, что не существует. Хотя я человек компанейский и должен был бы защищать свою компанию. Может, за компанию я, собственно, и брожу так долго то рядом со МХАТом, то в самом МХАТе. Здесь очень много близких мне еще со студенческих лет людей. Но, честно говоря, я не ощущаю, что эти люди сложились в поколение. Просто не ощущаю и все. При Олеге Николаевиче во МХАТе все в основном определялось его художественным чутьем, в соответствии с которым выбирались те или иные режиссеры, актеры или пьесы. Но серьезно говорить о каком-то художественном направлении было, конечно, нельзя. Во МХАТе много режиссеров, все мы, так или иначе, исповедуем реалистическое искусство, но тем не менее я пока заметных результатов не ощущаю. Поэтому и о новом поколении говорить трудно. Люди моего возраста во МХАТе сейчас себе не ставят задачи выделиться в какую-то когорту внутри театра.

– Раньше вы себе такие задачи ставили?

Да, конечно. Мы создавали студию «Человек», играли те пьесы, которые считали тогда необходимым играть, тех авторов, которых запрещали ставить. Потом это, к сожалению, все как-то рассосалось. По многим причинам – и

по экономическим, и по творческим. Но никак не по бытовым. Мы не разругались.

*– Вас еще в конце восьмидесятых стали называть одним из самых интересных актеров новой генерации. Но ваша актерская судьба складывается не в линию, а в какие-то короткие пунктиры. Вот с оглушительным успехом сыграно несколько спектаклей в студии «Человек»: один-два года – и эта линия обрывается. Потом Пятая студия МХАТ: один-два года – и нет студии. Замечательный период сотрудничества с агентством «БОГИС», – и снова все обрывается. В чем тут дело? Не хватает дыхания или просто быстро все надоедает?*

Думаю, что просто обстоятельства так складываются. Но, наверное, не только это. Просто хочется поработать с разными режиссерами, попробовать другую эстетику, воплотить какую-то собственную идею. А дальше происходит какой-нибудь жизненный слом, и твой эксперимент заканчивается. Кроме того, в жизни бывают и всякие случайности. Совершенно случайно, например, я попал в «Гамлет» Петра Штайна. Я ведь актер, и потому очень часто инициатива исходит не от меня. Кажется, единственный спектакль, который появился исключительно по моей инициативе, – это «Башмачкин». Спектакль был придуман за столом. Не знаю, хорошо это или плохо, но почти всё мы придумали заранее.

*– Легендарный спектакль студии «Человек» – «Эмигранты». Михаил Мокеев – режиссер, вы с Романом Козаком – актеры. Сейчас Козак работает исключительно как режиссер. А вы для себя исключаете переход на режиссерскую стезю?*

У меня нет никаких особых режиссерских амбиций, хотя я ставил пару дипломных спектаклей со студентами. Очень сильное желание сделать что-то самому в этой области появилось у меня после того, как я поработал в совместном русско-немецком проекте «Антоний и Клеопатра». Для меня это очень важный опыт, хотя спектакль, к сожалению, тогда не вышел. Его ставили Петер Хейнце и Хайнц Шляге, а играли немецкие актеры вместе с русскими. Петер Хейнце – это ученик ученика Гротовского. Так что я, можно сказать, получил это столь важное для меня знание через третьи руки. Тем не менее этот тренинг очень помог мне как актеру и благодаря ему я действительно открыл в себе что-то новое. После того, как я получил это небольшое знание, мне захотелось что-то поставить. Я даже преподавал эту эстетику студентам, но воплотить ее в спектакле гораздо сложнее. Поэтому пока я ни на что не решаюсь. И, кроме того, мне предлагают интересные актерские работы, от которых невозможно отказаться, и потому мысли о режиссуре сами собой отпадают. Разве мог я, например, отказаться от работы у Штайна? Хотя я, в принципе, продолжаю думать о постановке, но пьесы, подходящей под этот способ репетирования, пока не подыскал. Эта методика кажется мне удивительно продуктивной. Я сам видел, как очень средние артисты благодаря этой методике вдруг становились настоящими красавцами и приобретали особую одухотворенность. Я сам в себе это ощущал.

*– Вы как актер пользуетесь сейчас этой методикой?*

Дело в том, что этим тренингом очень трудно заниматься без мастера. Он связан прежде всего с серьезной физической тренировкой. Только после этого актеры переходят к этюдам. Школа Ежи Гротовского имеет свои источники

и в индийской йоге, и в сакральных учениях, и в биомеханике Мейерхольда. После определенных физических упражнений ощущаешь абсолютную физическую и духовную свободу, благодаря которой можно импровизировать в ту же секунду. Можешь выполнить любое требование режиссера. От обыкновенных этюдов это отличается тем, что там ты должен ломать свою психику для того, чтобы перестроиться в роль, а здесь ты настолько отвязан, что это не составляет никакого труда.

Когда мы репетировали «Антония и Клеопатру», мы по привычке задавали вопросы режиссерам. Почему, например, этот персонаж произносит ту или иную реплику? И режиссер отвечал, что сам этого не знает, что это нужно проверить собой. Мотив рождается изнутри, а не из режиссерской воли. Вопросов о том, где актеру встать и как стоять, при этой методике просто не может быть. Сначала идет работа без текста, потом к этому пристегивается текст. Это самый большой для меня опыт после студенческой скамьи. Система Станиславского, преподаваемая мне в Школе-студии, конечно, очень мне помогла. Хотя и она была тоже передана мне через третьи руки. Так что я, с какой стороны ни посмотрю, ученик «третых рук».

*– Вы работали несколько лет назад с Владимиром Мирзоевым в «Женитьбе», а он, насколько я знаю, в работе активно пользуется тренингами, основанными на восточной практике. Это немножко похоже на тот тренинг, о котором вы говорили?*

Володя скорее разминает актеров. Это не единая система. Во всяком случае, так было, когда я с ним репетировал в «Женитьбе». В этих разминках были соединены разные тренинги, разные методики. Чем-то это напоминало шаманство. Но мне это не очень близко.

*– Скажите, а система Станиславского, дошедшая до вас, как вы говорите, через третьи руки, – это для вас что-то живое? Вы этим пользуетесь в работе?*

Для меня это прежде всего «школа». Есть актеры «со школой», а есть – «без школы». Хотя еще Станиславский говорил, что для гениев не нужна «система».

*– Вы играете и в антрепризах, и в репертуарном театре. Где вы ощущаете себя комфортнее?*

Что я ненавижу в репертуарном театре, так это то, что мы выпускаем премьеру, а следующее представление в репертуаре – только через три недели. Это ведь значит, что спектакль уже мертворожденный! Ну, как же так? Мы его на ноги еще не поставили, а он уже загублен. Так составляется афиша в репертуарном театре. Поэтому часто спектакли погибают, не родившись. Я имел другой опыт – в антрепризе с «Нижинским» и «Башмачкиным». И смею вас уверить, что это очень хороший опыт в смысле поддержания актерской формы. Кроме того, как гениально сказал в своем эссе Фазиль Искандер, «мастерство – это воспоминание о вдохновении». Когда идут первые спектакли, ты играешь на полной отдаче и тратишь настоящие нервы. Потом это неизбежно стирается, но спектакль приобретает форму за счет актерской плоти и крови. Однако это может быть только в том случае, когда играешь каждый день. Тогда можно исправлять свои ошибки и реально улучшать спектакль. А если играть раз в две недели, то просто твое тело все забывает, чувства теряются...

– То есть вы считаете, что для нашего театра сейчас благотворнее всего было бы перейти к антрепризной системе?

Слово «антреприза» стало у нас уже почти ругательным, и под этим подразумевают спектакли «для кассы». Не думаю, конечно, что весь русский театр уйдет в антрепризу. Это было бы неправильно. Конечно, хорошо играть в антрепризе, зарабатывать там большие деньги и ездить по разным городам и странам. Но в антрепризе не выращиваются актеры. Там используются уже готовые актеры, выращенные именно в репертуарном театре. Поэтому у репертуарного театра тоже есть свои плюсы.

– Что вам больше доставляет удовольствие – репетиции или спектакли?

Трудно сказать. Это несколько разные удовольствия. Помню, я давно играл в спектаклях, которые были сделаны «к дате» и явно не имели никаких эстетических задач. Но даже от этого актер бывает получает удовольствие. Понимаешь вроде бы, что это бред собачий и к искусству не имеет никакого отношения. Но актер так устроен, что может подключиться к чему угодно и увлечься этим.

– То есть лепить себе что-то тихо на сцене в одиночку, не обращая даже особого внимания на партнеров?

Ну не совсем так, конечно. Все-таки я, как мне кажется, в своей жизни избежал откровенных халтур. В репетиции же совсем другая радость – от того, что находишь что-то новое в себе или в роли. В репетиции, если выражаться красотами, – радость первого взмаха крыльями, а в спектакле – радость полета... Ощущение того, что ты владеешь залом, используешь его в конце концов в своих целях. Зал можно взять в заложники, сделать другом или, наоборот, врагом. Есть старая истина, которую я услышал когда-то от покойного Юры Богатырева: «Можно играть неправильно, но нельзя играть плохо». Я стараюсь этому принципу следовать.

– Вы в своих ролях достаточно разный. Как бы вы сами определили свое амплуа?

Я действительно избалован в этом смысле и играю очень разные роли и в театре, и в кино. Поэтому трудно сказать, кто я – комик, лирический герой или, может, злодей? Можно, конечно, пофилософствовать на эту тему, но мне кажется, что «высокие тексты» определяют твое сознание и твое бытие, и «высокие режиссеры», «высокие репетиции» тоже тебя облагораживают.

– В «Эмигрантах» вашего героя звали Икс, в «Нижинском» ваш персонаж назывался Игрек. Просто забавное совпадение? Или, может, вы и вправду немножко «человек без лица»?

Может быть. Я действительно иногда смотрю на себя в зеркало и думаю, что лица у меня, в общем-то, и нету. Мне очень хотелось бы иметь другое лицо. И я его даже вижу.

– А какое другое?

Ну не знаю. Есть чудесные лица. У Сэмюэля Беккета, например, замечательное лицо. Его не назовешь красавцем, но это ЛИЦО! Есть, есть лица... Точнее, были.

– *А вы считаете, что вы с вашей внешностью – немножко человек из толпы?*

Именно так. Но это меня одновременно и радует, потому что это дает возможность и дальше играть разные роли. Это значит, что меня не запрягут навсегда в упряжку одного ампула, как это бывает со многими актерами.

– *Несколько лет назад вы, находясь в самом творчески плодотворном возрасте, вдруг оставили актерскую профессию и начали преподавать. Сейчас, правда, вы, кажется, уже оставили преподавание?*

Почти оставил. На преподавание совсем не остается времени из-за того, что слишком занят в театре.

– *А ушли вы в преподавание несколько лет назад не из-за того ли, что были тогда слишком свободны как актер?*

И из-за этого тоже. Хотя мне и в самом деле хотелось тогда заняться преподаванием, попробовать передать другим то, что я сам умею. Но я тогда и вправду не был особенно занят как актер. Я играл тогда в очень ограниченном количестве спектаклей. После того, как закончила свое существование Пятая студия МХАТ, после неудачи со спектаклем Романа Козака «Дон Кихот» в Театре имени Станиславского наша компания развалилась. Козак уехал ставить за границу, кто-то вернулся во МХАТ, кто-то остался в Театре Станиславского... И я тогда ушел в свободное плавание. Занялся преподаванием, снимался в кино.

– *Вам бы хотелось работать с одним постоянным режиссером, который мог бы оптимальным образом использовать ваши актерские возможности?*

Ну я очень много и часто работаю с Романом Козаком, считаю его своим другом и единомышленником. Но вообще-то мне интереснее как раз работать с разными режиссерами. При всем моем уважении к Анатолию Васильеву я не представляю себе, что окажусь навсегда в его подвальчике и буду играть там раз в полгода. Или, например, не менее уважаемый мною Лев Додин – представить себе, что я буду играть только в его театре, даже как-то страшновато.

– *Не кажется ли вам, что за тем, что вы говорите, скрывается обций синдром бездомности вашего поколения? Ведь вы, в отличие от предыдущих поколений, отказываетесь выстраивать свой дом в каком-то одном театре и предпочитаете переходить от режиссера к режиссеру.*

Наверное, так. Но бездомность дает одновременно ощущение легкости, непривязанности... Синдром бездомности – читай свободы. Во всяком случае, я не готов связать себя сейчас с каким-то одним режиссером и идти с ним по жизни рука об руку.

– *Выходит, вы сейчас вроде как за холостую жизнь в искусстве?*

Просто нет пока на моем горизонте такой театральной эстетики, такого направления, к которому мне хотелось бы примкнуть на всю жизнь.

– *Скажите, а почему вы все-таки после долгого перерыва вернулись во МХАТ?*

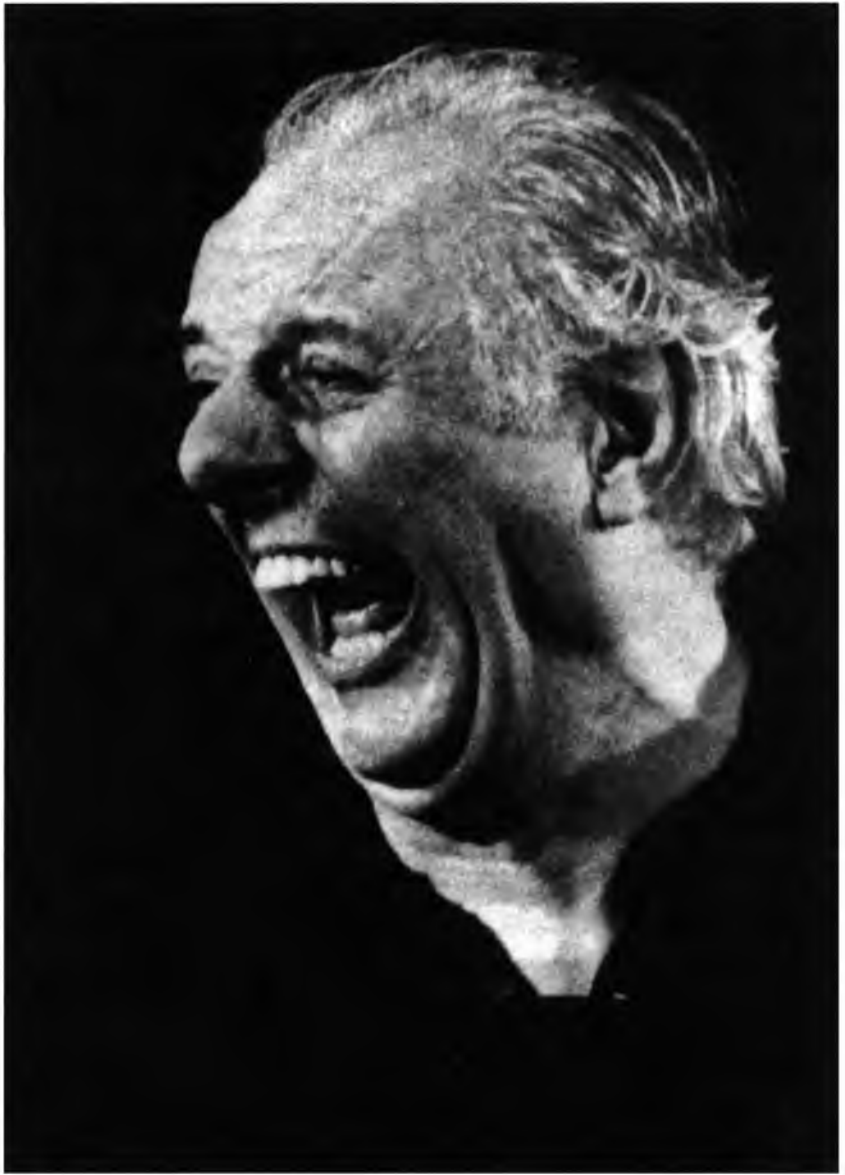
Ну, во-первых, мне стало одиноко. Бездомно... Все-таки не все меряется в жизни удачными или неудачными спектаклями, но еще и теми людьми, которые тебя окружают изо дня в день. Но, с другой стороны, если бы Ефремов не настоял на этом, то я бы и не пришел в театр. Олег Николаевич просто

запретил Козаку брать меня в свой спектакль, если я не вернусь в труппу. Я ему за это на самом деле благодарен. Моя свободная жизнь после этого не кончилась, просто МХАТ стал портом приписки, в который мне приятно заходить. Но работа в антрепризе все-таки плодотворней для результата. Когда играешь спектакль каждый день в течение двух-трех недель, то вся твоя жизнь в этот период посвящена тому событию, которое произойдет вечером. И этот вечер – каждый день.

*– И вы действительно на протяжении дня внутренне готовите себя к спектаклю, который в этот период играете?*

Ну не совсем так, конечно. На эту тему есть замечательный анекдот о том, как интервьюер беседует с артистом и спрашивает: «Как вы готовитесь к роли?» «Ну, – отвечает актер, – утром я встаю, начинаю готовить дыхательный аппарат, потом повторяю текст, после завтрака отрабатываю жесты, после обеда отдыхаю, а вечером, идя в театр обязательно пешком, соединяю в себе жесты, текст и чувства». «Как интересно, – говорит журналист, – и при этом такой мизерный результат?». Наша с вами ситуация, да?

*Беседовал Глеб Ситковский 15 мая 2000 года*



ДАРИО ФО

*Фото К.Фальсини*



Дарио Фо (р. 1926) – итальянский актер, драматург, режиссер. С 1945 г. начал выступать в узком кругу с импровизированными комическими монологами. С конца 40-х гг. работает для радио и телевидения (скетчи, монологи). В 1959–1968 гг. во главе небольшой труппы занимается постановкой старинных народных фарсов, а потом и собственных комедий. В 1968 г. вместе с Франкой Раме создает театральный коллектив «Новая сцена», подерживаемый компартией Италии (спектакли: «Рабочие знают 300 слов, а начальник 1000, поэтому он начальник», «Великая пантомима» и др.). В 1969 г. играет моноспектакль «Мистерия-буфф», с которым гастролирует по всему миру. В 1970 г. после расхождения с линией компартии организует новую труппу «Коммуна» (спектакли на его тексты: «Случайная смерть анархиста», 1970; «Не можешь платить, не плати», 1974; «Женская доля», 1981, и др.). Выступает как режиссер, ставя собственные пьесы («История тигра», 1980) и классику («Летающий доктор» и «Лекарь поневоле» Мольера, 1990, Комеди Франсез). В 90-х гг. ставит серию гротескных комедий «Дарио Фо против Рудзанте»: «Поговорим о женщинах», «Героиня толста и красива», «Библия мужиков», «Дьявол с титьками» и др. В 1997 г. присуждена Нобелевская премия по литературе.

ДАРИО ФО

## Нет правил, есть дисциплина

– Ваш путь в своем роде единственный: вы ведь не получали образования в общепринятом смысле слова. Вы «образовались» прямо на подмостках, примерно так, как комедианты былых времен. Какие этапы были в вашем ученичестве?

В школу, где меня учили, я попал волею случая. У меня на родине было полно любителей точить лясы. Большею частью из простонародья, но не только. Люди всякого социального положения, всяких профессий. Тут тебе и рыбаки, и контрабандисты, и торговцы чем хочешь: фруктами в разнос, овощами, тканями. Они держались традиционного сказа, были занимательны и раскрашивали рассказываемые истории, примешивая к красочности иронии. Это, во-первых. А во-вторых, там, где я жил, была большая фабрика по производству стекла. На этой большой фабрике требовались мастера разной специализации. Мастера съезжались со всей Европы, держались кучно, артелями: артель с севера Франции, артель с юга Франции, из Прованса, из Германии. Работали сменами. Нашу местность Сан-Джано, где я родился, называли Краем Летучих Мышей. Летучие мыши ночами не спят, так и у нас одна смена заступала в семь вечера, другая в пять утра и т.п. Под конец рабочего дня или в перерыве люди сходились в таверне, чтобы поесть, выпить и поговорить. Они рассказывали друг другу. Имелись истории особенно любимые. Байки, сказки, вымышленные хроники, пересыпанные шутками. Рассказчики насмешничали и попадали в лад друг другу. Одна история сцеплялась с другой, ей отвечала. Это был уже своего рода театр. Мое представление о театре тогда и сложилось. Это была большая школа, потому что это была прежде всего школа языков.

Говорили на всех языках, создавали диалог разных языков, заставляли один язык объясняться с другим: французский, английский, испанский, немецкий, каталанский, неаполитанский, греческий и т.д. Там я усвоил: язык театра – язык свободный. Это мне стало ясно раз и навсегда. Еще я понял там, как работали разные артисты, комедианты, которые в былые времена колесили по всей Европе, не на всех же языках умея говорить: очевидно, они владели свободным языком, *lingua franca*, и это позволяло общаться с любой публикой, в любой стране.

В ту пору мне было, наверное, лет семь–восемь, но я уже, – не отдавая себе в том отчета, – научился рассказывать. Попозже, когда мне было двенадцать, я должен был каждое утро ездить поездом в школу второй ступени. Поскольку дорога была долгая, я, чтобы провести время, плел пассажирам всякие истории. Я точно воспроизводил все, чего успел наслышаться. Я стал таким образом «железнодорожным сказителем». В поезде, ходившем из Портовальтравалья в Милан и обратно (дорога занимала два часа), я нарасказывал сотни историй.

Истории, которые я тогда рассказывал, сплетались с хроникой повседневности, восходили к местной традиции, к многообразнейшим традициям иных мест. Сосуществовали, к примеру, французский басенный сюжет с непристойной историей, принадлежащей немецкому фольклору или фольклору датскому; и тут же что-то из греков и из средневековых моралите; все смешивалось, давая подражанию юмор и силу.

Потом я записался в Академию изящных искусств в Бреере – это итальянская консерватория; она тогда являла собой сущий перекресток культур и искусств. Там постоянно бывали кинорежиссеры и театральные постановщики, писатели, музыканты из «Ла Скала». Я тогда соприкасался со всеми большими мастерами скульптуры, живописи, архитектуры, театра, музыки, кино. В их обществе я приобрел репутацию «парадоксального сказителя»: меня всегда просили рассказать что-нибудь. Приглашали в застолье, чтобы послушать. И для них тоже имелись истории особенно любимые. Иногда просили истории «с рыбаком», иногда «с суфлером». У меня был запас побасенок с жуликами, с уличными девками, с контрабандистами. Очень богатый мир. К тому моменту, когда я начал изучать историю Италии и Европы, в частности поэзию и литературу, я понял, что скапливающиеся устные историйки отнюдь не россыпь случайного и незначущего. Они драгоценны: это живые документы, сохранившиеся в устной транскрипции и содержащие то, чего нет в книгах. Кроме нескольких указаний в текстах, известных по учебникам, все самое важное, что мы знаем, мы получили «из уст в ухо».

*– А вы как-то модифицируете эти истории?*

Нет, не очень. Я позднее открыл «оригиналы» этих историй, различные версии одного и того же рассказа. Иногда оказывается десять или двадцать версий.

Вот и песни: есть народные песни, записанные в прошлом веке, но дошедшие к нам из Средневековья. Они транспонированы устной традицией, но их средневековое происхождение явно и из того, о чем в них говорится, и из использованного в них речевого материала. У нас существует культура официальная, письменная. Песни, постоянно перестраивавшиеся, оказались записаны и тем самым введены в официальную культуру. Но параллельно с тем остается жить устная традиция, к которой официально культурные люди

столетиями не имели касательства, поскольку все неписьменное не почиталось ни ценным, ни вообще существующим.

Даже в театре, где вообще-то устная традиция очень властна, мы сегодня видим то же. Например, в комедии дель арте множество такого, что было записано сто или двести лет спустя после того, как возникло. Все это – транспозиции, записи по памяти и а posteriori; записи пьес, которые существовали давным-давно и только в восемнадцатом веке были закреплены. Невооруженным глазом видно: темы, идеи, ключ к сатире и к юмору, который там есть, связаны с жизнью Средневековья. Но их показания никогда не принимались во внимание. Потому что «не написано».

*– Значит, вас «образовали» ваши занятия традицией?*

Да. После этого периода я вошел в мир театра, и там у меня уже были учителя. Но мои учителя работали вместе со мною. У них не было заведено, чтобы ученики рассаживались внимать им. Нет! Я некоторым образом тоже становился для них учителем: например, в том, что касалось народной культуры и естественной импровизации. Я вышел из школы неофициальной, но все-таки из школы. Я в этой школе был обучен темпу, ритму, синтезу, короче, всем аспектам театральности. Моими товарищами были, к примеру, все актеры театра «Пикколо», в особенности Франко Паренти, Джустино Дурано, Франко Спортелли. Они были примерно моих лет, но за ними стоял профессиональный опыт, я же выработался как любитель, преисполненный почтения к сути театра. Сверх того, у меня был огромнейший опыт игры, навык в использовании юмора, иронии, ритма.

*– Не хотите ли вы сказать, что рассказчик и играющий на театре действуют по одним и тем же правилам?*

Если человек в состоянии рассказать без партнера целую историю, он и на сцене играть может. Динамика в том и в другом случае одной природы. Так же, как если ты комик, то сможешь играть и драму. Но не наоборот! Трагики бывают иногда лишены юмора и не имеют представления о шутке.

Нужно чувство соединения, чувство синтеза. Слово должно отдавать себе отчет, в каком оно пространстве, должно помнить о безмолвии и о движении, помнить, что все это не просто «помогает». Одного слова недостаточно, чтобы возникла речь. Основание дает жест. Жест позволит мне обойтись без словесного монолога и добиться от публики большего. Иногда надо уметь выбрать между словом и движением. Паузы, неуловимого жеста может быть довольно, чтобы стало понятно отчаяние. Я всегда вспоминаю одного актера-итальянца, которому надо было произнести почти страницу текста, выражая горе по поводу смерти сына. Во время этой речи он сидел и вдруг совершенно замолкал. И смотрел вверх. Он ладонью трогал глаза и открывал руку вот так. Эти жесты были бесконечно сильнее, чем вся речь, которую он должен был произносить. Они выражали боль, отчаяние, горе: сына больше не увидит, нет сына...

*– В рамках международной школы театральной антропологии в Копенгагене в мае девяносто шестого вы демонстрировали различные техники актерской игры. Мы воспринимали равно и одновременно вашу жестикуляцию и произносимый текст, притом что подчас слов не понимали. В решающий момент использовался сплошняком выдуманный язык («по-бормотальски»), смысл доходил через ритм и модуляции голоса. Вы обладали также очень*

*властным «даром присутствия». Могли бы вы или не могли определить, что это такое «дар присутствия»? Что он такое для самого актера, для вас? Это, в самом деле, дар, исходно данный? Или это итог точного осознания пространства, ритма, времени?..*

Мне кажется, тут в основе что-то естественное, природное. Как в жизни. Вот в жизни: подходит кто-то, и сразу говорят: «Ах! Какое лицо! Ах!». От него идет что-то – доходит либо через движение, либо просто так, от самого существа. Его замечают, видят; а кого-то не видят. Там был еще кто-то, в большой красной шляпе, усагий – нет, я не видел. Не заметил. И того, кто был в орденах, в королевской одежде, тоже не заметили. А вот этот выглядел бедняком, ничего у него не было, и шляпы не было, и орденов не было, а сразу замечаешь.

Но внимание! Я говорил сейчас только о первом контакте, о начальном воздействии, в итоге которого кого-то сразу же заметишь. Начального воздействия недостаточно. Надо иметь средства, чтобы воздействовать и далее. Это уже вопрос дыхания. Не вдохновения, а дыхания. Тут все зависит от воли к коммуникации. От того, есть ли что передать и есть ли желание это что-то передать. Вся магия отсюда. Нужно иметь сильнейшую волю, хотеть чему-то сопричаститься и хотеть это что-то передать, и нужна некая стыдливость, целомудрие.

И еще одно предостережение. Ведь как может быть: вот лицом к лицу на нас выходит кто-то: необыкновенная поступь, необыкновенная динамика, направленная на публику, но через несколько секунд публике уже скучно, хочется сказать: хватит. Довольно. Всё уже поняли.

Стало быть, нужна и полная уверенность, и некая стыдливость. Стыдливость актера рождает в зрителе особую внимательность и желание, чтобы актер продолжал.

Великий «коммуникатор», «передатчик» должен уметь заставить забыть о времени. Надо, чтобы публика вздыхала: как жалко, он уже кончил! – ах, слава Богу, нет! И еще вот что: нельзя давать публике схватывать все происходящее на сцене. Актер обязательно должен оставлять долю тайны – это заставит людей в зале постоянно обновлять внимание. Пусть публика все время задает себе вопросы в таком примерно роде: а это что еще такое? ах, вот оно что! да нет, это не то! к чему же это он? – пусть не будет пассивной. На пассивную публику, которая все понимает, для которой все логично и все ясно, не действует очарование; она не испытывает глубоких эмоций и не размышляет. Нужно, чтобы происходящее на глазах порождало новые представления. Для публики большая радость открывать нечто и испытывать эмоции, которые позволяют вообразить отсутствующие элементы рассказа, позволяют идти дальше, воображать еще что-то. Это дает ощущение соучастия и сотворчества.

*– Вы говорили о «даре присутствия» – «это то, что дано». Вспоминаешь, что Паскаль говорил о состоянии благодати: есть люди, которым она дана, и есть люди, которым она не дана. Значит, часть людей исходно исключена. Вы, однако, работаете с актерами, комедианты у вас стажируются, очевидно, чему-то можно и научиться, пускай у актеров сегодня уже нет тех условий формирования, какие посчастливилось иметь вам.*

У меня была возможность на протяжении довольно долгого времени (шесть месяцев) иметь под рукой толпу актеров, мужчин и женщин, под тем предлогом, что я ставил оперу в «Ла Скала». Ежедневно участники репети-

ций менялись ролями, которые репетировали. Все переиграли всё. Там пять ролей, и тридцать пять исполнителей играли их поочередно. Эти тридцать пять актеров потом зазвали принять участие в проекте и других актеров, из всех миланских театральных школ, так что под конец работы насчитывалось несколько сотен сотрудников. Мне по сей день доводится прочесть в газете, что какой-то актер сообщает: «Я был в школе Дарио Фо». Он говорит, конечно, правду, хотя я его не знаю, там были сотни. В течение нескольких месяцев, когда этот актер присутствовал при постановке или был в ней занят, он слышал все и мог ассистировать всему, что творится при постановке: катастрофы, битвы, бешеный крик на комедиантов, которые ни черта не понимают, повторения, изобретения, веселье, шутовство. Это наилучшая школа.

– *Есть одно понятие, которым артисты часто пользуются: энергия. Говорят об энергии актера, говорят, что актер должен «канализировать свою энергию». Пользуетесь ли вы этим понятием в вашей работе и как бы вы раскрыли его смысл?*

Энергия – это прежде всего нечто такое, чего не достигнешь упражнениями. Это такая штука, которая там внутри и которая связана с тем, о чем вознамерился рассказать. Энергия возникает от возмущения, которое испытываешь, столкнувшись с чем-то, или с кем-то, или, наконец, с какой-то системой. Энергия связана с той политической речью, которую держат в спектакле. Актер должен определиться, какому лагерю он принадлежит, потому что у него есть социальные и моральные обязательства перед публикой. Он коммуникатор идей, мыслей, эмоций, социальной ответственности или цинизма. Он должен передаваться в добре, в зле, в сарказме, в свирепости или в смехе над неправотой. Он должен определиться, в каком он лагере. Актер, и всякий человек театра, чем бы он ни занимался, если он нравится всем подряд, – это ужас, это нестерпимо. Но я не уверен, что такие могут существовать. Даже Шекспира не все любили. О нем говорили, что он проходимец, краснобай, непристойный болтун, фанфарон, искатель дешевых эффектов, «мельница возвышенных слов». У всех великих артистов были враги. Мольера чуть не убили. Его хотели заткнуть, надеть намордник. Его цензуровали. Ему запрещали играть на театре и на площадях.

Ни один большой человек театра не должен иметь дела с властью, иначе власть его поработит всецело. Но могут выпасть такие моменты, когда интересы власти совпадают с интересами артиста, допустим, когда они вместе сражаются против чужой власти. Так было, когда церковь соединилась с людьми театра в борьбе с Реформацией. И когда Реформация в свой черед прибегла к артистам, чтобы бороться с контрреформацией. Мольер связал себя с королем, потому что король должен был бороться против аристократии и против церкви. В эпоху Шекспира театр объединился с королевой Елизаветой чтобы бороться с квакерами, которые угрожали ее власти и возражали против театра.

Так или иначе, бывают исключительные ситуации, когда присутствуешь при союзе между театром и властью, направленном против кого-либо третьего, и этот союз позволяет театру расцвести. И бывают также частенько ситуации, когда театр дает пинки власти, его поддерживающей. Тут ключ к театру и тут его сила.

– *Значит, театр должен иметь социальную функцию и не ставить себя на службу существующей власти.*

Не обязательно так. Театр может и оказывать какие-то услуги власти, ког-

да их объединяет общий интерес. Парадоксально, но бывали писатели, которые состояли на службе князей и обязаны были писать о том, что этих господ занимало. Среди них Рудзанте. Он имел счастье жить во времена человека высочайшей культуры, который воевал с Венецией. Рудзанте по своему происхождению не мог войти в круг официальной и ученой литературы (он был незаконным сыном богатого человека от крестьянки), как не мог и поступить в университет, будь он даже хорошо подготовлен и знай он греческий и латынь; он был поставлен вне «Светлейшей» (как именовали Венецианскую республику) и волей-неволей жил за ее пределами. И вот вышло так, что Рудзанте, сын видного человека, не имел права продвинуться во власть, и объединился с вельможей, имея общие с ним интересы. Их сообщничество дало пышно распуститься дару артиста. Подобные политические и исторические случаи облегчают расцвет искусств.

Можно ли найти сегодня театр, который с такой же силой соединял политическое действие и художественное творчество? Главенствующее впечатление от того или иного театра в нынешней Европе – впечатление, что здесь озабочены вопросами формы, вопросами эстетическими, а не социальными или политическими.

В мировой истории театр, музыка, поэзия, живопись всегда имели функцию политическую. Как всегда существовала и тенденция чисто эстетическая. Уже в эпоху Рудзанте были поклонники пасторалей и их ожесточенные противники. Всегда был этот конфликт. Пасторали доставляли удовольствие дворянам. За ними стояло ложное приятное представление о кротких и нежных землепашцах, необычайно великодушных, всем готовых жертвовать... И была «анти-Аркадия», когда крестьянина изображали грубым и готовым пустить в ход кулаки, но умным и честным.

*– Давайте вернемся к актеру и к актерской игре. Вы упоминаете, что одним из важнейших средств актера является его энергия. Как эта энергия проявляется на сцене?*

Меня интересует энергия, источником которой является нечто внутреннее, никакой специфической техникой не достигаемая. Энергия приходит от возмущения, от страсти, от желания выразить что-то, что выразить тяжело, больно. Энергия порождается мощью оспаривания, противостоянием. Если нет ничего, за что надо постоять, на что нужны силы, то быть сильным не научишься.

Я могу научиться быть мощным, могу заставить действовать мое тело только тогда, когда я чувствую противодействие. Я должен исхитряться, обходить препятствия. Надо научиться карабкаться вверх, проползая под землей. Надо научиться менять обличье, вызывать смех, ухмылки, научиться иронической игре, чтобы обьегорить тех, кто расставляет препоны на нашей дороге к цели.

Вот к примеру. Один из самых старинных рассказов, принадлежащих нашей народной культуре, повесть о том, откуда взялся виллиан. Эту штуку датируют тринадцатым веком. Дворянин обращается к Богу и вот что говорит Ему: «Ты сотворил меня по подобию своему. Правда твоя, я совершаю всякие шкоды. Я согрешил. Но не можешь же ты заставить меня работать как животное какое, как скотину, чтобы я рыл землю и снискивал так себе пропитание. Дай кого-нибудь, кто был бы переходом между мной и скотом. Чтоб он мог меня заменять в работах и чтоб я мог ему указывать». Бог ему тут отвечает: «Сотворю такую полускотину, и назовется виллиан. Только как сотворишь его?

От женщины ему родиться нельзя. Женщина ведь сотворена тоже по образу моему и по образу твоему, хотя сортом она пониже». И пришла Богу мысль об осле. И зачал осел. Девять месяцев проходит. Тут страшный ураган, и осел через задний проход – буууооо – рождает виллана, виллан появляется на свет весь в дерьме. Опять страшный ураган, ураганом виллана почистило, и вот он голышом и в некотором изумлении. Тут Бог говорит: «Вот раб твой. Ты должен задавать ему работу выжимать из него все, что сможешь, и, главное, не думай, сколько он продержится. Вот и все. Еще запомни: время от времени надо его приласкать. Легонечко приласкать. И бей его почаще, не должно тебе забывать, что он сын осла. Не позволяй ему спать на припеке, не давай ему тонкотканых одежд, одевай его погрубее. Не трайся на то, чтобы снабжать его штанами, без штанов ему удобней ссать на ходу. Надо, чтобы он не тратил времени: присел – встал».

И затем Бог сказал дворянину, что надо давать в пищу виллану, и все, чего не надо давать. И наконец Он сказал ему: «Сделай так, чтоб он всегда молился Богу и чтоб понимал: Бог подобен тебе, но не ему. И когда он пойдет к обедне, то пусть встанет подале от алтаря, не вблизи от него. И пусть он воспевает там, ибо только петь он и умеет».

Свирепая историйка, но она позволяет понять, что и в то время у поэтов было чувство возмущения при виде классовых различий. Комедиант, который рассказывает эту историйку, в самом деле ведь должен был самоопределиваться по отношению к социальным классам. Среди поэтов, знавших грамоту, были и такие: из писцов, из низших клириков крестьянского происхождения. Историк на этот лад великое множество. Богатство чудовищное!

*– Вы сказали, что для вашего формирования важнее всего была переданная вам традиция устной культуры. Озаботились ли вы в свой черед передать эти традиции далее?*

Написал ради того целые тома, в частности «Малый учебник актера». Там найдете все, что я мог бы сказать на эту тему. Я писал эту книжку с радостью. Все кругом мне говорили, что ее надо издать, я и издал ее. Сейчас я пишу, пробую собрать огромный материал своих учебных занятий техникой актера. Надеюсь, когда-нибудь кончу.

*– Если у вас спросить, какой совет вы дали бы всем тем, кто сегодня дебютируют в профессии, что бы вы сказали?*

Я сказал бы, что все зависит от их подготовленности. У кого-то уже есть все необходимые качества, так что нет нужды им что-либо советовать. Первое правило театра: нет никаких правил, есть дисциплина. Значит, учиться надо дисциплине. Каждый должен выработать в себе дисциплину, дисциплину подвижную, изменчивую. Нет единого способа рассказывать тот или иной рассказ. Нет единого морального взгляда на тот или иной вопрос. Мнение, противоположное вашему, может быть не менее справедливым. Ощущение уравновешенности подчас вредно. Надо научиться владеть всеми средствами, какими располагаешь. Я вроде бы уже пользовался всем, что имею, а все равно не перестаю учиться. Еще и теперь, играя с марионетками, с масками, с костюмом или без, с множеством партнеров на подмостках, с настоящими живыми животными и с животными-куклами, на качелях, без света, в дымах... – ко всему учусь приладиться, учусь все задействовать. Что важно: не надо зажимов, не надо верить, будто что-то освящено и не может быть сдвинуто с места. Освященное есть, но не здесь. Освященное – внутри, в нас.



АЛИСА ФРЕЙНДЛИХ



Алиса Фрейндлих (р. 1934) – актриса. В 1957 г. после окончания ЛГИТМиКа (курс Б.Зона) принята в Театр им. Комиссаржевской. В 1961 г. перешла в Театр им. Ленсовета. Роли: Элиза Дулитл («Пигмалион» Б.Шоу), Селия Пичем («Трехгрошовая опера» Б.Брехта), Джульетта и Катарина («Ромео и Джульетта» и «Укрошение строптивой» У.Шекспира), Екатерина Ивановна («Преступление и наказание» по Ф.Достоевскому), Дульсиня Тобосская («Дульсиня Тобосская» А.Володина), четыре роли в спектакле «Люди и страсти» (Елизавета Английская, Мария-Антуанетта, Уриэль Агоста, Лицо от театра) и др. В 1983 г. дебютировала в Большом драматическом театре ролью Ирины в «Киноповести с одним антрактом» А.Володина. В БДТ сыграла: три роли в спектакле «Последний пылкий влюбленный» Н.Саймона (1985), Настю («На дне» М.Горького, 1987), леди Мильфорд («Коварство и любовь» Ф.Шиллера, 1990), леди Макбет («Макбет» У.Шекспира, 1994), леди Крум («Аркадия» Т.Стоппарда, 1997) и др.

АЛИСА ФРЕЙНДЛИХ

## К профессии нужно относиться философски

– Начнем с начала. Вы учились у легендарного Бориса Вульфовича Зона. Когда на его столетии два года назад в финальной сцене «Трех сестер» вышли Зинаида Шарко, Наталья Тенякова и вы – это был живой памятник Школе. Что такое была эта школа для вас? Что помогало и помогает вам?

На курсах Зона были не одни потенциальные звезды, но все, кого он учил, стали высокими профессионалами. Он считал, что талант от Бога, его надо только угадать и направить на правильный путь. Но при всех обстоятельствах, при любом уровне дарования, необходимо то, что требуют и другие профессии, – ремесло. Ему Зон учил железно. У него как будто был точно написанный задачник работы над ролью и над собой. Опорой, наверное, была система Станиславского, потому что, будучи в молодости режиссером-формалистом, он успел у Станиславского на репетициях посидеть и по-настоящему уверовал в систему. Из нее он и выработал свой «задачник». Что такое держать ритм, что такое первый и второй план, что – «курсив» и что – «мелкий шрифт»... Зон ведь ходил на все занятия – речь, танец, движение, даже на грим ходил. И все эти дисциплины он потом «нашампуровывал», объясняя нам, для чего – то, для чего – это, как все потом образует единую пряжу. И очень скрупулезно он учил нас партнерской этике. Это был целый раздел нашего обучения. Что такое «тянуть одеяло на себя», знает каждый. А он учил, как – не тянуть. Потому что у каждого персонажа есть место, особенно важное для исполнителя и для зрителя. Зон учил, как выстроить свою сценическую жизнь, чтобы «курсив» своего партнера не замусорить. Сейчас этим мало кто владеет. Кажется, что нужно выстроить эту жизнь так, чтобы она не прерывалась. Но ведь ее можно выстроить так, что она не прервется, и в то же время ты будешь этически – в определенной взвешенности. Чтобы сработали все «курсивы» сцены в целом, Зон учил: то, что дается свыше космосом, Богом

(кто как это себе мыслит), должно быть умножено владением ремеслом. Он даже не говорил слово «профессия» (профессия – это все вместе), а ремесло. Набор приемов. Набор ходов. Как игра в шахматы. Вот доска. Вы можете на ней делать ходы самые простейшие и самые гениальные. Но есть система ходов, которую вы не можете нарушить.

– А как работать с режиссером, который не умеет «играть в шахматы»? Ведь случается, что приходят ставить люди, не владеющие профессией?

Не владеющий профессией мне вообще неинтересен. А если у него свой взгляд на какие-то вещи, тогда я стараюсь самостоятельно что-то делать, опираясь на то, чему меня учили. Я не думаю, что какой-нибудь режиссер заинтересован в том, чтобы у него плохо играли актеры. Но одно дело – выстроить роль, а другое дело – вписаться в здание спектакля. Актер сам этого не может. Значит, приходится приспособливаться к режиссеру любого вероисповедания, извлекать из того арсенала средств, которыми владеет режиссер, то, что близко мне.

– Кто были ваши кумиры, когда вы учились? На кого ходили?

В школьные годы я была балетоманкой. Балет – моя несостоявшаяся мечта. Когда кончилась война, уже поздно было учиться. А в течение всех школьных лет у меня был абонемент в Кировский. Я была «лемешисткой», воевавшей с «козловитянами». Я очень любила Лемешева. Видела и Уланову, и Вечеслову. Знала все спектакли. А в институте я бегала в ТЮЗ, в «Пассаж», в Пушкинский ходила, Честнокова очень любила, Черкасова, даже Вивьена видела. Я такая древняя, что называю актеров, которых давно уже нет... Очень любила Эмму Попову, всегда, все годы. Это уникальная актриса, как никто владеющая опять-таки ремеслом в самом благородном смысле этого слова.

– В какой момент своей жизни, в какой возраст вы хотели бы вернуться?

Мне даже неловко говорить об этом, потому что этот вопрос звучал много раз. Конечно, это семидесятые годы и Театр Ленсовета. Это было совершенно замечательное и волшебное для меня время. Это был тот самый возраст, тридцать–сорок лет, когда вроде как все сбалансировалось: житейская зрелость и профессиональный опыт. Силы, максимальный энергетический пик. Это совпало и со зрелостью театра. Владимиров пришел туда в шестидесятом году и до шестьдесят восьмого года собирал труппу, собирался с мыслями, искал ракурс, в котором театр будет развиваться, ставил самое разное – и хорошее, и плохое, и то, чего душа хотела, и то, что велено было. И вот к концу шестидесятых театр вызрел: собралась труппа, с семидесятого начался альянс с Гладковым и возникли спектакли, которые тогда ругали, а потом выяснилось, что это было не так уж и плохо и что именно их вспоминают. Появилось много музыкальных спектаклей, которые полюбили зрители и долго держались в репертуаре. Но сколько я ни просила Владимирова поставить «Оливера», он отвечал: «Я не могу ставить западный мюзикл, потому что это замысел другого режиссера и плод его соавторства с композитором и сценаристом, это уже чье-то общее произведение, и мне придется заимствовать чей-то режиссерский ход, а я не могу. Давайте попробуем сделать свое». Свой мюзиклу нас тогда не получился, но получились хорошие музыкальные спектакли: «Укрошение строптивой», «Дульсинья Тобосская», «Люди и страсти». Все рожда-

лось прямо на репетициях: скажем, возник эмоциональный пик в какой-то сцене: ага, здесь нужна музыка, и тут же заказывалась музыка, стихи...

*– Но и до этого в Ленсовете были замечательные спектакли, и в них вы играли Таню, Лику, Элизу Дулитл...*

Я не любила «Пигмалион». Это была моя первая встреча с классикой, и я трусила. Любила «Таню», но и тогда мне казалось, что в этом спектакле Владимиров только искал что-то. Это не был гармоничный спектакль, он был привлекателен только эмоциональной насыщенностью. А так – убогая декорация... Правда, режиссура в нем была целиком сосредоточена на актере. Сейчас наоборот. Вот недавно в одной из газет я прочла статью «Война со скрипками» (имелись в виду не «Осенние скрипки» Виктюка, а актеры-скрипки). Сейчас время режиссерского театра, и актер только исполняет режиссерскую волю.

Представьте себе дирижера, для которого не соратник – первая скрипка, который не уделяет внимания солирующим инструментам, а для которого важен только общий шум...

*– Ну, сейчас как раз «скрипки» объединяются в трио и квартеты и «пилят» часто безо всякого дирижера. Я имею в виду антрепризную продукцию многих «звезд».*

Это они бегут от режиссерской диктатуры... Так вот, в спектаклях Владимирова шестидесятых годов он, сам актер, ставил актера в центр, какие-то актерские вещи были для него ценнее всего, но, может быть, поначалу в этом была и режиссерская ошибка, потому что спектакль хорош только тогда, когда гармоничны все его части.

*– Тогда у Владимирова была превосходная труппа. А с кем из этих актеров вам было лучше и легче всего как с партнером?*

У каждого актера есть моменты, когда он желанен для партнера, когда сам становится волшебным партнером. А в каком-то другом спектакле эти же актеры могут идти мимо друг друга... В «Дульсинее» для меня упоительным партнером был Равикович, в «Марате» и в «Человеке со стороны» – Леонид Дьячков. Он был трудным партнером, потому что если что-то ему не нравилось, он мог перестать играть и просто чесать текст, пока не вспрыгивал опять на ту ступеньку эскалатора, которая повезла бы его наверх. Но он был замечательный, от него исходила такая энергия!

*– Хотя из зала казалось, что он закрыт, закупорен, что все происходит где-то внутри и не имеет выхода.*

Казалось. Он воспринимался по-разному. Те, у кого канал восприятия был настроен на его волну, его очень ценили. А те, у кого не было совпадения этого приемника и передатчика, относились сдержанно. Но на сцене я эту энергию очень сильно чувствовала всегда. А трудно было, потому что если небольшая импровизация в пределах эмоции его подогрела, то от импровизации в рамках приспособления он терялся и замыкался. Он был внутренне свободен и тоже мог импровизировать, но эмоционально, а рисунок всегда был жестко закреплен пластически и физически. И потому от импровизации партнера он терял ту ступенечку на эскалаторе, на которой стоял, и долго искал потом ее. Его могла выбить какая-то сценическая случайность, хотя он всегда был очень точен и насыщен. Еще – Галина Никулина. Замечательная! Такая упоительная, такая тонкая партнерша! Как случилось, что она выпала из театра? Может быть, в силу ее дарования у нее не произошло перехода

от юности, акварельности – к зрелости. Ушел круг ролей. А для того, чтобы перевести ее, нужен был заинтересованный режиссер.

*– У тех, кто играл тогда в Ленсовете и ушел, в других театрах такого взлета потом не случилось. Ни у Равиковича, ни у Мазуркевич, ни у Каменецкого, ни у Дьячкова...*

Дело не в том, что это был какой-то выдающийся театр. А в том, что Владимир собрал людей, совпадающих по группе крови. В других театрах, видимо, этого не было. Так же, как у меня. Что я здесь, в БДТ, сделала? Пятнадцать лет... И все равно я здесь пришелец. Если бы Г.А. прожил дольше, было бы по-другому, у нас сразу завязались заинтересованные отношения. Но его не стало. Спросите меня, что я за пятнадцать лет в БДТ сыграла для души своей, – я отвечу: Аманду в «Стеклянном зверинце» и, пожалуй, три дивертисмента в «Пылком влюбленном». Если бы был жив Г.А., было бы все по-другому.

*– Вы жалеете о каких-то несыгранных ролях? Вот, например, явно ваша роль была Наталья Петровна из «Месяца в деревне».*

Она никогда не была моей вымечтанной, мечтала я как раз о булгаковской Маргарите. Но это было нельзя тогда, когда я могла бы сыграть, а когда стало можно – я уже не могла. Хотела играть не столько Джульетту в Шекспире, сколько в «Вестсайдской истории». Ольшвангер в шестидесятом году затеял ставить это в Театре Комиссаржевской. Мы даже принялись разучивать музыку, партии, пригласили на роль Тони – Гену Воропаева, он был очень поющий актер, у него был прекрасный тенор. Галя Комарова, очень музыкальная актриса, должна была сыграть Аниту... Словом, музыкальная часть была сделана, выучена. А потом Главк закривлялся по поводу «Вестсайдской истории» – и ее стали откладывать, переносить, Ольшвангера снимать... А Владимир как раз получил театр и сказал: «Пошли, первое, что я сделаю – «Вестсайдскую историю». Но не сделал. Потому что не было еще труппы, которая была бы готова к музыкальным спектаклям. А к тому времени, когда собралась его команда, он уже решил ставить Шекспира, и я сыграла Джульетту. Это был замечательный спектакль, но он очень мало прожил, потому что как раз тогда у меня надумала родиться Варька, а когда я вернулась, спектакль не восстановили по смешной причине. Костюмы к нему были сшиты за огромные деньги в ателье «Смерть мужьям» из джерси: джемпера, лосины, свитера. Шестьдесят четвертый год. Пока я рожала, моль сожрала все костюмы, и театр не нашел денег на новые. Из года в год откладывали, надеялись, но... А спектакль был хороший, еще Борис Вульфович был жив, пришел и поставил Толе Семенову за Тибальда шестерку. По пятибальной системе. А мне сказал: «Когда ты училась, я даже не думал, что ты можешь это играть». Не знал, как это оценить. Потому что выпускал он меня как острохарактерную травести.

*– То есть вас выпускали из института с амллуа?*

Да, в дипломе так и было написано – «острохарактерная и травести».

*– Режиссура Владимира не противоречила школе Зона?*

Он чуть-чуть поучился у Зона. Потом его изгнали, потому что он пошел подрабатывать, а Зон не терпел никаких подработок во время учебы. И потом, через какое-то время, Владимир оказался на курсе Меркурьева и Ирины Мейерхольд. Потом стажировка у Товстоногова. Так что противоречий не было. А еще я хотела сыграть когда-то вот что... С семидесятого по семьдесят

шестой год в Ленсовете было очень насыщенное время, когда спектакль за спектаклем – успех у зрителя. Но Владимирову ругали за все: за «Дульсиною», за «Укрощение строптивой», за «Преступление» – за все спектакли! Вокруг БДТ и Товстоногова было «кольцо защиты», которое замыкала Раиса Моисеевна Беньяш и которым он был охраняем, а на нас пресса была самая ругательная, несмотря на то, что к нам в театр зрители валом валили и ставили какие-то ящики, на которых ждали всю ночь открытия кассы. Надорвавшись на этом, Владимиров опустил руки: зрители после спектакля не отпускают, вместе с нами песни поют, а пресса плохая, за границу не пускают... Он углубился в свое питье и делал уже что-то чисто по инерции. А как раз в это время Володин написал свой триптих. Я мечтала сыграть Ящерицу – «Выхухоль» и «Ящерица», даже без «Двух стрел», складывались в законченную пьесу. Это был волшебный материал для мюзикла. И тут я начала дергать Владимирову. Больше того, я даже Гладкову подала идею: чтобы музыка в спектакле возникала очень постепенно. Поскольку это первобытное общество, музыка должна была рождаться из капель, камушков, палочек каких-то. А по мере того как развивается «цивилизация», должна была возникать мелодия. Я очень этим загорелась, но ничего не состоялось. А сейчас нет интересных ролей для актрис моего возраста. Я сопротивляюсь, делаю концертные программы, не отказываюсь от работы на стороне, храбрюсь, стараюсь продержаться в каком-то возрастном регистре, чтобы не сразу сесть у печки и вязать чулок. Таких ролей, наверно, много, но они не решают ничего в спектакле. Быть просто занятой, мне неинтересно, я всегда любила роли, которые являются опорой спектакля, которые держат его на себе... Каждому актеру хочется сквозных ролей. Суть не в том, что я хочу этого, а в том, что я не умею играть ролей, которые не «здание». Я теряюсь. Мне интересно строить, интересна метаморфоза, которая заключена в судьбе, в характере, в жизни персонажа, а просто сыграть данность, результат мне неинтересно. Зачем играть результат, когда уже в таком дефиците жизненное время? По крайней мере, для меня. Мне не нужна роль, если вокруг ничего нет...

*– Я не говорю с вами об «Осенних скрипках». Я этот спектакль не видела, а не видела потому, что не могу смотреть больше виктюковский «сэконд сэконд сэконд хэнд». Один и тот же пиджак он не только бесконечно перелицовывает, но, что особенно обидно, никогда не дошивает швы...*

Но перелицовывает он свой пиджак, не чужой. Человек однажды избирает для себя стиль одежды: такая рубашка, такие манжеты... Он из породы тех режиссеров, которые если выбрали «Версаче», то будут носить его всю жизнь. Это его стиль, его театр. Другое дело, как он поворачивает свой стиль по отношению к автору, как модифицирует свой «костюм» из раза в раз. Но мне кажется, что его режиссерская методология помогает ему вычитывать автора и создавать атмосферу эпохи.

*– А что БДТ?*

Для того чтобы БДТ возродился, нужно не просто, чтобы пришла новая сильная личность, но чтобы дух тех великих, кто здесь был, покинул реальное пространство. Реальное. А он живет пока здесь. Дух Товстоногова с годами, конечно, угасает, но пока... здесь.

– А что такое актер? В чем его природа? Как сочетаются актерское и человеческое?

К актерской профессии нужно вообще относиться философски, да и к театру, к жизни, к категории успеха. Нужно понимать, что где-то есть шаг вперед, где-то шаг назад. И этот шаг назад дает возможность разбега. К этому нужно относиться как к необходимости и неизбежности. Актер может даже не осознавать этого, но все, что происходит с ним в жизни, все, что несет с собой испытание (с плюсом или с минусом), – это все горючее для сцены. Топливо. И не стоит решать, что важнее. Если жизнь есть топливо для творчества, то творчество – топливо для жизни. Это настолько взаимопроникающие вещи! Эффект парового котла – если сделать четырнадцать дырок, то никакого свистка не получится. Нельзя тратить в жизни безудержно, так, чтобы потом ничего не осталось на сцене. Нельзя тратить в театре так, чтобы в жизни все скользило мимо. Нужен баланс этих житейских затрат и творческих, ваши веса все время должны балансировать.

– Откуда вы черпаете силы, чем подзаряжаетесь?

Нужно отдавать. Я верю, что дающему – воздастся. Я понимаю, что Библия и Евангелие – всего лишь изложение для нашего детского возраста каких-то основ бытия и нравственности, но, несмотря на наивность формулировок, я отношусь к ним очень доверчиво. Нужно давать. И много раз я ловила себя на том, что энергетически это тоже так, что если я в хорошей форме, если у меня есть силы бросить энергию в зал, идет обратный поток! Я не говорю о том, что весь зал вздохнет единым дыханием, но если среди ста человек десять вздохнули и выдохнули, то насколько же больше я получила, чем отдала! А если они еще немножко зацепили соседей, сидящих рядом! Это и есть храмовый эффект театра. Так что, конечно, театр – это модель, образ человеческого бытия. Если пришла в театр случайная девочка и попала на хороший спектакль, и со сцены полетела какая-то шаровая молния и коснулась ее соседки, то не может девочка остаться безучастной. Вообще, у каждого человека есть какое-то специальное устройство: один – приемник, другой – передатчик. Тот, кто приемник, не может быть актером, а может только тот, у кого сильная антенна передачи.

Я-то уверена, что и принимать энергию способен только тот, кто ее отдает. Ему возвращают отданное. И потому людям, которые стремятся сохранить энергетический запас, уходя в раковину, как улитка, я привожу в пример старших. Может быть, у них было больше биологических сил, но и отдавали они жизни больше, не скупясь.

Я всегда больше дружила не со сверстниками, а со старшими. Может быть, этим был обусловлен и мой брак с Владимировым, мне было с ним интересно. Я столько от него получала! Это была еще одна школа, человеческая школа...

– А какие спектакли так действовали на вас как на зрителя?

Достаточно много. «Идиот», «Мещане», «Варвары» в БДТ, «А зори здесь тихие» у Любимова на Таганке, «Макбет» Стурва (я уж не говорю про те его спектакли, которые когда-то ошеломляли – «Ричард», «Кавказский меловой круг»). Спектакли Марка Захарова, его фильмы.

– *Что нынче приносит вам радость?*

Конечно, детишки. Внуки. Я всегда запаздывала с развитием, и хотя Варька родилась поздно, но я сама была еще недопеском и мало что понимала. Потом начала понимать и судорожно догонять. В результате и сейчас она для меня еще ребенок. И этот клубочек – Варя и ее детишки – я воспринимаю как единое общее. Все трое – это мое суммированное дитя. Я пытаюсь дать им то, что не успела дать Варе. Варьку маленькую я даже как следует не помню. Остались какие-то высказывания, фразочки, но ощущения ее маленькой у меня нет. И вот теперь я начинаю жадно «доедать» эти ощущения с внуками.

– *Варя шла на актерский сознательно?*

Сначала она пошла на театроведческий, чтобы адаптироваться к атмосфере института (она говорила потом, что заранее понимала, что ее будут сравнивать, приглядываться). А потом она пошла показываться к Падве, но Владимиров сказал: «Как это моя дочь будет учиться не у меня?!» – и перевел ее на свой курс. Я этого не знала, и узнала только тогда, когда началась эта перетяжка каната. Может быть, если бы этого не случилось, она сейчас была бы актрисой. Кроме того, она и сейчас говорит, что ее постоянно испепеляли взгляды, которые ей все время ставили баллы: папа, мама, дед... И потом она считает, в ней не возникло необходимой свободы, раскованности...

– *А когда вы учились, взгляды испепеляли?*

Были, были. Но как-то быстро это все прекратилось. У меня была какая-то слепота на это дело. Зон говорил: «Актер должен обладать достаточной долей нахалина». Не нахальства, а нахалина. Видимо, у меня был этот самый нахалин, а у Варьки нет. Она из породы улиток.

– *А что у вас с кино?*

Ничего. Тишина. Предлагали какие-то мыльные оперы. Не хочу тратить время на глупости.

Сейчас вы можете выйти в любом спектакле и «взять зал». Нужен ли вам спектакль в целом, нужна ли гармония целого?

Конечно, я хочу жить в здании, где ниоткуда не дует, где прочны все опоры и целесообразна планировка.

*Беседовала Марина Дмитриевская 24 февраля 2000 года*



ИННА ЧУРИКОВА



Инна Чурикова (р. 1943) – актриса. В 1965 г. окончила Театральное училище им. Щепкина (курс Л.Волкова, В.Цыганкова). После окончания работала в Московском ТЮЗе. С 1973 г. – актриса Театра им. Ленинского комсомола. Роли: Нелли – «Тиль» Г.Горина (1974); Сарра – «Иванов» А.Чехова (1975); Комиссар – «Оптимистическая трагедия» Вс.Вишневского (1983); Ира – «Три девушки в голубом» Л.Петрушевской (1985); Гертруда – «Гамлет» У.Шекспира; Мамаева – «Мудрец» по А.Островскому (1989); Аркадина – «Чайка» А.Чехова (1994); Инна – «Сорри» А.Галина; Антонида Васильевна – «Варвар и еретик» по Ф.Достоевскому (1997); Филумена – «Город миллионеров» Э.Де Филиппо (2000) и др.

ИННА ЧУРИКОВА

## Понять другого человека

– Вашу актерскую судьбу обычно описывают как еще один вариант истории Золушки: тюзовская актриса, у которой больших ролей – одна Баба-Яга, – встречается с молодым талантливым режиссером, и вот встреча, определившая судьбу обоих, нерасторжимый, счастливый союз: семейный и творческий... Как вы думаете, как сложилась бы судьба актрисы Чуриковой без режиссера Глеба Панфилова?

Очень хочется сказать, что моя актерская судьба все равно бы сложилась, но это было бы неправдой. Глеб – первый, кто поверил в меня, а это для актера самое важное. У меня было то, что называется «нетипичная внешность», в стандарты красавицы, в стандарты героини я никак не укладывалась. После окончания Щепкинского училища я работала в ТЮЗе в массовках, как полагается молодой актрисе, прилежно бегала из одной кулисы в другую. Первая работа в театре – замена Бабы-Яги. Откуда-то из оркестровой ямы высовывала костлявую, сшитую художником руку и кричала какие-то два-три слова. Да еще волновалась безумно. Свинью играла, массу всяких других зверей... Относились к своим ролям абсолютно свято. Первого января в десять утра у меня была Лиса, так в Новогоднюю ночь я не позволяла себе даже шампанского выпить... Так я начинала в театре...

– Глеб Панфилов вспоминал, что первый раз вас увидел в Бабе-Яге, видимо, в той самой...

Нет, уже в другой Бабе-Яге, в пьесе Шварца «Два клена». Я очень любила эту роль. Детишки на мою Бабу-Ягу бурно реагировали, приходилось выяснять с ними отношения и, кстати, попутно учиться импровизировать на сцене, исходя из предлагаемых обстоятельств. Помню, как моя героиня, по сюжету, смотрится в карманное зеркальце и произносит шварцевский текст: «Какая же ты красавица, глаз не могу от тебя оторвать!» А тут как-то мне из зала какой-то мальчишка кричит: «Какая ты красавица?! Ты уродина!» Я понимаю, что пропустить это нельзя: контакт со зрителями потеряешь тут же, надо отвечать! Что делать? Подхожу к краю сцены: «Ну, кто сказал «уродина», ну-ка встань!» Никто не встает, слава Богу! Иначе что бы я с ним делала! Тогда я к залу: «Ребята, вы согласны, что я уродина?» И весь зал хором: «Нет!!!» «Я красавица?» – «Красавица!!!» Конечно, думаю, что Шварц на меня обиделся

бы за отсебятину. Но положение было безвыходным. А мой обличитель струхнул подняться, хотя был абсолютно прав: я там нос клеила, глаза делала себе весьма специфическими, и, действительно, была страшноватой. Такая старая-старая дева, три века безнадежно влюбленная в Лешего и злящаяся на весь свет... Что там Панфилов рассмотрел? Ему обо мне до этого говорил Ролан Быков, только называл меня «Лидой Чуриковой». Ну, а дальше он увидел меня в Тане Теткиной, отстаивал меня на всех худсоветах...

*– Иннокентий Смоктуновский часто говорил, что после князя Мышкина он стал другим человеком, сыгранная роль пересоздала его... Могли бы вы так сказать о Тане Теткиной, героине фильма «В огне брода нет»?*

Нет, это совсем другой случай. У меня, пожалуй, не было роли, о которой я могла бы сказать, как Смоктуновский о Мышкине. Вот был гениальный актер, Богом отмеченный. Я же на его спектакли из Москвы специально ездила. Это была самая большая мечта – с ним сыграть... У меня была пластинка «Идиота»: он и Нина Ольхина. Карточку его хранила, где он в красном каком-то свитере... Он был чудом...

А Таня Теткина была для меня ролью очень близкой. Иногда, чтобы сыграть роль, надо преодолевать себя, внутреннее сопротивление. А тут ничего этого не было. Я просто любила эту замечательную девушку, которая любит каждый камень, каждую травинку, каждую собаку. Беззащитная, распахнутая душа... Из всех моих героинь она мне ближе всех. И Панфилов в этой роли от меня требовал прежде всего своего голоса: ничего не форсировать, не плюсовать.

*– Актеру предлагается роль, и он обязан ее полюбить, сделать своей. А как быть, если роль отталкивает, если полюбить не удастся?*

Надо либо отказываться, либо искать свой путь. Мне надо прежде всего понять свою героиню. Понять другого человека не рассудком, не логикой, а всем своим существом – это и есть первый шаг к любви, по крайней мере, к близости. Я долго не хотела играть Вассу Железнову. Я помнила великолепную Пашенную в этой роли, ее стальной голос в сцене отравления, когда она говорила мужу: «Прими по-ро-шок». Глеб настаивал, говорил о «мягкой» силе Вассы. А потом я как-то начала понимать ее характер. Я вдруг поняла ее огромную любовь к мужу, ее не любившему, унижавшему, заставлявшему слизывать сливки со своего сапога, изуродовавшему их ребенка... Она же всю жизнь любит этого мужчину. Эту любовь она замуровала в себе, как замуровала вообще все чувства. Васса – чужая мне по крови, но она вдруг в какой-то момент схватила меня, растворила в себе, я начала превращаться в человека мне несимпатичного. Во время работы я заметила, что во мне появилась какая-то подозрительность, прежде мне не свойственная. Но это была уже «я». Я могла не любить себя такую, но тут было уже не до оправдания, не до обвинения, просто я ее понимала, понимала все мотивы ее иногда чудовищных поступков. А с пониманием пришло уважение к этой женщине. Хотя работа над ней была трудной. Я, играя Вассу, как-то постарела, что ли, за этот период, точно полученный душевный опыт что-то изменил и во мне.

*– То есть сыгранные роли что-то оставляют в вашем человеческом составе?*

Конечно. Я учусь у своих героинь. Бывают в жизни минуты, когда ты как-то особенно откровенно общаешься с каким-то человеком, он вдруг рас-

пахивается перед тобой. Вот в эти мгновения ты всегда чему-то учишься. А со своими персонажами ты общаешься куда ближе, чем с самыми близкими людьми, ты узнаешь их в каких-то глубинах, куда и в собственную душу не всегда заглядываешь. И тоже учишься. В «Иванове» есть страшная сцена, когда муж кричит жене в остервенении: «Жидовка» и «Ты скоро умрешь!» Это предел. И моя Сарра тут в неистовстве, она увидела в своем доме девушку, в которую влюблен муж. Она увидела в своем доме чужую женщину, которая отняла ее мужа... И в это самое страшное мгновение в своей жизни моя героиня понимает, что она сделала с этим человеком! Не что он ей сделал, а что она сделала ему... Понимает и его боль и его горе. И думает не о себе, а о нем. И тогда в финале она подходит к нему. Этот подход – мольба о прощении за все. И потом под звон колоколов уходит навсегда. Она боролась, ревновала, мстила, делала больно, а потом осознала, что надо лишь: понять и простить... Очень любила эту роль.

Кстати, мне рассказали, что раз после спектакля распалась одна любовная история, потому что мужчина решил вернуться в семью. Мне даже было как-то не по себе: так, не думая, вмешалась в чью-то жизнь. Хотя это вряд ли я вмешалась, скорее, моя Сарра что-то подсказала этому зрителю.

Все эти переживания, взлеты в тебе откладываются. Бесконечно идет этот процесс. Но главное, каждая новая работа бросает свой ответ на предыдущие, открывает какие-то вещи, которые раньше ты просто не замечала.

*– Можно сказать, что вновь сыгранная роль что-то меняет в подходе к ролям ранее сыгранным?*

Именно так. Она меняет что-то в тебе и, как следствие, меняет что-то в том, как ты играешь другие роли. Ты начинаешь иначе слышать фразы, которые раньше тебя не задевали, ты видишь ситуацию с той точки зрения, с какой никогда раньше ее не видела, и т.д. Появляются какие-то иные оттенки, нюансы. Сейчас моя последняя работа в театре – Филумена Мартурано, которая мне много нового открыла в женской природе. Это не очень выигрышная роль, не очень броская и яркая. Однако меня привлекло к этой женщине какое-то ее душевное здоровье, естественность, цельность характера. Филумена – женщина незатейливая и глубокая одновременно. И я поняла, что в этой роли надо существовать как-то скромно, загоняя все эмоции внутрь. Но это была такая общая задача, а некоторые сцены все равно ставили в тупик.

Там есть сцена, где ее супруг бросает моей героине: «Проститутка!» Как должна женщина вести себя в этой ситуации?! Я представила себе, как мне, Инне Чуриковой, произносят это слово... Наверное, я бы просто умерла на месте. Ну, Филумена – женщина сильная, закаленная. Я подумала, что она может прийти в ярость. И тогда на репетиции Марк Анагольевич Захаров мне сказал: «Что ты пытаешься реагировать на эти слова? Филумена добилась своего: вышла замуж. Она победила, и теперь все, что говорит и делает ее муж, ее не волнует. Она ест, она поглощена этим процессом, а что он там беснуется – это его дело». И замечание подсказало верное самочувствие в этой сцене. Мне вообще кажется, что вот сейчас поняла еще что-то – главное – в манере существования на сцене. Но, может быть, я и ошибаюсь, кто его знает?

*– Марк Захаров дает своим актерам жесткий рисунок ролей?*

Захаров помогает актеру строить роль. И это всегда такая действенная помощь. Скажем, когда я репетировала Бабушку в «Варваре и еретике», он требовал от меня покоя и властного тона. Мне это было трудно, требовало

каких-то абсолютно новых навыков, новых приспособлений. Так, Марк Анатольевич потребовал, чтобы все актеры на сцене передо мной трепетали, чтоб в их глазах, голосах был этот трепет. Это дало колоссальную поддержку. Потом он предложил сцену, где Бабушка встает со своей инвалидной коляски и непрклонно идет. Это уже дало решение образа...

Я вообще считаю и часто повторяю, что режиссер должен проложить такую взлетную полосу для актера, для того чтобы по ней можно было разбежаться и взлететь. Если дорожка короткая – не взлетишь ни за что, а когда дорожка достаточна, то, может быть, это и произойдет. Хотя полет бывает очень редко. Но если происходит, да еще партнер такой же, то тогда вместе – это что-то невероятное.

*– В своих интервью вы часто подчеркиваете, что с партнерами вам везет...*

И это правда. Роль, по крайней мере, на треть зависит от партнеров. Иногда кажется, что на сцене от партнера идет своего рода ток, что он тебя подзаряжает, а бывает и наоборот: точно рядом какая-то черная дыра, куда утекает вся твоя энергия.

Со мной на сцене играли и играют удивительные люди. Татьяна Ивановна Пельцер, неправдоподобный человек и актриса, Евгений Леонов, мой любимый актер и партнер – светлая им обоим память. Коля Караченцев, с которым мы сейчас играем «Сорри», спектакль для двоих, который весь держится на актерской сцепке, на партнерстве, как в цирке, между гимнастами: одно неловкое движение, и тут же оба падают. Тут в спектакле мы соединены, сплетены, и это так интересно, потому что если он импровизирует, это дает возможность и мне импровизировать. Панфилов поставил спектакль очень свободный. Мы не задавлены режиссурой. Так что мы в режиссерском рисунке абсолютно раскованы, и Коля «ловит» все мои мячики абсолютно легко, можно всегда быть уверенной, что он поддержит тебя в любом неожиданном повороте. Точно создается какое-то особое поле внутри спектакля, дающее состояние особой легкости. А это очень важно, когда после десятка, сотни спектаклей сохраняется желание удивлять друг друга.

Помню, как удивили и порадовали меня Олег Янковский и Саша Збруев, когда вводили дублеров на свои роли в «Гамлете», не щадя сил, с полной выкладкой и искренностью... В таких ситуациях и проверяются внутренние отношения в театре, отношение актеров к своему делу. В Ленкоме – это хорошие, высокие отношения.

*– Вы больше любите репетиции или все-таки спектакли на публике?*

Пожалуй, репетиции. Здесь нет еще жесткой закреплённости рисунка, окончательности – так и только так. На репетициях нет той ответственности, которую невольно ощущаешь на спектакле: перед зрителем, перед режиссером. На репетициях ты только нащупываешь пути, пробуешь разные варианты. Перед тобой одна задача: погрузиться в материал, в образ, который еще только угадывается... У меня почему-то никогда не бывает, чтобы сложилась роль сразу, никогда. Я очень, как это называется, «долгодум» или «тугодум». Я очень медленно двигаюсь в роли, что-то нащупываю, отказываюсь... Репетиции – время мучительное и счастливое, время поиска, время свободы.

*– Созданный вами образ может войти в противоречие, скажем, с замыслом автора... У вас такое было?*

Я предпочитаю играть в классике, где достаточно трудно с уверенностью сказать: автор хотел так и только так. Все равно это говорится кем-то, кто присваивает себе право судить от лица Шекспира, Чехова или Островского. Наше решение образов Мамаевой или Аркадиной кого-то шокировало, показалось слишком смелым, но, мне кажется, мы следовали за авторским текстом. А вот с Людмилой Петрушевской и ее «Тремя девушками в голубом» отношения складывались довольно сложно. Вначале мне не очень понравилась моя роль. Ира мне показалась не слишком интеллигентной, что ли. Постепенно, однако, отношение стало меняться. Я прибегала на спектакли, оставляя дома маленького сына. И все Ирины материнские страхи, проблемы – были мне знакомы. Я понимала ее в бытовых сложностях: постирать, приготовить, постоять в очередях – все было знакомо. Понимала постоянную нехватку времени. Ну, и так далее. Я начала как-то горячо сочувствовать этой женщине. И была так счастлива в финале, что все как-то разрешается, что найден какой-то выход. Что эти люди повернулись друг к другу и стали относиться друг к другу по-человечески. А тут на спектакль пришла Людмила Петрушевская и потом мне сказала: «Ну что, ты думаешь, что все хорошо кончилось? Да завтра же у них все пойдет по новой. Также будут скандалить сестры, также взрослые мальчишки будут издеваться над ее Павликом...» У меня буквально потемнело в глазах. Я понимала, что автор говорит правду, что так и будет, но верить в это не хотелось.

«Три девушки», появившись на нашей сцене, вызвали у публики шок непривычной правдой показанной жизни. Какая-то зрительница ушла из зала, потому что не могла смотреть на сцену от стыда. Для нее это было не произведение искусства, а зеркало, где она увидела себя, и она не выдержала. И только через год вернулась еще раз посмотреть этот спектакль. А потом шок прошел. Зрители стали смеяться, воспринимать происходящее как комедию...

*– Когда вы ищете образ своей героини: вначале вы ее слышите или появляется какой-то внешний рисунок, облик целиком или какая-нибудь деталь: походка, манера сидеть, держать сумочку?*

Это все очень по-разному. Но мне всегда важно время действия. Положим, Таня Теткина: юбка из мешковины ниже колен, грубо вязаная кофта. Только один раз блузочку надела, когда шла к Леше на свидание. Как я любила этот костюм, больше ничего не надо. Одевала – и сразу «впрыгивала» в роль.

Когда готовили «Вассу», мы слушали пластинки с записями Вяльцевой, Дулькевич, певиц той эпохи... Еще всегда помогает полистать альбомы того времени. Допустим, в пьесе Де Филиппо время пятидесятых годов, время Анны Маньяни, определенный стиль одежды. Все это очень волнует. И это важно. Точные костюмы, точная музыка, стиль. Мне иногда кажется, что актер приходит к роли «тактильным» путем, на ощупь.

Для Филумены мы с художником по костюмам долго колдовали: шляпки, пальто, костюмы. Долго искали юбку. Все было не то: все слишком респектабельно. И вот сделали короткую юбку и костюмчик чуть слишком в обтяжку... Уже профессия: проститутка. Старый ее костюмчик. Она пришла в нем в этот дом, в нем и уходит. Люблю костюмы в «Чайке»: броские, экстравагантные. Но это образ жизни Аркадиной: переодеваться сто раз, поражать, удивлять, обращать на себя внимание. Это ее характер. Например, сама в жизни я привикаю к одежде и хожу, хожу. Потом понимаю: надо что-то новенькое, а вообще привикаю к вещам, как к друзьям, что ли...

– *Вы требовательная актриса к художникам, к костюмерам, к парикмахерам?*

Бывают мои люди и не мои люди. Бывают люди, которые обижаются, когда я говорю: «Мне кажется, что все-таки вот здесь что-то не то, вот надо бы...» Кто-то может и обидеться: «А зачем тут выгачка или складка? Тут не надо... Тут нельзя...» А есть люди, которые не обижаются. А начинают думать вместе со мной, искать, пробовать эту складку и эту складку... И вот таким образом что-то рождается... Это уже творчество. Для меня очень важный человек – художник по костюмам. И мне необходимо с ним совпасть.

– *Как вы настраиваетесь на спектакль: закрываетесь одна? перечитываете текст? вспоминаете мизансцены? проигрываете какие-то не получившиеся на предыдущем спектакле сцены? Или, наоборот, успешные?*

По-хорошему, конечно, надо освободить день, чтобы не было ни встреч, ни интервью, ни репетиций. Чтоб ты могла спокойно «войти» в нужное состояние, настроиться, скажем, на Шекспира. Или на Чехова. Или на Достоевского. Но реальная жизнь часто ломает наши идеальные схемы. Например, последнюю премьеру «Город миллионеров» я играла с температурой, у меня был грипп. До этого Армен Джигарханян болел больше недели, и мне было неудобно сказать в театре: извините, теперь я должна полежать. Так что я играла в гриппу, с высокой температурой, еще мне объяснили про этот грипп, что он с летальным исходом, – так я сыграла премьеру.

– *И часто приходится проявлять героизм такого рода?*

Приходится. Я помню, как на гастролях мы должны были играть «Чайку». Больны были все исполнители: все кашляли, гнусавили, были сопливые. И Нина Заречная, и Аркадина, и Тригорин, и Треплев. И все играли, а что делать? Хотя, надо сказать, кашляли и чихали мы за кулисами, на сцене насморк пропадал. Это давно замеченный эффект пространства сцены. Однажды в «Тиле» у меня был ушиблен крестец, так что ходить не могла. Но доиграла спектакль и боли не чувствовала. Спектакль закончился, – и я слегла на месяц. И таких актерских историй много.

– *У ваших коллег есть такая присказка о своей актерской судьбе: ну, мне не так повезло, как Инне Чуриковой... Вы сами считаете свою актерскую судьбу «счастливой»?*

Неужели, правда, так говорят о «счастливой Чуриковой»? Но ведь у меня совсем не много ролей в театре. Их можно посчитать, они уместятся, мне кажется, на двух руках. Давайте сосчитаем. Значит, Неле в «Тиле Уленшпигеле», Сарра в «Иванове», Комиссар в «Оптимистической трагедии», Ира в «Трех девушках в голубом», Аркадина в «Чайке», Мамаева в «Мудреце», Гертруда в «Гамлете», Инна в «Soyгу», Филумена в «Городе миллионеров»... Вы посмотрите, даже десяти пальцев не набрала, а вся жизнь прошла. Не баловал меня Марк Захаров. Сейчас обижусь на него. В кино – тоже совсем не много. Могла бы больше. Но Панфилов не давал. Честно говорю, не давал. Я думаю, что, наверное, у Марины Нееловой гораздо больше ролей, да и у Лены Яковлевой. Я же и десятой части не сыграла того, что могла. Вот, посчитала и расстроилась. Хоть Захарову звони: что ж вы, Марк Анатольевич, так мало меня занимаете?

– *Последний вопрос провокационный: что самое трудное в актерской профессии?*

Самое трудное? Можно я расскажу два своих наблюдения, что ли. Как-то давно после спектакля «Спешите делать добро» в «Современнике», где замечательно играла Марина Неелова, после цветов, вызовов, аплодисментов, – я спустилась в метро и увидела Марину Неелову, уже без грима, без цветов... Она вошла в вагон, повернулась лицом к стене. Одна. И другой. На большом кинофестивале я увидела стоящую одиноко Джульетту Мазину. Вокруг кипела жизнь, журналисты толпились возле новых звезд, а моя самая любимая актриса, потрясая меня когда-то в «Ночах Кабирии», и оставшаяся на всю жизнь кумиром, стояла одна. Я ответила на ваш вопрос?

*Беседовала Ольга Егошина 17 января 2001 года*



АЛЕКСАНДР ШИРВИНДТ

*Фото О. Чумаченко*



Александр Ширвиндт (р. 1934) – актер. В 1956 г. окончил Театральное училище им. Щукина и был принят в Театр им. Ленинского комсомола. Роли: Печорин («О Лермонтове», 1964), Феликс и Федор Нечаев («104 страницы про любовь» и «Снимается кино» Э.Радзинского, 1964 и 1965), Тригорин («Чайка» А.Чехова, 1966), Гудериан («Каждому свое» С.Алешина, 1966). В 1969 г. перешел в Театр на Малой Бронной. Роли: Крестовников-старший («Счастливые дни несчастливового человека» А.Арбузова, 1969). С 1970 г. – в труппе Театра сатиры. Роли: Главный инженер («Чудак-человек», 1973), Президент репортажа («Клоп» В.Маяковского, 1976), Молчалин («Горе от ума» А.Грибоедова, 1977), Феликс («Еще раз про любовь» Э.Радзинского, 1978), Ахмет Рыза («Чудак» Н.Хикмета, 1980), граф Альмавива («Женитьба Фигаро» Бомарше, 1984), Шпиндельман («Крамнэгел», 1983), Негриш («Рыжая кобыла с колокольчиками», 1987), Михалев («Поле битвы после боя принадлежит мародерам» Э.Радзинского, 1995) и др. Кроме того сыграл: Скотти в «Чествовании» Б.Слейда (1993, Театр Антона Чехова), Несчастливцева в «Счастливец – Несчастливцев» Г.Горина (1997, Театр С.Арцыбашева) и др. В 2000 г. стал художественным руководителем Театра сатиры.

АЛЕКСАНДР ШИРВИНДТ

## Главный механик

– Хочу напомнить тебе одну цитату из Анатолия Эфроса, который полагал, что «многолетнее увлечение капустниками сделало мягкую определенность характера Ширвиндта насмешливо-желчной». Там же он пишет, что Ширвиндту «не хватало той самой муки...», что ему надо было как-то растормошиться, растревожить себя». Давай вот и начнем с Эфроса, и с «муки», которой великому режиссеру не хватало в Шуре Ширвиндте. Был шанс, что ты мог открыть в себе «муку» и стать надолго или даже пожизненно «эфросовским артистом»?

Может быть, смог бы и надолго. Но сейчас есть такой штамп: предали Эфроса, предали Эфроса. Его ученики и артисты поделены на тех, кто предал, и тех, кто не предал. Сын Эфроса Дима Крымов написал тут пьесу в форме эссе к юбилею. Толя Васильев собирается ставить. Там артисты, которые работали с Эфросом, вспоминают о нем в такой светло-маразматически-сентиментальной манере. Так вот я тоже был позван в эту высокую компанию...

– То есть в семье предателем не считаешься?

Как видишь. Да и если разобраться: история простая. Когда Эфрос пришел в Ленком, три четверти труппы ему обрадовались. Если посмотреть историю жизни этого театра, – это же кардиограмма взбесившегося инфарктника. Пики – провалы, пики – провалы. Перед Эфросом была так-а-а-я яма. Эфрос пришел после Монахова, начал ставить «День свадьбы» с Тоней Дмитриевой. Там в финальной сцене выходила вся труппа театра. Кстати, именно там случился наш первый конфликт с Эфросом. Генеральная репетиция, в зале «вся Москва». Помню, в середине первого ряда сидит Плятт. На сцене толпится труппа, все заслуженные и народные, все окружили стол со свадебными угощениями, огромными блюдами с муляжными овощами и – два огромных

свежих огурца. Дорогие были безумно... Денег-то у нас тогда почти не было. Но мы с Мишкой Державиным разорились и принесли их в театр, потихоньку пристроили в соответствующей вазе. В решающий момент мы подошли к вазе, взяли по огурцу, со вкусом откусили, захрустели. Запах пошел. По всему залу. Ой, какой нам Эфрос разнос устроил: сорвали финальную сцену у Дмитриевой! Ну, какой там драматизм, какое там «отпускаю!!!», когда огурцом пахнет! А вот один известный критик к нам после подошел, восхищался: «Гениальная находка! Скажите, это вы чем-то брызгаете, что огурцом пахнет?» – Ну, конечно, муки нам там не хвагало....

*– В чем была причина конфликта в Ленкоме? Из-за чего Эфроса «ушли»?*

Эфрос был никакой худрук. Его эта часть жизни не интересовала. Ведь там худруком долгие годы был Иван Николаевич Берсенев. Знаешь его прозвище? «Ванька-Каин». Вот он был великий худрук. Он ставил «Нору». И как только наверху открывали пасти: «Как это «Нора» в Театре Ленинского комсомола!» – он – раз – и тут же ставил «Парень из нашего города». И вот этот баланс держал идеально. Эфроса политика никогда не интересовала. Он начал ставить «104 страницы про любовь», «Снимается кино» – тут же пошли сложности. Ему все кругом стали объяснять, что надо что-то и для начальства поставить. И он принес пьесу Алешина «Каждому свое». Написана она была на основе реального факта: наш танкист ворвался на страшной скорости в их часть и начал крушить все вокруг. Ну, такой камикадзе. Эфрос прочел это на художественном совете. Мы все ему начали объяснять, что, мол, это фанера, ужас. А он нам начал доказывать, что это глубочайшая, трагическая история. Он нам не говорил: давайте это сыграем для начальства, поставим для галочки, чтобы отстали, – нет, что ты! Не поставив этого спектакля, в театре дальше жить нельзя! И ведь убедил, мы играли. Способность убедить актера у него была феноменальная. Сайфулин играл танкиста, я играл Гудериана. Седые виски, красавец, такой мудрый фашист. Державин играл какого-то надсмотрщика в Освенциме... И до самого конца нас Эфрос убеждал, что это нужно и важно. И ведь смотрели. Удивлялись, конечно, но все-таки пробирало, горло все-таки перехватывало.

Это был его метод работы с материалом, работы с актером: вынимать из материала драматизм. Кто-то больше приспособлен к такому способу работы, кто-то меньше. Я меньше, я актер совсем другого разлива. Когда мы встретились, я был уже весь в «капусте»... Об этом он и писал. А «муку» или драматизм он во мне углядел после неудачного спектакля на гастролях в Питере. Мы туда повезли «104 страницы про любовь», а там она шла у Товстоногова, где играл Басилашвили (я играл, мне кажется, не хуже). Но тут как-то перепугались первой площадки страны, сцены, спектакль не пошел. После ко мне в примерную заглянул Эфрос, говорил что-то поддерживающее, я вяло кивал. Вот тут он что-то разглядел во мне и решил. Он искал этакого «советского Мастрояни» для «Снимается кино» – вернувшись, я увидел свою фамилию в распределении. Играл там кинорежиссера Нечаева...

*– Муку в себе обнаружил?*

Не знаю. Я у него сыграл много симпатичного: Людовика, Тригорина, Нечаева, «104 страницы...», «Что тот солдат, что этот», «Счастливые дни несчастливому человеку»... Последний уже на Малой Бронной... Когда его выгнали из Ленкома, девять человек ушли за ним, я среди них. И что получилось? Чужой театр. Эфрос – очередной режиссер, главный-то – Дунаев. У него появляются очередные влюбленности...

– Эфрос писал, что актер для него – без различия пола – всегда женщина, его надо увлечь, в него надо влюбиться. Как ты относишься к таким определениям, что вообще стоит за этим словоупотреблением: «влюбленность» и т.д.?

Это не определение, это жизнь. Я помню, как Эфрос влюблялся в Ольгу Яковлеву как в актрису. Она была еще студенткой, шли какие-то показы. И вот ее мяукающий звук его зацепил, смотрю, у него что-то поехало. Дело даже не в том, хорошо или плохо она играла. Просто что-то в ее индивидуальности его заинтересовало. Его не столько наши умения интересовали, сколько сам артист как особь. Ну и, конечно, та самая «способность к вынуждению драматизма».

Кстати, я сейчас поигрываю у Трушкина, у Арцыбашева, их тоже в эту сторону тянет...

Но вернемся к Бронной. Итак, появляются «новые привязанности». А что делать нам, аборигенам влюбленности? Он ставит «Ромео и Джульетту» и долго-долго уговаривает меня сыграть там роль, по его словам, основополагающую. Никогда не догадаешься какую! Герцога. Вот того самого, кто в конце выходит и говорит: «Нет повести печальнее на свете...»

Но как он меня уговаривал! Если бы это тогда записать, это была бы хрестоматия практической режиссуры. Он уверял, что это самая главная роль. До этого был бред собачий. Что вообще весь спектакль будет устремлен к этой сцене как к кульминации. И эти слова надо сыграть, их надо суметь произнести. И ведь уговорил. У меня там костюм был весь в перьях: полугриф, полуворона. И вот я четыре часа сидел и ждал, чтобы выйти и сказать свою реплику.

Потом я должен был сыграть Вершинина в «Трех сестрах», но появился Николай Волков... А меня стали звать сюда, в Сагиру. Я пошел к Эфросу поговорить, мы очень мирно все обсудили. И он, хоть прямо ничего не сказал, но дал понять, что понимает мое решение и одобряет его... Так что расстались мы дружески.

– *«Измена» режиссера переживается легче, чем измена женщины?*

Страшнее. Потому что женщину еще можно заменить, подыскать, а режиссера нет. Но в ситуации, когда режиссер уже не хочет с тобой работать, надо что-то быстро решать: можно страдать, ждать и ныть, но это все равно бесполезно.

– *Ты пришел в «Женитьбу Фигаро». Чья была инициатива? Плучека?*

Инициаторами были Марк Захаров, Андрей Миронов, Михаил Державин. Тогда из театра ушел Валя Гафт (по-моему, он успел поработать во всех московских театрах). И я ввелся на эту роль. И из пятисот представлений этого спектакля, я сыграл больше четырехсот. Андрюшу похоронил в этом спектакле...

– *Говорят, что артиста определяют не только сыгранные роли, но и несыгранные, причем последние едва ли не более определяющие. Что ты не сыграл, о чем жалеешь?*

Мечтал сыграть Кречинского. И даже начал его репетировать. Миша Козаков пришел к нам в театр с идеей постановки мюзикла Колкера по «Свадьбе Кречинского». И вполне интересно шло. Мы уже должны были выйти на сцену. Но тут Казаков что-то начал нервничать, психовать, требовал живой

оркестр и т.д. А потом вообще уехал в Израиль. Так до сих пор не знаю: нервничал ли он потому, что готовился к отъезду, или уехал из-за того, как я репетировал Кречинского?

Трагична история моих взаимоотношений еще с одним образом: с Остапом Бендером. Всю жизнь мне говорили: это твоя роль. К сожалению, эти говорившие почему-то не были режиссерами. Я как-то пробовался на эту роль. Гайдай искал Остапа. Обычно режиссер ставит картину «на Остапа – Юрско-го» или «Остапа – Миронова». А тут Гайдай перепробовал всю страну: Джигарханян, Гафт, Куравлев, я... На «Мосфильме» тогда у великих режиссеров были такие огромные хоромы. Вот они с пола до потолка были увешаны фото-пробами. В результате прошел появившийся совершенно не известно откуда Гомиашвили. Хотя я до сих пор убежден, что это моя роль.

Тот же Марк Захаров говорил Андрюше Миронову, игравшему Остапа: ты делай тухлый взгляд Ширвиндта и возьми его трубку. Мне когда рассказали, я подскокил: почему не обратиться к оригиналу?

*– Никогда не тянуло вернуться к режиссеру, вынимающему из тебя драматизм? Или с годами режиссеры-деспоты привлекают все меньше?*

Все зависит от личности деспота-режиссера. Деспот Эфрос – пускай, а деспот Ванькин? Такого хочется послать подальше сразу. Почему сейчас так много актерской режиссуры? Потому что рынок «эфросов» – минимален, а нахальных упертых горе-индивидуальностей – огромен. Лучше самому поставить, чем терпеть их самовыражение.

*– Актерская режиссура чаще всего использует старые штампы актера. Не страшно повторяться?*

Повторяться противно, зато спокойно. Говорят: он повторяется, но как это мило, симпатично. А этот новый псевдогений вывернет тебя наизнанку, и это будет такая изнанка... ой-ой-ой. Примеры у всех на глазах. Хотя с годами на «драматизм» тянет. Ну, не такой круглосуточный драматизм, но все-таки. Вот сейчас мы с Сергеем Арцыбашевым решили поставить «Орнифль, или Сквозной ветерок». Как мне сказали: «твоя роль». Начали репетировать, декорации делаются, но все это было до катастрофы...

*– Катастрофа – это твое назначение художественным руководителем Театра сатиры?*

Да. Это назначение – афера чистой воды. Два месяца меня уламывали, да еще этот вой в газетах. Мы вернулись из Израиля, и моя старая «сыриха», которая ходит за мной уже лет тридцать пять, принесла мне подборку статей. Я сорок три года работаю в театре, и вот написано обо мне значительно меньше, чем за эти два месяца. Темы варьировались: заговор, убийца, киллер, может быть, это и к лучшему, и т.д. А в газете «Московский канализатор» было написано, что вся остальная пресса обо мне врет и высасывает сенсации из пальца: он просто эмигрировал в Израиль...

Зачем мне все это на старости лет? Я лично нашел несколько причин. Первая – любопытство. Во мне всегда было любопытство все попробовать. Артистом я работал и работаю. Что такое радио попробовал, три года занимался им очень плотно. У меня даже есть грамота – за лучшее праздничное обозрение к пятидесятилетию советской власти. Потом телевидение. Я делал передачи: «Терем-теремок», «Семь нас и джаз». Это были разговоры о театре, пародии, шутки, репризы. Когда передачу закрывали, меня отправили в каби-

нет к высокому начальству. Проинструктировали, что и как говорить. Захожу, он мне сразу: «Что за... эта твоя передача «Семь нас и джаз»?» Я что-то пытаюсь возразить, но он перекрывает все возражения: «Подожди. Все, что ты скажешь, – я знаю. Но представь себе, как стрелочник на далекой заимке возвращается домой. Жена ему щей греет. Он принимает стакан самогону. Потом включает телевизор, а там ваша пародия на Таганку. Да он этот телевизор об рельсу разобьет. У нас же пока один канал. Вот будет три-четыре, тогда и про вашу передачу можно подумать». И ведь возразить было нечего.

Что я еще делал: репризы в цирке писал. Знаешь систему оплаты труда в цирке? Это гениальное изобретение. Вот, скажем, ты решил написать пьесу, взял аванс. Потом еще. Потом у тебя ничего не получается, а аванс остается. В цирке по-другому. Мы с Аркановым писали для циркового режиссера Арнольда. Это такой цирковой Станиславский. Мы к нему пришли, молодая потертая шпана, он объяснил, какая нужна реприза. Мы написали, принесли. Он поблагодарил, а о деньгах молчит. Потом с этой репризой он выходит на сцену. И вот если публика начала смеяться, если публика репризу приняла, – на следующий день получите ваши деньги. А если в зале – тишина, то, извините, до другого раза. Гениальная система.

Что я еще делал по жизни? Преподавал и преподаю в Щукинском училище уже сорок три года. Начинаешь называть фамилии своих учеников, как-то неловко, кажешься себе Мафусаилом: Андрей Миронов, Алла Демидова, Наташа Гундарева, Александр Пороховщиков, Леонид Ярмольник... Преподавание дело засасывающее. Из семейного бюджета минус пятьсот долларов ежемесячно. Потому что студентов надо кормить, а то они в голодный обморок свалятся. А на стипендию прокормиться нельзя. Декорации к спектаклям и костюмы надо делать, а это тоже за свой счет...

Что еще: в кино снимался...

А вот театром не руководил – интересно попробовать, что это такое и с чем это едят.

Хотя кое-какие подводные камни я знаю уже сейчас. Знаешь, какие самые страшные люди в театре? Совсем не артисты. Самые страшные люди в театре – это старушки на служебном входе. Они абсолютно очаровательны и совершенно невыносимы. Когда меня назначили худруком, я должен был срочно в три дня подготовить юбилей Аросевой. Репетиции, труппа на сцене. Я весь в мыле суечусь в проходе. И тут по проходу появляются два божьих одуванчика. Одна сидит у нас внизу, вторую вижу в первый раз, обе решительно направляются в мою сторону. Останавливаются. «Это не он!» – громко говорит незнакомая старушка. «Это он!» – уговаривает еще решительнее наша бабушка. «Это не он!» – «Это он!». На сцене все давно замерло, все прислушиваются к ожесточенному диалогу. Я себя чувствую предельно глупо. «Мне нужен главный механик!» – «Так вот он и есть главный механик. Вчера назначили!»... Так что для себя я сформулировал, что занимаю должность «главного механика»...

*– Смотри, что получается. Все ведущие московские театры сейчас «держат» актеры: Табаков, Ульянов, Соломин, Доронина... Тебя не смущает такая странная для русской сцены перемена положения?*

Абсолютно. Когда тут шло обсуждение ситуации в Сатире, мне показали списки, так сказать, режиссеров – кандидатов в художественные руководители. Три с половиной фамилии. А бесхозных театров десятки. И более того: я

посмотрел на эти фамилии и понял, что если любой из них придет главным в Сатиру, мне придется уходить. Что было обидно. И это было второй причиной, почему я согласился. Все-таки тут уже больше тридцати лет. Уходить обидно. И куда?

У меня нет амбиций создать «новое театральное дело». У меня антиамбиции. Ты же знаешь, что настоящие режиссеры никогда на свою территорию не пустят другого режиссера. А вдруг поставит лучше? Это у них в копчике сидит, в мозжечке. А я сделаю все возможное, чтобы сюда пришли на постановку режиссеры.

*– Ну так не только Ширвиндт рассуждает, но и Ульянов, и Лавров, и Табаков. А режиссеров три с половиной человека. Как их делить будете?*

А я знаю фамилии, которые ни Ульянов, ни Лавров, ни Табаков не знают. Только пока их называть не буду.

*– В своей последней книжке Марк Захаров написал, что Ширвиндт, наверное, все-таки не артист... Тем более не режиссер. Если спросить, кто он такой, отвечу, что профессия у него уникальная. Он – Ширвиндт. Как ты относишься к этому определению?*

Марк, выпустив книжку, позвонил узнать, как я отнесся. А как я отнесся?! Хамские, конечно, страницы, но он прав. Нет во мне этой актерской жилки. Ты знаешь, что есть актеры патологические, физиологические. Они без этого не могут. И есть актеры, ставшие актерами, ну, в силу обстоятельств, что ли. Я из вторых. Хотя первым всегда завидовал. Вот Владимир Басов не мог не играть. Включишь телевизор, а он в какой-нибудь детской передаче под кочкой сидит, и счастлив. Без этого никуда, хоть водяного, хоть лешего, хоть сморчка, хоть кота озвучивать. Табаков такой, Гафт. Миронов таким был. А я играть ведь не очень люблю. Репетиции люблю, премьеры. А вот выходить на сцену в сотом спектакле, – скучно. Иногда я думаю, что все-таки с профессией не угадал.

*– У Олега Ефремова в кабинете висел портрет Добронравова. Этим он свою родословную актерскую подчеркивал. Какие портреты в твоём иконостасе?*

Никогда как-то не думал по этому поводу. Ну, Бастером Китонем увлекался. Элегантный, невозмутимый, закрытый. Знаешь, какая у меня была кличка в нашей компании? Маска! У Миронова – «Дрюсик». У Захарова – «Шнобель», а у меня «Маска». Из наших артистов... Наверное, Кторов. Любой артист сначала пытается понять, что он может, что не может. Ты можешь то-то и то-то. Это тебе идет, это нет. Улыбаться тебе идет. Сердиться нет. Смеяться идет, но не очень. И т.д. и т.д. Отсюда складывается ампула, с которым тебе дальше работать. Его можно преодолевать, его можно ломать, но нельзя делить вид, что его не существует.

Ты упомянул о Ефремов. Вот с ним связан еще один драматически несложившийся поворот моей жизни. Мы говорили о несбывшихся ролях. А тут была несбывшаяся великая мечта. Несбывшийся театр. У нас с Олегом Николаевичем был по жизни свой «Славянский базар». Ну, может, чуть менее длительный по времени, чем тот, легендарный, но по количеству выпитого – мы им явно не уступили.

– *Станиславский вообще не пил...*

Ты шутишь? Ну, хорошо, не пил, так не пил. Так вот, когда нависла угроза сноса «Современника» не как коллектива, а как дома на площади Маяковского у гостиницы «Пекин», замаячила возможность переселиться в Дом киноактера на Воровского. Тогда Пырьев только построил новое здание Дома кино на Васильевской. А Пырьев театр не любил, начинал блевать, когда слышал слово «театр», особенно его возмущало, когда на сцене играли киноартисты. Он называл это порнографией и, может быть, был не так уж далек от истины. Вот Ефремову тогда собирались отдать здание на Воровского. Идея овладела Ефремовым, он меня вызвал в ресторан, и под литра полтора выпитой водки мы провели свой «Славянский базар», доведенный до абсурда. Он залетал в гибельные выси, нарисовав мне картину единственного в мире театра, где внизу на большой сцене он, Олег, будет творить свое, вечно живое, глубоко мхатовское, а я наверху в уютном маленьком зальчике буду заниматься своей «х...ней». Открываемся двумя сценами. Внизу, на основной сцене, – «Вечно живые». А сверху ты, со своей... В этом противопоставлении не было ничего обидного. Напротив, собирательное существительное ласкало слух и распляло воображение, он видел в этом соединении возвращение к мхатовской многокрасочности. Там, внизу, настоящее, глубокое психологическое, а наверху – я.

Мы виделись с Олегом незадолго до его смерти, за месяц, кажется, и про этот проект вспоминали. Мы дружили, но виделись редко, раз в пять лет. Тут был юбилей Егора Яковлева в ресторане «Гастроном». Приглашена вся Москва: от Горбачева до последних живых диссидентов. Я как обычно что-то произносил, какие-то тосты. Вот еще грань моей деятельности – шоумен на эстраде и тамада в застолье. И потом в разгаре веселья стал тихонько собираться на выход. А там как раз уводили Олега. Он уже не мог долго без кислородной машины. Мы столкнулись в этом холле. Он подошел, обнял меня, буквально повис на руках. И говорит: «Мы просрали нашу с тобой биографию, Шура». И ревет. И я реву. Так вдвоем и стоим. Через месяц его не стало.

– *Ну, вот, Шура, это и есть тот самый драматизм, которого в тебе недоставало Эфросу?*

*Беседовал Анатолий Смелянский 20 декабря 2000 года*



ОЛЬГА ЯКОВЛЕВА

*Фото В.Баженова*



Ольга Яковлева (р. 1941) – актриса. В 1962 г. окончила Театральное училище им. Щукина. В 1964 г. дебютировала в Театре им. Ленинского комсомола в роли Наташи в «104 страницы про любовь» Э.Радзинского. Играет в постановках А.Эфроса, переходя за ним из театра в театр: до 1966 г. – в Театре им. Ленинского комсомола, с 1967 г. – в Театре на Малой Бронной, с 1984 г. – в Театре на Таганке. Роли: Лика («Мой бедный Марат» А.Арбузова, 1965), Нина Заречная («Чайка» А.Чехова, 1966), Арманда («Мольер» М.Булгакова, 1966), Маша («Три сестры» А.Чехова, 1967), Джульетта («Ромео и Джульетта» У.Шекспира, 1970), Lise («Брат Алеша» по Ф.Достоевскому, 1972), Агафья Тихоновна («Женитьба» Н.Гоголя, 1975), Дездемона («Отелло» У.Шекспира, 1976), Наталья Петровна («Месяц в деревне» И.Тургенева, 1977), Альма («Лето и дым» Т.Уильямса, 1980), Жозефина («Наполеон Первый» Ф.Брукнера, 1983), Настя («На дне» М.Горького, 1984), Селимена («Мизантроп» Мольера, 1986) и др. С 1993 г. – в Театре им.Маяковского. Роли: Жозефина в восстановленном спектакле «Наполеон Первый», Она – «В баре токийского отеля» Т.Уильямса (1996) и др. В Театре-студии п/р Табакова играет Софью в «Последних» М.Горького (1995) и Мелиссу в «Любовных письмах» А.Гурнея (2000).

ОЛЬГА ЯКОВЛЕВА

## Уловить мелодию

*– Считается, что ваш профессиональный путь определила встреча с Анатолием Эфросом, что вы сформировались под его влиянием, став главной актрисой эфросовского театра...*

Так и было, но об этом трудно рассказывать. Я училась в институте довольно легко, но не верила в себя. Мне все время казалось, что я твердая троечница. Это потом мне говорили: ты что, ты была самая способная! А тогда каждый семестр я подавала заявление об уходе из института. Приходила к проректору и говорила: «Я сейчас посмотрела показ второго курса, там Бунина играет Катю Маслову – я так не смогу. Поэтому вот вам заявление, я ухожу». Потом меня уговаривали остаться, потом я еще смотрела какую-то работу, и все повторялось. К тому времени, когда Анатолий Васильевич должен был прийти в Театр Ленинского комсомола, я, проработав полгода и введясь в какой-то полужуткий спектакль, уже готова была уходить. Мне казалось, что это заведение какое-то гнусное, скучное, пыльное, как будто пыли из мешка набросали на декорации, на артистов, на театр. Плюс какой-то быг такой полумещанский, полупровинциальный... И все это, как сейчас говорят, не грело. Когда пришел Анатолий Васильевич и начались репетиции, он как-то азбучно начал разговаривать: «что», «как», «почему» – и театр стал ясен. Ясен, прозрачен, азбучен, светел, ярък, и все стало на свои места и стало понятно. Многие говорили, что они не понимали, чего хочет Анатолий Васильевич, а я, как мне тогда казалось, поняла его сразу. Он ставил высокие задачи или трудные задачи, задачи невыполнимые, перпендикулярно к материалу стоящие, но они были ясны. И когда кто-то говорит, что язык Эфроса непонятен, мне это так странно...

Трудно рассказывать о своей любви к режиссеру. Александр Калягин, единственный из актеров, который у меня вызывает завистливое чувство. Он так рассказывает о своей влюбленности в Анатолия Васильевича... А я помню, как Эфрос приходил в Театр на Малой Бронной и рассказывал, как он репетирует с Калягиным, и какой Калягин замечательный, и какая Вертинская замечательная, и все наши мужчины-актеры не могли с собой ничего поделать, надувались от обиды... А я почему-то была к этому равнодушна. Видимо, заранее интуитивно знала, что Калягин к нему так же любовно относится... Он теперь иногда бросает фразу: «...я любил Эфроса, как женщину...» или «как женщина», что вообще замечательно, потому что психологическая конфигурация актеров – это женский характер. Тут он не покривил душой, и я немного завидую его откровенности. Не каждый актер на это решится, тем более ученики Эфроса. Потому что именно ученики особенно боятся признаться в любви, которую испытывают по отношению к режиссеру.

Трудность актерская в том, что режиссерский показ, идею надо как бы провернуть через свой организм, все как бы трансформировать для себя, то есть предложенную мелодию перевести на собственный лад, оспособить для себя. Даже когда я записывала за ним, то на полях уже писался свой текст. Я слышала, что он говорил, или даже не слышала слов, а улавливала какую-то мелодию, эта мелодия говорила, ее надо было быстро переложить на какую-то тебе доступную формулировку. Ведь если записать какую-то тебе не свойственную фразу, ты ее через несколько лет даже не расшифруешь. А когда читаешь собственную записку, понятно, что требовалось. Актеры же говорили очень часто: мы не понимаем, мы не понимаем.

– *Чужие актеры не понимали или свои?*

Разные. В театре много и своих, и чужих. И тех, кто уже работал с ним долго, и тех, кто в первый раз... Ну, помню, как пришедший к нам Козаков недоумевал на репетициях «Месяца в деревне». Эфрос говорил: «Это гроза, гроза, гроза. Вот что-то тревожное в воздухе, куда-то несет ее, несет...» Миша Козаков спрашивал: «Гроза – это метеорологически?» Тут я начинала хохотать: «Гроза – это географически». Это очень интересно, как кто воспринимает. Анатолий Васильевич говорил часто: «В полноги, в полноги, ну намечайте на ля, ля, ну как бы проигрывайте только мелодию и переходы». Это можно, это всегда забавно, но молодым, которые не знали еще методу, я говорила: «Не делайте глупости, ничего не делайте в полноги никогда, потому что никогда не совместится...» Анатолий Васильевич очень часто или передоверял актерам, или не доверял. Я не знаю, мне иногда казалось, что если он еще немножко по-репетирует, то, может, чего-нибудь и выйдет толковое. А он говорил: «Я знаю возможности этого актера». Может, действительно знал...

Я очень долго стеснялась на сцене и все время старалась закрыться. Такая была манера заворачиваться. Я хорошо очень играла спиной, задом, боком. Я или закусывала волосы, или поворачивалась в профиль... В общем, играла чем угодно, но только не лицом. Анатолий Васильевич это заметил и однажды в «Ромео и Джульетте» вывел меня на авансцену, анфас, и сказал: «без движений, без мимики, ничего не завернешь...» Он сказал: «Наденьте на нее какую-нибудь шапочку, все волосы с лица уберите, чтобы она не хваталась ни за что». Пришлось смириться, что придется мужественно стоять лицом и не «хлопотать» ничем: ни волосами, ни руками, ни губами, ничем. Пришлось к этому привыкать.

– Вы могли бы так сказать о репетициях, как Эфрос: «Репетиция – любовь моя»?

Репетиция – это то удовольствие, которое должно быть, но не всегда бывает. Мучительные договоры с режиссером, который сам еще не знает, чего он хочет. И это такое мучительство, что актеры начинают заниматься режиссурой, хотя они этого не должны делать. Тогда удовольствия очень мало: все говорят долго, несут ахинею... А репетиция должна быть удовольствием, радостью. Это каждый раз – творческий акт. Спектакль тоже, но там ответственность перед публикой дисциплинирует, конечно, но и зажимает что-то...

– В своей книге Анатолий Васильевич пишет, что у Яковлевой не бывает плохого настроения, когда она играет...

Это естественно. Играть – это ответственность... Все постороннее убирается, не имеет права на существование... Я знаю таких актеров, которые были в плохом настроении, выходили на сцену и играли в плохом настроении. Они себе это позволяли. Можно и так, но публика уже здесь как бы ни при чем, да и режиссерские задачи тоже.

– У каждого актера свой ритуал подготовки перед спектаклем... Хмелев, скажем, непременно долго мыл руки...

Какая прелесть. Правильно делал. Это, наверное, все равно, что душу мыть. Ну, этот процесс я совершаю долго. Мне кажется, что для сцены человек должен быть стерильно чист. Во всех смыслах. До того как ты выйдешь на сцену, в актере не должно быть ничего лишнего. Чистый организм, чистый инструмент, который должен ему как бы помогать реализовать ближайшие задачи спектакля. Я уж не знаю, сколько десятков лет меня осуждают, но я очень редко могу совместить, допустим, репетицию и спектакль – для меня это очень трудно. На мне остается тяжесть каких-то впечатлений, каких-то осадков от предыдущего действия – репетиции, встречи, посторонние разговоры. Конечно, личная жизнь что-то диктует и когда-то надо бросать все и срочно ехать в больницу, а потом прибегать с трясутимися руками, головой и как-то восстанавливаться... Сцена, она, с одной стороны, обязывает и забирает многое, но она многое лечит. Она, например, что-то с организмом такое делает, что после окончания спектакля, если ты еще и доволен собой, она дает добавочную какую-то энергию, какую-то жизнь.

В жизни мы вряд ли проживаем такой день или такой месяц, чтобы эмоциональная отдача была адекватна той, что происходит на сцене за три часа. И поэтому, видимо, этот комплекс всяких эмоциональных наслоений (тем более что они как бы истинны) дает заряд энергии. Допустим, мне тяжело было начинать играть «Ромео и Джульетту». Накануне бессонная ночь. И тяжесть того, что мне предстоит выполнить, – это как валун, который надо будет поднять, поддержать на плечах, а потом сбросить. А после спектакля я снова не спала ночь оттого, что я анализировала: а что же я сегодня не сделала из той задачи, которую я сама себе ставила и ставил режиссер, а в чем не было новшества, импровизации? Я говорю не о внешней импровизации, а о внутренней. Она должна быть такого свойства, что каждый эпизод должен быть тобой прожит не на ремесле, не на технике, а вживую, то есть что-то надо возбуждать в себе, какую-то фантазию, ассоциации. Но между этими двумя валунами, из которых один нужно поднять, а второй сбросить, есть один такой момент: когда заканчиваешь спектакль, если ты сделал все от тебя зависящее, – то появляется легкость. Кажется, что вот сейчас можно начать с этой

же легкостью играть еще один спектакль. Сцена дает энергию. Она каким-то образом заставляет функционировать организм на полную мощность, на все сто процентов...

*– Состояние легкости приходит после удачных спектаклей?*

Нет. Скорее после спектаклей удачных по каким-то линиям: когда у актера правильно открыты ребра, когда он правильно живет на сцене... Бывают спектакли – если что-то неправильно организовано в процессе психологического построения, то актер начинает не так дышать, у него начинает кружиться голова... У меня было несколько таких спектаклей, в которых не было, скажем, катарсиса. Я помню, однажды пришла после спектакля «Веранда в лесу», где кто-то из зрителей мне подарил куклу с именем моей героини. И записка: «Я люблю тебя, Света». Я взяла эту куклу и долго-долго с ней ходила, и почему-то начала плакать. Что-то осталось невыраженным, и это так мучительно, что я даже не знаю, с чем сравнить. Ну, может, со спортсменом, который готовился к прыжку, разогнался, поднялся на шест, прыгнул и тут же опустился где-то рядом... Прыгнул... и никуда не сместился. Это очень трудно объяснить, может, потому, что это какая-то личная специфика. Это трудно объяснить людям, не занимающимся этой профессией или занимающимся, но с какой-то другой техникой, из другого театра.

*– Анатолий Васильевич писал о вашей требовательности к каждой детали: к платью, к туфлям, к стулу, балкону... .*

Если человек боится заболеть, то он наденет теплые ботинки, чтобы не промочить ноги. Если он боится подцепить ангину, он заматывает на улице себе шарфом голову. Так и это: чтобы облегчить себе жизнь на спектакле, я должна знать, что все в порядке. И думать я ни о чем не должна. Если я не смогу поднять рукав вверх или он задержит движение руки, я буду раздражаться, что вот здесь не так шито. Мне руку нужно поднять свободно. Если мне надо через какую-нибудь дырку проползти в кринолине, я должна обеспечить себе этот пластичный кринолин. Обеспечить парик, который был бы легким и сохранял естественность даже после того, как меня партнер поднимал или я прыгала через что-то. Это я себе подстилаю соломки для будущего спектакля.

*– Вы готовите наряд для сцены, как горнолыжник снаряжение...*

Ну, конечно. На сцене ничего не должно мешать. В жизни я вовсе не такая требовательная. Я прихожу к портнихам: Ольга Михайловна, надо померить бы. Если это платье «для жизни», я говорю: да брось ты, зачем? Мне все равно, если это даже будет не так, я туда повешу сумку и буду знать, что у меня правая рука не поднимается. Я буду так и ходить целый день, мне не нужно будет в это время прыгать. И вообще в жизни совершенно терпеть не могу примерки, потому что в театре намерилась так, что в жизни уже не имеет значения: в чем ты одет, как ты одет. В театре же это важно, потому что в театре видно все. Даже с десятого ряда видно, что изображает зрачок у актера. Поэтому от любого шва до поднятия руки, длины юбки, высоты парика, идет он или не идет, – это все очень важно.

*– Облик героинь вы сами находили или это тоже в партнерстве с режиссером?*

Здесь Анатолий Васильевич доверял. Он, правда, иногда говорил: «Оля, голова большая, что-то надо сделать с париком». И это дело святое. Я себя не вижу со стороны, если у меня не соблюдены пропорции в костюме, если

парик чуть больше, – это ужасно. Режиссер может ничего не понимать ни в крое, ни в ткани, но он понимает, хорошо ли это выглядит... А так в тонкостях женских туалетов и грима Эфрос был неискушен. Помню, как одну актрису вводили в «Платона Кречета». Ей нужно было вечером играть, и она на генеральной репетиции накрутила бигуди, завязалась косыночкой, лицо все намазала вазелином, чтобы вечером хорошо выглядеть... Я зашла в зал, подумала: «Боже мой, какая молодец! Вот я бы так не решилась... А она молодец, она думает о спектакле». Порадовавшись за нее, я пошла в буфет, подходит после прогона Анатолий Васильевич и говорит: «К сожалению, эта актриса не играет, играет прежняя...» – «Почему?» – «Ты знаешь, она что-то такое намазала на лицо и что-то она такое с головой сделала. Я ее просто не узнал. Я боюсь». – «Анатолий Васильевич, а чего вы боитесь? Это был крем на лице, для того чтобы ей лучше выглядеть. А это были бигуди, чтобы у нее была хорошая прическа». – «Но я-то этого не знаю, надо было предупредить. Я это не понимаю». Анатолий Васильевич испугался, потому что он, видимо, в жизни такого не видел, артистку знал в другом виде, не с такой головой. А тут подумал: вдруг такое будет и вечером.

*– Актёры часто говорят, что какая-то точно найденная деталь облика, допустим, высокие каблукы, что-то подсказывает внутри... Хрестоматийный пример из «Моей жизни в искусстве» Станиславского: «Одна черта в гриме, придавшая какое-то живое комическое выражение лицу, – и сразу что-то где-то во мне перевернулось»...*

Каблукы всегда меняют походку. Это нужно знать... Есть психологический рисунок роли, он предполагает определенную пластику, и сразу ясно: чтобы эту пластику выполнить, в чем ты должна быть обута, в чем ты должна быть одета. А детали – это определяется временем, эпохой. Это уже альбомы, журналы, художники.

Художник вместе с актером чего-то там такое решают с костюмом. В основном я редко полагаюсь только на свое мнение, предпочитаю работать с художниками, но только с теми, с которыми можно договариваться. Например, с Левенталем совершенно невозможно договариваться. Он «видит», и все. На этом точка. Он решил персонажей в «Трех сестрах» одеть почти в пальтовую ткань. Очень тяжело играть: зал маленький, гримерные душные, может быть все что угодно, до спазм сосудов. Я понимаю, что ему не хотелось ни трикотажа, ни шелков, ни джерси... Но при этом, имея замечательный вкус, Левенталь делает платье для Ирины из советского багиста, который сильно мнетса, и я понимаю, что он, как мужчина, не знает, как эта ткань ведет себя в эксплуатации. Он допускает на платье какие-то синтетические кружева, что продаются в магазине напротив. Он не принимал мои предложения, а я удивлялась его предложениям. Но Анатолий Васильевич всегда говорил, что художник прав, что надо подчиняться...

У меня бывает предубеждение к каким-нибудь деталям реквизита. Например, я не могу в руки взять гитару или неживые цветы – для меня это вампука какая-то... Я не могла начать репетировать в «Ромео и Джульетте» сцену на балконе. Как только ставили возвышение из ящика... вампука – и все тут. Я постою на этом балконе и ухожу... Слова не могла произнести, хотя другая актриса влезла бы и чудно бы начала репетировать. Знала, что сейчас будет скандал чудовищный: «Вы задерживаете репетиции...» Я год не могла взлезть на эту высоту, чтобы начать говорить, все казалось какой-то фальшью... Уже

вышли на сцену, и был настоящий балкон, а ощущение у меня все равно осталось, и Анатолий Васильевич тогда что-то понял в моем мычании и... разъял «балкон» на десять составных частей: первое четверостишие вверху, второе на нижнем балконе, третье вообще за оградой – хотя это все были стихи сцены балкона, – четвертое между первым и вторым этажом, пятое, еще спускаясь, шестое вообще за кулисами, на лестнице. Разъял в моем сознании «балкон». На это способен не каждый режиссер...

Вообще, тогда я была уверена, что любой режиссер способен делать то же, что Эфрос. Я не работала тогда с другими режиссерами, мне было не с кем сравнивать. Только потом поняла разницу. Есть поговорка: «Не потеряв, не оценишь».

*– Часто режиссеры говорят: «свой» актер. Многие режиссеры не любят, когда его актеры работают с другим режиссером. Гинкас очень жестко это сформулировал: это все равно, что скрипку отдать в другие руки.*

Правильно. Испортят. Не надо отдавать.

*– У Анатолия Васильевича тоже было понятие «своих актеров»?*

Нет. Это выражение он не употреблял. Для него «свой» актер – тот актер, который верно его отражал, который умел его выражать. У него не было этого словосочетания «свой актер». Но ощущение «своих» актеров было. Он говорил, что «надо придумать роль для Дурова или для Волкова». «Своих» было очень много, видимо. Калягин – во МХАТе, Высоцкий – на «Таганке»...

*– Рассказывают о замечательных «показах» Эфроса на репетициях...*

Это даже трудно назвать «показами». Он просто выходил на сцену недели на две и жил вместе с актером. Ну, как тренер со спортсменом. Вот здесь так, вот здесь пошел, вот здесь расслабься. Это были самые замечательные репетиции. Когда он спускался в зал, на режиссерское кресло, – все сразу пустило, теряло смысл.

Актеры после его показов часто говорили: хоть бы процентов двадцать суметь воспроизвести! А ему хотелось, чтобы ты взял сто процентов, а потом еще добавил своих сто процентов... Ну, кто же это мог!

*– А он корректировал свой замысел, свой показ под конкретного актера?*

Скорее он подбирал актеров под свой замысел... Хотя однажды на «Дороге» он поменял всех ролями. Получалось так, что те, кто у него раньше играли, допустим, ноту «си», те перешли на «до» и на «ре». А те, кто были на «ре» и на «до», те перешли на ноту «си». Не получилось. Видимо, тот, кто хорошо владеет «ре», тот «ля» может и не взять. А кто берет «ля», у того не хватит силенок на «до». Ну, это была такая педагогическая задача: все перемешать, смешать все карты. Я, с одной стороны, согласилась Коробочку играть, но потом поняла: а где же эти все «фа», «соль», «ля», «си», – их нет. Есть только «до», «ре», «ми». А где эти все остальные ноты?

Но опыт тоже дает свои результаты. Ему из зала кто-то прислал письмо: «Анатолий Васильевич, зачем вы заставляете своих актеров играть это. Это все равно, что забивать гвозди микроскопом». Он был так счастлив, что опыт не удался. Там было очень много слагаемых, почему «Дорога» не получилась. И художники, и актеры «постарались», и общее настроение, и то, что он вдруг решил с «барской руки» всем объявить, что у него творческий тупик. Кто это способен понять? Я помню, так удивилась. Об этом надо молчать, как о собственных комплексах, а он позволил себе вслух объявить при всех: творче-

ский тупик. Конечно, каждому художнику знакомы состояния тупика, но не при всех актерах надо произносить это вслух. Художник выйдет из тупика, если он художник. А вот те, которые не теми ушами слушают или не способны что-нибудь понимать, так они там и осядут в этом тупике и даже не заметят.

Он позволял себе роскошь быть откровенным, быть свободным. И это ему не прощали. Он работал с теми, с кем хотел. И это тоже не прощали. Иногда мне кажется, что вся трагедия и произошла оттого, что его все жутко ревновали, все хотели его «присвоить», а его присвоить нельзя было. Ему многие завидовали, его ненавидели за то, что его нельзя было никому подмять: ни власти, ни публики, ни актерам. Розов написал: ненавидят тех, которые чище, тех, которые лучше, тех, которые выше...

– *Его многие любили...*

Ну да. Но, видимо, любовь была недостаточна. Любовь была такова, что она служила как бы цепью многих поступков, которые оказывались уже не любовью. Анатолий Васильевич всегда был отдельно и сам по себе. Видите ли, художник – это такая профессия, что он, с одной стороны, слышит, что ему говорят другие, а, с другой стороны, он обязан слушать только себя, и себя в первую очередь.

– *Скажите, с годами приходит опыт, мастерство... Становится ли жизнь в профессии легче?*

Есть хорошая поговорка: если бы юность умела, если бы старость могла. Груз прожитой жизни тебя приземляет, у тебя появляется очень много вещей, которые тебя держат. Мера, вкус, желание не переборщить – почтенные качества, но это все очень плохо для театра. У меня всегда были роли, где я как бы «перебарщивала». Так говорили, но мне-то самой казалось, что я чего-то не додаю. Я часто слышу про себя: актриса без руля и без ветрил. Мне это очень смешно. Я думаю: Боже мой, как они меня плохо знают! Я настолько управляема, я настолько контролируема собой...

Я себя контролирую внутренне, но еще надо, чтобы кто-то все время контролировал тебя из зала. Человек, который сидит в зале, он должен обладать вкусом, чувством меры: в одном возрасте человеку идут один голос, одна повадка, одна мимика, одни движения, а со временем, с другими ролями, – это должен быть другой голос, другая походка, другая мимика, другой набор движений, другое ощущение себя на сцене... Что дает опыт? Опыт, может быть, воспитывает мужество и волю. И опыт дает знание, что ты постоянно должен владеть собственной интуицией. Но бывает, что ты встречаешься с незнакомым режиссером, и тебе не помогает ничего. Даже интуиция молчит. Это страшно.

– *Актеры иногда говорят, что главное в режиссере, чтобы он знал, чего же он хочет...*

Это немаловажно. Это, как минимум, первый этап: чтобы он точно знал, чего хочет. Потому что если приходит и не знает... актеры его «убьют». Режиссер может только вид делать, что он полный идиот. А если он действительно так приходит на репетицию, – сотрут мгновенно, подомнут. Он может делать вид, что не знает, а на самом деле где-то в мозжечке он точно должен знать, чего он хочет. Но это самый минимум. Хотеть-то можно, хотеть не вредно. А потом надо еще уметь свое хотение выразить. Хотеть можно все что угодно, это не очень как бы трудно. Я хочу, чтобы там были плавающие бабочки.

Хоти. Но как ты это выразишь? Это и есть профессия: как сделать. Ведь очень часто идея хорошая, а как это сделать руками, что с актером сделать – это знает не каждый. Я наблюдала мучительные репетиции, когда мучаются все. Мучаются страшно. Уже понятно, что спектакль будет мертворожденный: не надо мучиться, надо просто разойтись. Четыре года сидя, можно, конечно, выродить что-то такое благопристойное, но это будет мертворожденное дело. Создание спектакля – это, как роды. Если что-то в процессе нарушается, то хорошего не родится.

*– Как бы вы определили отношения актера и режиссера? Это все-таки партнерство равных, или «ученик – учитель», или борьба двух соперников?*

Это вопрос очень сложный. Я прошла через все эти этапы. Конечно, хорошо, если бы это было партнерство на равных. Но не каждый актер и не каждый режиссер могут партнерствовать... У Анатолия Васильевича был метод такой, что он должен что-то сделать из актера, неведомое и для публики, и для самого актера, сразу вышибать шаблонное представление о пьесе, о материале, сразу делать акцент на каком-то угле зрения на это произведение и в это вводить актера. И долго-долго он подготавливал актера, чтобы самолюбие актера не мешало, чтобы актер мог присвоить себе режиссерскую точку зрения. Эта точка зрения вдалбливается в актера, как свая тяжелой кувалдой, потом, чуть-чуть постукивая молоточком, пока актер не забудет, что это не его, что он это присвоил.

Я проигрывала тогда, когда доверялась режиссеру. Я проигрывала тогда, когда не доверяла режиссеру. Я выигрывала тогда, когда ему не доверяла. И я выигрывала иногда тогда, когда ему доверяла. Тут рецептов нет. Это все зависит от каждого индивидуального случая. У меня на спектакле «Лето и дым» с Анатолием Васильевичем был спор. Он хотел сделать что-то очень театральное, очень яркое. Ему казалось, что героиня – это какой-то театральный образ, довольно комический. Мне казалось, что это абсолютно нормальная женщина, но с такими колебательными комплексами от каждого дуновения, от каждого взгляда, не так направленного на нее, и она все время вибрировала. Мне казалось, что это драматическое существование, когда человек все время трясется, ему все время что-то не так: кто-то не так посмотрел, кто-то не так подумал. Я видела у нас на репетиции актрису из московского областного театра. И то, как она здоровалась, как она кланялась, – это была Альма. Она почему-то кланялась как-то почти в пол и в полуревеансе и отходила спиной. Была при этом удивительно красивая: большие голубые глаза, роскошные каштановые волосы и чуть скорбное выражение лица. А Анатолий Васильевич говорил: Альма – это наша заврепертуарной частью, какая-то курочка-наседка. Я и сейчас не знаю, кто был прав. Но я не дотягивала в репетициях до его замысла, я сопротивлялась отчаянно.

Однажды он устроил просто полный скандал и разнос, говорил: «Оля, вы разрушительница, все разрушаете...» Я молчала, качала ногой, думала: все, на репетиции я больше не приду. После я молча вышла, а Анатолий Васильевич говорит: «Давайте я довезу вас до дома». Мне все было безразлично, потому что происшедшее на репетиции было как бы более глобальным, чем буду ли я сейчас с ним беседовать или не буду, буду я с ним вообще разговаривать или вообще никогда не буду. Я села молча в машину, и он уже подвозил меня к моему дому, осталось доехать где-то сто метров... Я всю дорогу думала, что больше не приду никогда на репетицию, потому что он меня буквально ломал,



ломал мою психику. Я молча смотрела в окно, и вдруг Анатолий Васильевич говорит: «Оля, вы все-таки завтра приходите на репетицию, я вас больше ломать не буду». У него бывали такие прозрения, когда он точно знал, о чем я думала или когда мне было совсем плохо...

Потом шел период репетиций, я все-таки при этом пыталась понять, что он хочет по форме и как бы это соединить с тем, что мерещится мне... Я пыталась идти к нему навстречу, он пытался в репетициях понять, чем, собственно, обеспокоена я. Спектакль вышел, пользовался успехом. И однажды Анатолий Васильевич был в зале, пришел и сказал: «Ну, что, Оля, вы этот спектакль выиграли, а я его проиграл». Надеюсь, что он ошибался.

*Беседовала Ольга Егошина 27 мая 2000 года*



ГЕНРИЕТТА ЯНОВСКАЯ

*Фото В.Помигалова*

Генриетта Яновская (р. 1940) – режиссер. В 1967 г. окончила ЛГИТМиК (курс Г.Товстоногова) и тогда же дебютировала в Ленинградском областном Малом драматическом театре «Варшавской мелодией» Л.Зорина. Здесь же поставила «Вкус меда» Ш.Дилени (1973) и «Стекланный зверинец» Т.Уильямса (1983). В 1970–1971 гг. работала в Красноярском ТЮЗе («Сотворившая чудо» У.Гибсона, «Плутни Скапена» Мольера); затем в Псковском драматическом театре («Прощание в июне» А.Вампилова, 1974; «Безумный день, или Женидьба Фигаро» Бомарше, 1975); в Театре на Литейном («Моя дочь Ньюша» Ю.Яковлева, 1976); с 1975 г. в ленинградском Театре-студии «Синий мост» («Прощание в июне» А.Вампилова, «Красная Шапочка» Е.Шварца, «Надо следить за своим лицом» по пьесам А.Володина и др.). С 1984 г. работает в Москве («Вдовый пароход» И.Грековой, П.Лунгина, Театр им. Моссовета; «Летят перелетные птицы» А.Галина, Театр им. Маяковского). В 1987 г. возглавила Московский ТЮЗ. Постановки: «Собачье сердце» по М.Булгакову, «Гуд бай, Америка!» по С.Маршаку, «Иванов и другие» А.Чехова, «Жак Оффенбах, любовь и тру-ля-ля» по Ж.Оффенбаху, «Гроза» А.Островского. В 1996 г. поставила мюзикл «Канкан» К.Портера в Драматическом театре г.Турку (Финляндия).

ГЕНРИЕТТА ЯНОВСКАЯ

## Эта неженская профессия...

– Вас, наверно, достаточно часто спрашивали, почему вы выбрали такую неженскую профессию: режиссер?

Говорят, режиссура профессия мужская, и я никогда с этим не спорила. Но парадокс: выпуск спектакля постоянно сравнивают с родами. С созданием нового мира. Ничего себе мужская профессия... которая рождает. И ведь рождает очень мучительно. Даже сильные мужчины на выпуске спектакля часто теряют силы... Гинкас, например, во время своей первой в жизни премьеры страшно кричал при полном зале народа: «Что они делают?!» Наш однокурсник упал в обморок на своем премьерном спектакле. В дни выпуска у меня всегда в кармане должны быть сильные духи, чтобы нюхать. Потому что меня элементарно тошнит. Да, это не очень женственно.

На первом курсе я была хорошенькая, за мной много ухаживали, но можете себе представить, были моменты, когда мне хотелось себя изуродовать, чтобы это не мешало профессии. Настолько не совпадала моя внешность с моим представлением о режиссуре, ее аскетизме, фанатизме. Не соответствовало то напряжение, которое было внутри, – внешности. Нет. Не женское это дело.

Впрочем, все было так давно, что «почему» я выбрала эту сомнительно женскую профессию, вспомнить уже трудно. «Как» – помню, а вот «почему»...

В школе я обожала математику, занималась двоичной системой исчисления и кибернетикой (тогда только-только стали это слово произносить). В каких-то журналах я вычитывала материалы и даже делала доклад на эту тему. Правда, с другой стороны, меня тянуло во все гуманитарное. Я упорно бродила по залам Эрмитажа, особенно по третьему этажу, а также занималась

в драмкружке. Это был кружок, которым руководила Мария Александровна Призван-Соколова, актриса БДТ. Из этого коллектива вышли Алиса Фрейдлих, Ольга Волкова, Виктор Харитонов... Естественно, занятия в драмкружке открывали другой мир, совершенно другую реальность, совершенно другую возможность эмоционального выхода. Я думаю, что и математику-то я любила за то же: за фантастическую красоту, возможность выхода большого количества эмоций и одновременно удивительную логику происходящего. Из хаоса цифр и значков вдруг возникает какая-то результативная, дивная, маленькая и очень простая формула. Одно из самых любимых моих занятий было взять громадный пример на несколько страниц и привести его к маленькой формуле. И чувство восторга, которое возникает, помнится до сих пор.

Когда я заканчивала школу, меня разрывало между театральным институтом и матмехом в университете. В конце концов я пришла на консультацию в театральный и что-то такое страстное прочитала. Мне объяснили, так же как и сотням других, о несоответствии моих внешних данных внутренним. В результате я закончила радиотехнический техникум, и моя специальность по первому диплому «конструктор телевизионной и радиолокационной аппаратуры». Ничего я в этом не понимала, и сейчас не понимаю. Как на первом курсе остановилась на том, что почему-то направление движения тока указывается стрелочками в одну сторону, а ток на самом деле движется в другую, – так и не продвинулась дальше. И сколько я ни спрашивала «почему» направление тока в одну сторону, а указывается наоборот, мне отвечали: «так принято». Может быть, если бы эти стрелочки показывали ту же, правильную, сторону, я бы могла дальше во всем разобраться, но вот на этих стрелочках я и застряла.

Дикое стремление к самостоятельности заставило меня попросить распределение подальше куда-нибудь от Ленинграда, и я уехала в город Ижевск, где работала на мотозаводе. Это было секретное предприятие. Чем там занимались, я до сих пор имею смутное представление. У меня была секретность «ССС», «секретно совершенно секретно», три «С». Меня могли тогда пытать, выдергивать ногти, я бы ничего врагам не рассказала. Потому что понятия не имела, что у нас делали. Знала какую-то часть своей работы, но знала ее мало, в связи с тем, что, несмотря на стремление к самостоятельности, я не была готова к тому, чтобы в двадцать лет с распахнутыми глазами оказаться в чужом городе без мамы, без папы. Завод снимал комнату в чьем-то домике, и когда я почувствовала, что ко мне очень активно пристают мальчики, то с перепугу просто сбежала из Ижевска, после того как одну ночь простояла на пожарной вышке рядом с пожарником. Я поднялась к нему и сказала: «Можно я с вами постою?» А потом вообще сбежала. И первая запись в моей трудовой книжке: «уволена за самовольные прогулы».

В связи с этим я поступила на работу на Карельском перешейке в поселке Ровное, где строили комбинат. Там была сплошная автоматика, взрывали скалы, дробили и сортировали по фракциям. Работала я там сначала электромонтером, а потом дежурным инженером пульта управления. Среди скал, озер, зимой, в резиновых сапогах, с постоянным бронхитом. У меня в подчинении было около двадцати пяти монтеров в возрасте от восемнадцати до тридцати лет, а мне было двадцать. Они звали меня Генка, охраняли и замечательно ко мне относились. Возможно, все это потому, что я с ними в клубе поставила какой-то скетч, и потому, что после приездов из Ленинграда я привозила книжки по живописи и читала стихи. Вы знаете, что я читала? Я читала им Элюара, Верлена, показывала импрессионистов. Сейчас я думаю, что они на меня смотрели как на сумасшедшую.

Потом я полгода работала в научно-исследовательском институте в Ленинграде. Каждый день с утра и до пяти вечера сидела на работе и ничего не делала. Ровным счетом ничего. Это была пытка адская. Не выдержав, я положила диплом в шкаф и ушла в продавщицы книжного магазина. У меня был замечательный отдел: литература, изобразительное искусство, история, философия... Я думаю, что ничего в жизни я не делала так хорошо, как продавала книжки. Никогда, ничего так хорошо у меня не получалось: можете себе представить, я продала все неликвиды! Позже на вступительных экзаменах Товстоногов спросил: «А почему книжный магазин?» «Потому что сочетание книги и люди, что может быть лучше? – ответила я. – Если не поступлю, обязательно вернусь туда же»...

О наборе Товстоногова узнала за неделю до окончания приема документов. Выяснилось, нужна экспликация пьесы. Я спросила «А что такое экспликация пьесы?» Мне сказали: «Все, что ты думаешь об этой пьесе». Потом я пришла к врачу и заявила: «Могу показать вам гланды, могу сделать еще что-то, но мне надо не ходить на работу, потому что я хочу поступать в театральный институт. Дайте мне бюллетень». И она дала мне бюллетень. Для экспликации я выбрала «Уриэля Акосту». Жаль, у меня нет этого моего первого «опыта». Возможно, он в архивах театрального института. Я помню соединение черного с белым, помню, как я решала сцену отречения Акосты, сцену качающихся людей, синагогу... Экспликацию рецензировали педагоги. Мне кажется, лучшей рецензии не было в моей жизни.

На экзаменах читала стихи Тагора, басню Лафонтена, «Гадюку» Алексея Толстого. Конец Толстого я договаривала своими словами, потому что не успела выучить. Помню, что экзамены было сдавать очень легко. Это меня потрясло. Вокруг себя я видела людей, которые обладали каким-то опытом. Некоторые до того руководили любительскими драмкружками, Гинкас поступал с третьего курса актерского... Всем было трудно, все были нервны и озабочены. А мне почему-то было легко.

Должна сказать, тогда мне казалось, что многое из того, что я вижу в театре, – очень плохо. И почти все, что я смотрю, я могу сделать лучше. Это естественные ощущения молодого человека, особенно естественные на первом, на втором курсе института... Я, в общем, шла в театральный, чтобы всех спасти, чтобы все поняли: театр, действительно, может быть замечательным.

Это еще было такое особенное время. Первая выставка Пикассо, возникновение третьего, импрессионистского, этажа в Эрмитаже... Это было время стихов Бродского... У нас была странная лихая компания. Мы знали, что по четвергам встречаемся всегда в Эрмитаже, всегда на третьем этаже. Более того, когда я через годы туда приехала, меня узнавали смотрительницы залов и начинали рассказывать, что с кем из наших случилось... Интересно, что в моей семье связей с театром или с другим видом искусства не было ни с какой стороны и никак. Мой двоюродный брат, пульмонолог, когда узнал, что я поступила на режиссуру, сказал: «Как она будет палочкой махать, она же ни на одном инструменте не играет»...

*– Вы сказали, что экзамены прошли как-то очень легко, а учиться тоже было просто?*

На первом курсе Агамирзян, наш второй педагог, сразу же заявил: «В театре есть закон – падающего подтолкни». Вот этим падающим первые полгода была я. Одним из первых заданий у нас было написать сцену по картине. Все

ребята задание сдали быстро, и одна я не могла. Каждое занятие начиналось с меня. Я читала очередной раз новый вариант. Это было что-то изматывающее и мучительное. Во всем том, что я писала, были какие-то обрывки каких-то символов, каких-то безумных идей, не было основы, не было сути, не было простоты. Я понимала, это конец: меня отчислят. А параллельно шли другие задания, которые я должна была делать со всеми. Необходимо было сочинить цирковые номера. Когда потом разбирали, то один из этих номеров превознесли до небес, сказав: «Вот настоящее своеобразие придумки, вот вам уровень фантазии, ни у кого на курсе такого нет...» Это был мой этюд. И все наши мальчики заорали: «Это она, это она придумала...» Агамирзян сказал: «Я вас не спрашиваю кто» (я была «падающей», меня следовало «подтолкнуть», и они могли промолчать, я бы не полезла кричать, что это моя работа...). Этюд назывался «Дрессированный осьминог». В процессе номера мой осьминог напивался и разъезжался пополам. С укротительницей тоже происходили разные вещи. Все хохотали. По закону «падающего подтолкни» мальчики должны были промолчать. Но ни один не промолчал. Они вдруг все заорали: «Это ее этюд, это она придумала». Первый закон, который мы нарушили тут же.

*– Товстоногова называют замечательным педагогом. Что вам кажется наиболее важным в педагогике Товстоногова?*

С первого курса нас кинули в практику. Это было принципиальное решение Товстоногова. У него была актерская студия при БДТ, второй курс, а мы были ребята с режиссерского факультета. Каждому из нас (сначала нас было одиннадцать, потом осталось восемь) дали по одному отрывку и актеров, и мы должны были в конце семестра показать, что сделали. Это была чисто практическая работа. С первого месяца мы репетировали, репетировали, репетировали, и кроме того делали еще и самостоятельные работы. Параллельно с нами учился курс Суловича. Там постоянно писали работы по теории театра. Товстоногов пришел как-то к нам и сказал: «По программе, оказывается, вы должны сдать к концу семестра работу по системе Станиславского. Осталось две недели. Напишите срочно...».

Из института я помню, главным образом, бес-ко-не-е-чные репетирования: с утра до ночи. В результате у меня произошел скандал с отцом, который не мог поверить, что репетировать можно сутками. Он решил, что я стала шлюхой.

Помню занятия Товстоногова, где нам открылся действенный механизм в решении сценических задач. Нам было явлено действие, направленное на преодоление препятствий; мы вкусили радость нахождения действенного глагола для любого куска, глагола, который был бы в жанре и был бы единственно возможным. Помню, как шли с Фонтанки на Моховую в институт и вели бесконечный поиск этих глаголов. Употребление такого глагола, как «рассказать хочу» или «понять хочу» – для нас было равносильно отчислению за профнепригодность.

Тогда у меня возникло чувство, что мне в руки дали ключ, и очень долго казалось, что этим ключом можно открыть все, потому что в зависимости от того, какой ты найдешь глагол, так или иначе, определится жанр, стиль, способ – все. Потом уже после окончания института в собственных спектаклях я стала размывать эти глаголы. Но это потом.

На нашем курсе были не слишком популярны все эти свойственные студентам (особенно в те годы) «жутко умные разговоры», когда количество

«измов» на один квадратный миллиметр зашкаливает. Более того, Георгий Александрович часто подрезал нам крылышки. Обученные им, мы до сих пор стесняемся называть себя режиссерами. Потому что назвать себя режиссером означает для нас назвать себя чем-то недостижимым, почти великим. Мы до сих пор не говорим о себе «режиссеры». Мы говорим, что мы занимаемся режиссурой. Товстоноговым в нас выработано отношение к этой профессии как к чему-то такому огромному, что себя этим и назвать-то неловко.

*– В самом начале работы режиссер придумывает спектакль у себя в голове, а потом со своим замыслом приходит к конкретным актерам... От них надо добиться соответствия тому, придуманному, спектаклю или корректировать замысел в зависимости от них?*

За годы работы все это несколько изменилось. Если ты, как я когда-то в начале, приходишь к артистам, замечательно зная сцену, которую хочешь сделать, зная почти до мелочей, зная даже мизансценически, – то тебя радует только одно, как удалось привести актеров к своему решению. И это немало. Очень немало. Но если ты репетируешь иначе, если ты знаешь «что», еще не зная «как», то возникают совместные открытия. И это качественно другое переживание. Мне скучно сейчас приходиться на репетицию, придумав сцену. Ну, добьюсь я ее выполнения, и что? А если я не знаю, как это сделать, то мы вместе будем нащупывать и искать. Сейчас я даю себе свободу.

Смешно, но если я что-то придумываю заранее, этого почти никогда не будет в спектакле. Это куда-то испаряется, уходит и становится ненужным. Например, в записях к «Иванову» сохранилась придумка для Епиходова: где бы ни стоял Епиходов, на него всегда капал дождь. На всех нет, а Епиходов встанет на другое место – опять дождь. Естественно, этого нет в спектакле.

Что значит репетировать?.. Вот я, например, не могу работать с ассистентами. Кажется, просто: дай задание, чтобы ассистент выполнил его с артистами... Но я ведь нередко цепляюсь за актерские ошибки, и, отталкиваясь от них, сочиняю что-то присущее только этому артисту. А ассистент... он будет эти ошибки честно исправлять. Актерская индивидуальность своими ошибками иногда дает такие неожиданные, такие дикие повороты, наталкивает на такие удивительные решения...

«Грозу» мне хотелось поставить еще в институтские времена, и ничего в прочтении «Грозы» с институтских времен не изменилось. Тогда была придумана такая Кабаниха, такой Тихон, такая Катерина, такой Дикой... Это все было придумано тогда – и приживалы в доме Кабановой, и люди Грозы, которые смотрят в глаза Катерины: «...Ну что девочка, пора...?» Так вот, до-репетиционное знание некоторых подробностей, слишком большое их знание мне потом очень мешало в репетициях.

*– Почему столько лет вы не ставили свою «Грозу»?*

Я хотела это поставить несколько раз, но мне не удавалось. В Театре Моссовета мы с директором даже сели делать распределение ролей, но я оказалась (при том, что у меня не было другой работы), так как в театре не оказалось Катерины, той Катерины, которая была нужна мне. Я и в МГЮЗе пыталась поставить «Грозу» несколько лет назад, но отложила по той же причине.

Делать «Грозу» просто так? Меня же не внешняя форма интересовала, а совсем другое: эти странные и такие удивительно цельные люди. «Гроза» ведь, может быть, единственная настоящая русская трагедия. Это пьеса о Грозе. О грозе, которая настигает нас, захватывает врасплох и карает. Пьеса о

Любви. Не только Катерины к Борису. Но и Тихона к Катерине. И, конечно же, о любви Кабановой к сыну и, как ни странно, ее же любви к Катерине. Здесь нет ни «хороших», ни «плохих». И Кабанова, конечно же, никакая не «Кабаниха». Она – удивительная женщина, измученная любовью к детям и страхом за них. Потому что если Кабанова плохая, то это не трагедия, а просто история из жизни.

*– Замысел может лежать годами, пока найдутся подходящие исполнители. А бывает, что вы придумываете что-то под определенного актера?*

Бывает, что я вижу актера и очень хочу под него что-то придумать. И может пройти долгое время, пока я это что-то найду. Мне это безумно сложно, потому что я не могу поставить спектакля, если меня не зацепит тема. И в результате у меня иногда бывает мысль спросить у артиста: «Что ты хочешь сыграть...?», но я этого не делаю. Я не решаюсь, потому что если я спрошу актера, он скажет, а меня не согреет, тогда... Для артиста это большая травма.

*– Можно ли сказать, что первоначальный толчок к постановке для вас – всегда пьеса...*

Да, первоначальный толчок пьеса. Но бывает иначе. Я слышу звучание будущего спектакля, слышу его тональность, его ритм. И я рассказываю друзьям, про что хочу этот спектакль сделать. Но у меня... нет подходящей пьесы. Это совершенно мучительно. Вот у меня сейчас такой период.

*– Вы сказали о том, что слышите «звучание» спектакля, а какие-нибудь зрительные картинки перед глазами появляются?*

Картинки, нет. Смешно, но когда я в Театре Моссовета делала распределение «Вдовьего парохода», а я была для Москвы новый человек, мы сидим с директором, он мне называет артиста, я говорю: «Нет, у него голос слишком высокий». Он спросил: «А вы по голосам распределяете?» – «И по голосам тоже». Старые актеры когда-то говорили: «услышать тон роли». И я своим актерам часто говорю, что надо услышать тон роли. Я слышу тон спектакля.

Надо найти тон и надо найти природу конфликта в спектакле. Нас учили, что такое конфликт, – то, сё, пятое, десятое, а меня уже тогда, в институте, в «Грозе» интересовал конфликт между языческим способом чувствовать и христианским способом думать. То есть конфликт, заложенный в самом человеке, внутри него. Хотя я для себя не могла это сформулировать по-настоящему, но мучилась уже тогда. И вот конфликт «внутри тебя» как основной театральный конфликт я обнаружила через несколько лет, делая Вампилова. Но когда начала это строить, оказалось сложно, потому что в театре этим мало кто занимается. Когда я объясняю актерам, что партнер есть только лакмусовая бумажка проявления моего конфликта с собою, – это очень сложно воспринимается. На Вампилове я актерам показывала, в чем разница, если сцена строится на конфликте между партнерами и на конфликте «внутри себя». Как тогда существуют партнеры в одном варианте и как в варианте другом. В «Прощании в июне» сцену двух молодых людей, Букина и Фролова, можно играть как конфликт «между ними». А можно как внутренний конфликт каждого. Потому что сцена дуэли – это не сцена убийства соперника, а возможного самоубийства чужими руками. Поэтому это не ссора, не сцена ругани или оскорблений. Для каждого из них – это сцена «про меня», и партнер только лакмусовая бумажка для проявления моего внутреннего конфликта – страха смерти и жадности ее как выхода. Это очень непросто сыграть. И если про актеров ТЮЗа часто



говорят, что чем-то отличается их способ игры, то это именно поэтому. Кроме всего прочего, многие из них, думаю, не умственно, а внутренне владеют этим способом существования. И в этом одна из причин того, что я так долго в этом театре.

*– Режиссеру легче работать в новом для себя театре или в своем театре, со своими актерами, которых хорошо знаешь, а они знают тебя?*

Намного легче прийти в какой-нибудь незнакомый театр и поставить спектакль. Во-первых, ты нов, ты интересен. Во-вторых, перед тобой незнакомые люди, и ты знаешь, что ты сможешь им открыться так, как не помогал никто. Потому что ты будешь открывать их другим ключом, с другой стороны, другую дверь.

Удивлять своих становится сложнее и скучнее. К тому же у актеров в твоём театре ощущение, что ты никуда не денешься, и то, что они не сделали сегодня на репетиции, они сделают завтра или через неделю, или через год.

Я довольно жесткий режиссер, и форма моих спектаклей окончательна, она не свободна для артиста. Хотя один из моих артистов замечательно определил, что такое импровизация. «Импровизация, – сказал он, – возникает только тогда, когда ты знаешь каждую секунду своего существования». То есть импровизация возможна, когда актер спокоен, когда он знает в роли все до миллиметра, когда ему ясен его каждый вздох, любое шевеление пальцем. В моих спектаклях они не могут на двадцать сантиметров сдвинуться туда или сюда, не имеют права произвольно двинуть головой. И их это ничуть не смущает. Потому что они прекрасно знают, почему и зачем они делают то или другое. Почему надо голову в эту сторону, а не в ту. Совсем не потому, что свет сюда падает. Этих ограничений нет. Ограничения исходят из внутренней жизни актера, только из его внутренней жизни. Она им известна по спектаклю в каждом из миллиметров. Но при жестком рисунке, который я им задаю, основное мое занятие – раскрепощение артиста, в котором, возможно, я часто перебираю.

Я терпелива. Про меня даже говорили: «Она не режиссер, а дом терпимости». Никогда артисты, с которыми я работаю, не слышат какого-нибудь окрика, даже если они этого заслуживают. Если они делают ошибку, я принимаю ее на себя, ведь это я виновата, что еще не придумала, как ее исправить. Долгие годы в ТЮЗе я терпеливо «окучивала» артистов, сюсюкала с ними как с детьми, кудахтала, как клуша. Я не убеждена, что была права. Но, с другой стороны, такое отношение дает возможность артисту почувствовать свою уверенность в том, что он замечательный, что он талантливый, что он нужный. Когда это происходит с артистом, имеющим серьезный жизненный стержень, это дает свои плоды. Но когда такого стержня у артиста нет, это превращается в разболтанность. Тогда он может позволить себе все. Он может сесть тебе на голову и свесить ноги на твою растопыренную губу. Такие случаи у меня, к сожалению, тоже есть. Тут трудно удержать баланс.

Я чувствую, что последние годы, может быть, оттого, что мы слишком хорошо знаем друг друга, я начинаю раздражаться, что никогда не приносит пользу, никогда. Вообще, режиссер не имеет права раздражаться.

*– Режиссер не имеет права раздражаться, потому что его раздражение воздействует на актеров? Может что-то нарушить в них?*

Режиссер может сломать актера. Я думаю, что мы, режиссеры, поломали большое количество людей... Мы берем на себя ужасную ответственность за

человеческие жизни. Не только потому, что мы выбираем роли для актера. В конце концов это находится еще и в их руках: делать самостоятельные работы, идти гулять на сторону с другим режиссером, репетировать по ночам. Но вот он пришел к тебе в спектакль, и с этого момента ты несешь за него, за его жизнь полную ответственность. Именно за его жизнь, не иначе.

Вот девочка, которая играет в «Грозе» Катерину. Она там замечательно играет. А это был один из самых адских трудов в моей жизни. Очень способная, очень хорошая девочка, это первая в ее жизни роль. Но то, что я хотела от этой роли, и то, что я объясняла, и то, куда я вела, может быть, умом она понимала, но умом это одно, а нутро у нее другое. И вот девочка выходила, делала кусок, каталась по Волге на лодке с песнями, и я смотрела на то, как она это делала, и думала: Боже мой, какое количество режиссеров сейчас целовали бы ей руки и говорили, какая она замечательная, а я сейчас буду ломать ей кости... потому что мне не это надо. И я ломала ей кости весь репетиционный процесс и часто думала: наверное, то, что я делаю, непростительно.

Если бы роль не получилась, если бы спектакль не получился (а я беру на себя смелость сказать, что он больше получился, чем не получился), то какое же чувство вины должно было лежать на мне. Какое чувство самоуверенности должно быть у режиссера, наглой самоуверенности, чтобы настоять на своем.

Вот вы смотрите на улыбку Катерины и не знаете, что на репетиции доходило до крика с моей стороны: «улыбаться, улыбаться, улыбаться...» У них, по-моему, звенело в ушах от этих «улыбаться». Она, бедная, на репетициях просто «доходила», отчаянная, с приклеенной улыбкой.

Сейчас она замечательно играет. Но тогда это был очень режиссерский театр. Я рада результату, рада, что она так замечательно играет. Я рада, что ее работа получила настоящее признание.

Русский артист отличается от западного тем, что он жизнь кладет на роль. Свою собственную жизнь. Тут недавно приходили какие-то французы, и я попыталась им объяснить, почему мне кажется русский театр сущностнее театра какой-либо другой страны. В России исторически так сложилось, что цена человеческой жизни очень невысока. В результате русский человек привык свою жизнь отдавать: Идеям, Отечеству, Работе, Делу, «которому ты служишь». Западные актеры могут блестяще, искренне работать. Русский театр требует от человека жизни – его личной, его единственной жизни... Не просто огромного труда, времени – Жизни! И еще, в русском репертуарном театре роли делаются на всю жизнь. Никогда не известно, сколько лет ты будешь жить с этой ролью. Ты будешь стареть и умирать с нею. И ты должен в ней жить, потому что иначе... иначе скучно.

Как много живого и личного содержания надо вложить в роль, чтобы за десятилетия она не превратилась в «ходячий труп», не умерла. В нее необходимо вложить свою жизнь. И русский артист это делает. Я своим артистам объясняю, что жизнь, которая проживается на сцене, не вычитается из отпущенного нам времени, а добавляется. Часы, которые ты отдаешь сцене, прибавляются к твоим годам.

Русский театр строится на других взаимоотношениях и с ролями, и со спектаклями, и с режиссерами.

*– Можно ли сказать, что между режиссером и актером в русском театре образуются связи более тесные и не только служебные?*

Да, конечно. Это какая-то кровная связь. Можно вдребезги разругать мой

спектакль, – я это спокойно переживу. Но есть точный рецепт, как измордовать меня насмерть: ругать моих артистов. Если написать плохо даже про того актера, который мне самой не очень нравится, – это ранит чрезвычайно. Я очень хорошо знаю: когда с моими артистами что-то происходит, то какая-то ниточка исчезает. Я могу дома находиться, и чувствую, что где-то ниточка оборвалась, ниточка между мной и артистом. Или эта ниточка восстанавливается, или все, конец. Тогда ничего не выходит.

После премьеры «Собачьего сердца» артисты подарили мне серебряное украшение «ошейник» с надписью: «Ошейник – это значит навсегда». Это цитата из спектакля. То было признание в любви. Они хотели заручиться тем, что я теперь навсегда их.

Когда у тебя настоящая связь с артистами, ты можешь прямо в ходе репетиции, за пятнадцать минут придумать и даже построить целую сцену. Так была придумана сцена «приживалов» в «Иванове». Я кричала из зала реплику: говори вот этот текст, а ты вот этот. Актеры уже привыкли и не задавали вопросов в тот момент, когда я сочиняла. Они знали, если возникнет вопрос, – все остановится.

Но я помню и несколько страшных ударов, когда такая связь с артистами вдруг обрывалась. Начинала идти сцена, и тут кто-то вмешивался. На «Соловье» однажды я долго билась, кто такой Соловей, как это делать. Артист совсем не тянул, и помощи от него ждать не приходилось. И вдруг я нащупала. Я даже испугалась того, что нащупала. Это было еще очень зыбко. И тут довольно резко мне сказали, что уже поздно и пора заканчивать репетицию. Я немедленно прервала репетицию и ушла. Тогда я сняла с шеи серебряный ошейник, подаренный актерами. До этого я его вообще не снимала, даже на ночь, а после той репетиции, сняла и больше никогда не надевала. После того как они так резанули по кишкам, я не хотела больше с ними репетировать, я не хотела их видеть.

*– Можно ли сказать, что актеры тоже могут сломать режиссера...*

Актеры очень сильно могут сломать режиссера. Особенно когда ты приходишь к ним абсолютно открытый и незащищенный.

Был здесь период в театре, когда я думала: «Все. Никогда не вернусь в профессию. Никогда». Из этого состояния меня вытащили английские артисты. Я уехала проводить мастер-класс в Англию и вернулась человеком. Они меня восстановили своим изумлением, необыкновенной готовностью слушать...

Очень хорошо помню, как во время репетиций «Гуд бай, Америка!» я попала просто в ловушку. Спектакль очень трудный, потому что ты сочиняешь на пустом месте, без пьесы, без ничего. И когда у тебя затык, когда не можешь сдвинуться ни на миллиметр, и ты уже в отчаянии, и когда у тебя ничего не рождается, ничего, ну, нет фантазии, ну, ноль, и при этом еще вдруг замечаешь актерскую иронию... Помню, что я в эту секунду подумала: «Все. Все. Точка. Я сделаю этот спектакль до конца. Назло вам. Но дальше живите своей жизнью без меня. Это конец». Потом все проходит... Режиссеры обладают умением прощать.

Как-то один артист меня очень сильно мордовал (не в этом театре), а я уже знала, что потом все забывается и прощается. И я сказала Гинкасу: «Я тебя очень прошу, если я потом забуду и захочу его взять в работу, напомни мне, пожалуйста, что я поклялась никогда с ним больше не работать».

Все бывает. Это взаимный процесс рождения и взаимный процесс убийства...

*– У вас есть какие-то ритуалы настройки перед репетицией, перед спектаклем?*

Я не могу прийти на репетицию и сказать: «Начали». Этого я вообще не могу. Они привыкли, знают, что я должна с ними о чем-то поболтать сначала, они мне что-то расскажут, я им что-то расскажу: про погоду, про политику, про что угодно. Для того, чтобы друг с другом поговорили, прежде чем в это войти. Я не могу вскочить в репетицию и не понимаю тех, кто может. Точно так же, как я их никогда не пускаю на сцену без пятиминутки перед спектаклем: иногда напоминаю основные вещи спектакля, иногда ставлю какую-нибудь новую задачу, иногда занимаюсь разбором замечаний каких-то, иногда просто шучу.

*– Яновская – режиссер и Яновская – главный режиссер Московского ТЮЗа – это один и тот же человек или разные люди?*

Мне трудно ответить на этот вопрос. Знаете анекдот? Стоит олень у водопоя, пьет воду. Выходит охотник и всаживает в него одну за другой шесть пуль. Олень все пьет. Охотник в растерянности. Олень поднимает голову и говорит: «Да что же это такое? Я все пью-пью, а мне все хуже-хуже-хуже?»

У главного режиссера намного чаще, чем у режиссера обычного, возникает горечь. И намного острее. Так сложилась судьба, и это подарок небес, что за всю жизнь у меня не было ни одного спектакля, в котором не сложился бы коллектив. При разности характеров, уровней благосостояния и всего остального – спаянный и даже счастливый коллектив, где каждый заботился друг о друге. И опять – благодарение небесам! – меня никогда на сцене не продавали артисты. Никогда. (Быть может – все еще впереди?..)

Но я и театр представляла себе, как свой спектакль, замешанным на этом партнёрстве, любви и предательстве.

Ничего подобного, к сожалению, не произошло и не происходит. И это – мучение.

Говорить об одиночестве режиссера – вещь банальная, хотя и абсолютно правдивая. Это правдивая банальность. Одиночество главного режиссера другое. Как режиссер я в своем спектакле «прикрою» артиста, а как главный режиссер я должна трезво осознавать и осознаю, что этому артисту не надо работать в театре. Когда ты в спектакле предлагаешь острую, неожиданную сцену, острый, неожиданный поворот – артисты изумляются, радуются. Но когда так же остро ты решаешь какой-нибудь вопрос из жизни театра, – это решение всегда непопулярно.

*– Как вам кажется, ваши спектакли собираются в некое целое, во что-то большее, чем сумма спектаклей, рифмуется ли один спектакль с другим или они существуют каждый сам по себе и отдельно?*

Они рифмуются, несомненно. Но складываются ли они в какую-то целостность, наверное, лучше судить со стороны. По-моему, они не только рифмуются, они спорят друг с другом, отталкиваются друг от друга, отрицают друг друга. Освоив что-то, ты скоро устаешь повторять уже найденное и двигаешься дальше. Ищешь что-то, где тебе не скучно. Оно может быть для кого-то совсем не новым. Понимаете, тут еще одна забавная вещь, потому что часто оказывается самым избитым и старым авангард. Он почти всегда одина-

ковый... Поэтому довольно сложно смотреть спектакли молодых режиссеров, занимающихся, так сказать, авангардом, потому что ты это видел много раз, только очень давно, и ты это делал, только очень давно. Вот это ты уже делал и тебе скучно. А тут горящий глаз человека, у которого все впервые. Вот такая ситуация.

Я завидую молодым режиссерам, потому что у них этого нет, им только предстоит с этим столкнуться: каждое десятилетие борьба с собой прошлого десятилетия. Молодым не с чем бороться, они дико свободны.

*– Пятнадцать лет назад вы стали главным режиссером ТЮЗа. Не жалеете сегодня об этом?*

Иногда жалею. Очень жалею, потому что понимаю, что если бы я сюда не пришла, то была бы здоровее, моложе, лучше выглядела, не отказывалась от зарубежных постановок, была бы богаче (за время работы в ТЮЗе я один раз поставила спектакль за рубежом и получила свою трехгодичную зарплату, если не больше!). Жалею, потому что была бы свободнее. Это точно.

Но иногда... когда вижу, как работают мои актеры на площадке и каким способом они работают, я не жалею ни о чем. Хотя ясно понимаю, что все это, на что кладешь жизнь, – ненадолго. Все рассыплется в воздухе, ничего не останется.

*– Чего бы вам хотелось?*

Хочется выдохнуть всю ту муку, которая внутри. С тем, чтобы потом опять вдохнуть и что-то делать. Всегда важно выдохнуть. В «Гуд бай, Америка!» есть один момент – вальс на корабле. Гинкас меня спрашивал: «Как ты это сделала? Почему?» Не знаю. Вот я делала-делала-делала-делала-делала-делала и... а-а-х! мне захотелось выдохнуть. И придумался этот кусок. Как пишутся стихи? В ритме дыхания поэта. Так и спектакли строятся. По дыханию. У меня, во всяком случае.

*Беседовала Ольга Егошина 5 февраля 2001 года*

*В тексте использованы небольшие фрагменты интервью  
Г.Яновской, данного Юлии Мариновой.*



Москва  
Издательство  
«Московский Художественный театр»

*Исследовательская часть проекта была поддержана грантом  
Президента Российской Федерации*

*Издание поддержано  
Федеральным агентством по культуре и кинематографии России*

*а также:*

**ЗАО «КБ «ГУТА-БАНК»**



**ОАО «Рот Фронт»**

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

*Катерине Антоновой, Аркадию Островскому,  
Екатерине Вороновой, Анне Шалашовой,  
Оне Пакенене, декану факультета театра и кино  
Литовской академии музыки,  
Михаилу Рашковскому, Марии Бейлиной, Маргарите Модестовой  
за организационную поддержку;  
особая признательность Анастасии Ниловской*