

РЕЖИССЕРСКИЙ
ТЕАТР

от А до Я
Разговоры в начале века
Выпуск 3

Москва
2004

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

*Авторы проекта Анатолий Смелянский, Ольга Егошина
Редактор-составитель Ольга Егошина
Художники Анна Бархина, Сергей Бархин
Редактор Сергей Конаев
Редактор-организатор Анна Ильницкая*

ISBN 5-900020-16-9

© А.М.Смелянский, О.В.Егошина, 2004 г.

© А.С.Бархина, оформление, 2004 г.

Метод и школа

Когда-то молодой и самонадеянный поэт гордо объявил, что он написал стихотворение о любви и этим закрыл тему. Вы держите в руках уже третий выпуск «Режиссерского театра», число его участников перевалило за сотню. Но с каждым выпуском перед его авторами возникает больше разветвлений и неожиданных поворотов темы, чем исчерпанных сюжетов, гораздо больше вопросов, чем ответов. В первом выпуске была сформулирована цель сборника: исследовать феномен режиссерского театра во всех его проявлениях и формах. Однако постепенно стало понятно, что не менее важная задача выпусков – зафиксировать изменения театральной ситуации. За пять лет, прошедших со дня выхода первого сборника, мировой театр ощутимо изменился. Не стало кого-то из наших героев, возникли новые имена, какие-то прогнозы сбывлись, какие-то оказались ошибочными.

В беседе для первого выпуска Роберт Стуруа нашел неожиданный образ для описания театральной ситуации конца XX века: «Я так определяю сегодняшнее положение мирового театра: мы все, затаив дыхание, ждем, чем разродится беременный театр. Театр сейчас как будто бы находится на сносях, и все как бы притихли, ждут этого момента». За прошедшие годы стало понятно, что ожидания Стуруа были излишне оптимистичны. Театральная осень несколько затянулась и не спешит сменяться весной. Постепенно выяснилось, что «режиссерский театр», как он сложился в XX веке, переживает серьезнейший идейный и организационный кризис. Уходят лидеры, определившие XX век (его последние могикане, по определению Донагаса Баниониса), вместе с ними уходит определенный способ существования в профессии, особое место, которое занимает режиссер в театральном пространстве. И на освобожденной территории пока не возникло новых форм, новых идей, внятных манифестов.

О ситуации сегодняшнего театра в этом сборнике размышляют Мартин Вуттке и Олег Басилашвили, Марина Неелова и Николай Караченцов, Максим Суханов и Лия Ахеджакова, Феруччо Солери и Светлана Крючкова, Накамура Гандзиро III и Сергей Курьшев, Галина Тюнина и Римас Туминас, Владас Багдонас и Ксения Кутепова, Калью Комиссаров и Рамаз Чхиквадзе, Йонас Вайткус и Наоко Кубонива, Эгле Шпокайте и Киёсимо Нийхори, Игорь Ясулович и Василий Бочкарев. Как обычно в «эпоху промежутков» особое значение приобретают вопросы традиции, школы, наследия. Поэтому к кругу тем предыдущих выпусков «Режиссерского театра» добавилась и стала центральной тема «театральной школы». Крупнейшие актеры и режиссеры рассказывают о театральных традициях, к которым они принадлежат, о своих профессиональных университетах, о том, как строилось их обучение и как работают они сами со своими учениками. Это может быть традиция театра, насчитывающая столетия (как традиция театра Кабуки), а может быть школа, сформировавшаяся совсем недавно. Постепенно и незаметно из театрального обихода ушло деление на школы: мхатовскую и вахтанговскую, Малого театра и БДТ. Их место заняло деление на актеров школы Петра Фоменко и Льва Додина, школы Тадаши Сузуки и Эймутгаса Някрошюса. В этом сборнике о своих мастерах рассказывают актеры, которые проработали с учителем всю жизнь, и те, ко-

торые встретились в конкретной работе. Рассказывают о моментах чисто технологических (о ходе репетиций, о подсказках, о показах), но и о тех минутах «высокой радиации облучения талантом», ради которых все остальное. Среди замечательных педагогов, ставших героями книги – «учитель всего сегодняшнего эстонского театра» Калью Комиссаров, воспитавший не одно поколение литовских актеров Йонас Вайткус, наконец, уникальный педагог по сценической речи ЛГИТМиКа, много лет связанный с Малым драматическим театром – Театром Европы Валерий Галендеев.

В переходные эпохи обостряется интерес к пограничным жанрам. И в этом выпуске о своем видении театра и его проблем рассказывают «человек-театр» – Резо Габриадзе, основатель конного театра – Бартабас, режиссер, танцовщик и хореограф – Жозеф Надж. Также в этом выпуске добавлены ранее не звучавшие голоса крупнейших драматургов Америки, Европы и России – Тома Стоппарда, Артура Копита, Людмилы Петрушевской. «Авторы театра» размышляют о месте драматурга в театральном процессе, о смене приоритетов и неизменных ценностях, о надеждах и тревогах дня сегодняшнего. Беседа Артура Копита заканчивается словами: «Меня часто пугает сегодняшний театр как раз тем, что делающие его люди как будто не задумываются, насколько серьезно, опасно и ответственно дело, за которое они взялись. Я не знаю, может ли музыка устать от музыки, а мрамор от мрамора. Но театр – искусство, которое легко может напророчить свой собственный конец, возненавидеть собственные достоинства, возлюбить пороки, торжественно проводить себя на кладбище и сказать надгробную речь над своими останками».

Ольга Егошина



ЛИЯ АХЕДЖАКОВА

Фото В.Луповского

Лия Ахеджакова (р. 1938) – актриса. В 1961 г. окончила адыгейскую студию ГИТИСа (курс М.П.Чистякова) и поступила в труппу МТЮЗа. Роли: Дилл («Убить пересмешника» Х.Ли, 1964), Дениска Кораблев («Пожар в пампасах, или Подвиг во льдах» по В.Драгунскому, 1965), Тараска Бубнов («Будьте готовы, ваше высочество» Л.Кассиля и П.Хомского, 1966), Женька («Мой брат играет на кларнете» А.Алексина, 1968), Иа-Иа («Винни-Пух и его друзья» по А.Милну, 1968), Бабушка («Я, бабушка, Илико и Илларион» Н.Думбадзе и Г.Лордкипанидзе, 1973) и др. С 1977 г. – в «Современнике». Среди ролей: Актриса («Из записок Лопатина» К.Симонова), Старуха («Эшелон» М.Роцина), Кучкина («Обратная связь» А.Гельмана), тетя Соня («Спешите делать добро» М.Роцина, 1980), Света, Галя, Ау, Коломбина («Квартира Коломбины» Л.Петрушевской, 1985), Семенихина в «Восточной трибуне» (1983) и Мостовая в «Стене» (1987) А.Галина, Варвара («Мелкий бес» по Ф.Сологубу, 1988), Рахель («Трудные люди» Й.Бар-Йосефа, 1992), Челеста («Адский сад» Р.Майнарди, 1994), миссис Форд («Виндзорские насмешницы» УШекспира, 1995), Зина («Мы едем, едем, едем...» Н.Коляды, 1996), Леона («Предупреждение малым кораблям» Т.Уильямса, 1997), Селестина («Селестина» Н.Коляды по Ф. де Рохасу, 2002). Роли в антрепризных спектаклях: Она («Персидская сирень» Н.Коляды, режиссер Б.Мильграм, 1996), Пульхерия Ивановна («Старосветская любовь» Н.Коляды по Н.Гоголю, режиссер В.Фокин, 1999), Клэр («Подсолнухи» Т.Уильямса, режиссер Б.Юхананов, 2002) и др.

ЛИЯ АХЕДЖАКОВА

Нет универсальной отмычки

– *Отношения актера и режиссера определяют по-разному: от любви до поединка. Как складываются ваши отношения с режиссером?*

В каждом конкретном случае, с каждым из режиссеров – я другая. Конечно, что-то остается свое, спрятанное. Но все равно приходится пристраиваться. С каждым приходится находить свою линию поведения. У меня нет такой универсальной отмычки, с которой я прихожу в работу. Какой режиссер – такой и актер; каждый из нас в процессе работы должен немного как бы прогнуться, чтобы как-то «сцепиться», совпасть друг с другом. А если оба не прогибаются, то либо это идеальное сотрудничество, либо кто-то будет поломан. Бывают режиссеры внимательные, бывают такие, которым абсолютно безразлично, какой актер перед ними, они твою индивидуальность не замечают и не учитывают. Причем это внимание и невнимание совсем не говорит о том, хороший это или плохой режиссер. Конечно, с теми, кто тебя в упор не видит, приходится трудно. Работать тяжело, ощущаешь себя глупой, и радости в такой работе мало. Я могу прийти со своими представлениями, а режиссер все разрушит. И придется прилаживаться к его представлениям и петь его песню. А иногда он прислушивается к твоим предложениям, учитывает тебя в своем замысле. И это веселее.

Потом, еще важный фактор в работе с режиссером: сколько времени вам отпущено на репетиции. Скажем, «Старосветские помещики» были частным

проектом. Времени было в обрез. Кроме того, нам с Богданом Ступкой хотелось уйти от своих штампов, попробовать что-то новое. Начав работу с Фокиным, я ему пожаловалась, что очень устала от себя: столько сыграно, столько заплакано, нашучено, напрыгано. Хочется от этого уйти и начать «от печки». Так что на репетициях мы, актеры, не теряли время на проявление собственных представлений, пытались сделать все, что предлагал Валерий Фокин, а ему можно довериться. Мне оставалось только любить эту Пульхерию Ивановну, быть ею, жить ею, почувствовать мир через нее, увидеть свет ее глазами. Может, я обольщаюсь, но мне все видится именно так. Правда, было очень трудно, особенно на последнем этапе, особенно на первых пяти-шести спектаклях. Потом покатило.

С «Селестиной» – совсем особый случай. Ставил Коля Коляда. Пьеса старинная, мир, который Коля предлагал, совершенно неожиданный, и этот мир надо было либо принимать целиком, либо стать невольным разрушителем в работе. И потом, Коля обожает артистов, он не «над ними», а «среди них», он становится другом, в него влюбляются, очень хочется ему помогать: соучастие, дружба, нежность, юмор – это его рабочая атмосфера. Если кто-то в силу своей звездности, эгоизма, черствости, самомнения начинает разрушать эту атмосферу – горе, конец всему. Становится мучительно работать, жить не хочется.

Кстати, это относится и к Галине Борисовне Волчек. У нее режиссура сродни материнству. Или – учительству. Она талантливый педагог, который, как никто, знает своих детей, умеет достучаться до их сознания, успокоить, поддержать, пробиться к их душе и настроить их на совместное творчество. Но она требует предельной самоотдачи. Иногда может буквально «выпороть» нерадивого, иногда пожалеть, как мама прощает и жалеет. Но я видела, что такое «дитя» может ее буквально разрушить, вывести из строя, довести до полного отчаяния...

Галина Борисовна владеет замечательным качеством – научить трагиться на сцене, как она любит говорить – играть на «разрыв аорты», уйти от привычных отмычек. Профессионализм – это прекрасно, но есть и более высокое поведение актера на сцене – душевный риск, свобода, легкость в самых трудных сценах, которая достигается адским трудом, мучениями, заблуждениями. У Волчек есть ходы, которые со временем очень помогают актерам: «на разрыв аорты», «не посылай телеграммы в зрительный зал», «ищи мотивы». И еще и еще...

Мне жаль, что я мало у нее поучилась, мало с ней поработала. Но я много лет играю в одном из самых нежных ее спектаклей «Трудные люди». Гафт – мой жених, Кваша – мой брат, Леонтьев – влюбленный нежный друг. Все они – необыкновенные партнеры. Это самый большой мне подарок от «Современника». Эти три часа мы – родные, любимые, одной группы крови.

Я еще не сказала о Романе Виктюке. Это особая часть моей жизни в «Современнике». Причем Роман нам достался в расцвете его творческих и жизненных сил. Он подарил нам театр Петрушевской, тогда совершенно новый, непривычный. Мы с Гариком Леонтьевым очень трудно учились этому языку. И как же упоительно было существовать в этом крошечном, почти кукольном пространстве «Квартиры Коломбины». Хотя зритель трудно привыкал к новому для себя миру. В Москве нас приняли. Но в Петербурге! Нас там буквально освистали. Публика уходила, демонстративно хлопая стульями, громко возмущаясь. Ушло ползала! Когда мы играли последнюю новеллу, в зале твори-

лось такое, что я убежала со сцены. Какая легкость! Какой юмор! Какая там клоунада! В горле комом слезы. Но Виктнок гневно погнался на меня назад на эту кукольную площадку, и мы доиграли. Оставшиеся зрители устроили нам овацию. Но на служебном входе нас ждала разгневанная толпа...

Но потом у спектакля была счастливая долгая жизнь, нас ждал прозревший и дотянувшийся до Петрушевской зритель. А через много лет я увидела «Московский хор» Петрушевской, поставленный в МДТ, где играли замечательные додинские артисты.

С Виктнком у меня были еще две большие работы. Удивительная у него способность обижать, поносить, унижать артистов (есть, правда, те, которых это не коснулось). Причем он так ведет себя с артистами, которых на самом деле любит. Возможно, он так себя ведет с педагогической целью? Он так обижает театр, исполнителей, работников цехов, что непонятно, как можно с ним работать? Но я вспоминаю, как сладко играть в его спектаклях, и всё прощаю. И все прощают. Мы много лет играли три его спектакля. Один, может быть, лучший, – «Мелкий бес» – сошел со сцены быстро. Может, время тогда было не до Передонова и Недотыкомки.

– Актеры часто жалуется, что режиссеры готовы длить репетиционный процесс до бесконечности, а им уже хочется выйти к зрителю. Вы не устаете от репетиций?

Я люблю репетиции, терпеть не могу, когда все делается быстро, мобильно, два месяца – и готово. Ты не готов, не завоевал право выйти даже на генеральную, а у тебя уже премьера! Один актер уже пробежал эту дистанцию, а другой еще нет. И это не значит, что он хуже.

Я, кстати, не люблю актеров, которые очень профессионально, быстро, с «огоньком» работают. Лучше подольше читать по складам.

Есть такой прибор – магнитный томограф, он снимает наши органы по миллиметрам, возникает объемная картина, можно ставить диагноз. Вот хочется по миллиметрам двигаться, чтобы открыть то, что в роли скрыто за словами, тогда будет объем. А когда за месяц выпускают спектакль? Что можно за месяц родить? Выкидыш.

У меня есть опыт такой стремительной работы – пьеса Уильямса «Предупреждение малым кораблям». Приехал на один месяц американский режиссер Ричард Корли. Ему и Третьяковку охота посмотреть, и по Москве погулять... Потом, когда этот спектакль вышел, играть его было сизифовым трудом, несчастьем. Кто в лес, кто по дрова, все провисает – беда! И каждый раз надо заново учить текст. Иной раз переругаемся все: кто нагло молчал и текст не произносил? Кто виноват?

– Ребенок из актерской семьи, вы рано узнали театр «с изнанки». Помешало это вам или помогло в вашем профессиональном пути?

Я выросла в провинциальном театре в послевоенные годы. Вот там – каждый месяц – новый спектакль, а иначе не выживешь – голод. Папа – режиссер этого театра, мама – ведущая актриса, «героиня». Послевоенный провинциальный театр, голодные актеры, дети, тещи, мамы, тазы, кастрюли, переезды, юг. Мама в кринолине, в белом парике, с накрашенными ресницами. Дикая жара! Я выросла в любви и ненависти к каторжному актерскому труду. И все-таки осталась на всю жизнь любовь к театру, к провинциальным артистам, к кулисам, к вечным гастролям.

– Бывает, что память или какие-то жизненные впечатления питают роль, как-то влияют на трактовку образа вашей героини?

Конечно, пока работаешь над ролью. А бывает, что на каком-нибудь 50-м или 100-м спектакле вдруг прозреешь – жизнь обжигает. Как-то я играла в какой-то сотый раз «Персидскую сирень». А в это время была вся страшная история с Курском. Я говорю: «Все были живы. И все умерли. Одна мечта осталась». И вдруг нахлынули кадры из хроники: как они уходят – все в форме, красивые, молодые, шутят. А один такой огромный, добродушный, с маленькой собачкой – и целует ее. Потом сказали, что их всех уже нет, а у него сын родился. Вот вижу их лица, их дети, жены – все в одну минуту промелькнуло, и я совсем вырубилась из спектакля, такая живая боль. Не обычные профессиональные слезы, а те, когда глазам больно, в горле, в груди больно, лицо искажается. Это редкое (для меня, во всяком случае) ощущение на сцене! Оно питается очень горькими чувствами, от потерь в жизни, от сопричастности чужому горю, от потрясений, которых врагу не пожелаешь. Конечно, не хочется такой ценой заслужить те секунды подлинного проживания на сцене, когда зал замирает, а пауза может длиться бесконечно.

Другое дело, каждый раз пытаться найти новые приманки, вернуть себе живые реакции, попробовать новые краски, не меняя всей интонации роли, предложить партнеру неожиданную деталь, чтобы у него глаз загорелся.

– Когда вы начинаете что-то менять прямо по ходу спектакля, как на это реагируют партнеры?

Зависит от человека – бывают партнеры, с которыми только попробуешь что-то неожиданное, только намекнешь, он тут же отзовется. Ступка такой – легкий, подвижный артист, шалун, хулиган, обожает играть, наслаждается ролью, с легкостью импровизирует, вообще, артист от Бога – Богдан!

Такой Гафт! Если он почувствует живое дыхание, свежие краски или крошечную точную деталь, у него глаз загорается, он тут же отвечает еще более высокой нотой проживания. И вот пошло – заговорили на «своем языке», появилась тонкость, зритель замирает, моментально включается, хотя не знает, что там на сцене случилось.

Такой Филозов. Вот уж кто поистине играет «на разрыв аорты». И каждый дубль (когда он снимается в кино) у него сильнее другого, и все разные. И чувство юмора, и тонкость, у него без слов все по глазам можно читать.

Кваша – удивительный партнер, он весь развернут на тебя, а не в зал. Он умеет любить на сцене...

А бывают артисты, очень хорошие артисты, точные, профессиональные, но... они никогда ничего не меняют, даже интонацию. Одну и ту же примочку в одном и том же месте спектакля делают сто, двести, триста раз, из года в год. Можно на видео снять первый и сотый спектакль. Стабильный, как скала!

– А нельзя сделать замечание, объяснить, что вам не нравится?

Партнеру нельзя делать замечания, нельзя его учить – потом сам не сможешь играть. Мистика, конечно, но это уже проверено. И вообще нельзя! Обидеть не могу. Обида зажимает. А когда человек зажимается, у него мышцы зажимаются. Он несвободен, он не может играть. А это – рикошетом – по тебе.

– Скажите, есть у вас какие-то ритуалы настройки на спектакль? Читаете свою тетрадь роли? Или мысленно повторяете спектакль? Или приезжаете заранее в театр и стараетесь от всего отключиться?

Когда редко идет спектакль, а текста много, приходится его повторять каждый раз. Нелюбимое занятие, но очень полезное: особенно если давно, много лет играешь роль. И сцена, реплика вдруг получают совсем другой смысл.

Приходить заранее в театр, конечно, правильно. Проторчишь два часа в пробке с риском вообще не попасть в театр, а как потом эту панику из себя выгнать?

Это ведь только кажется: вышел на сцену и все забыл. Куда денется эта «пожарная тревога» за один-два часа до спектакля? Я играла Коломбину, а у меня мама умирала. Я приезжала из больницы, гримировалась, одевалась, шла на сцену, как сомнамбула. Это была другая актриса! И знаете, более глубокая, чем я, более трагичная, юмор отказывал совсем. Вообще, мистика какая-то: мама играла Сюзанну в «Женитьбе Фигаро», когда умирала бабушка, ее мама. Я играла Коломбину, и мне только в лифте, после спектакля партнеры сказали, что во время спектакля мама умерла. Как можно это оставить за сценой, выскочить свеженькой, забыв все, и с чистого листа начать жить в спектакле?

– Часто во время спектакля происходят всякие накладки. Как с ними справляться?

Иногда достаточно одного мобильного звонка в зале, чтобы на сцене разрушилась атмосфера. Я помню, когда Петер Штайн показывал «Три сестры» во МХАТе, в Министерстве культуры решили против чего-то протестовать, и в знак протеста минут на пять прервать все спектакли по всей Москве. Такая акция. Идут «Три сестры». Входит Вершинин. Вдруг на сцене появляется министр культуры Губенко, Петер Штайн и переводчик. Актеры замерли, как в детской игре «замри». А эти трое произносят речи. Штайн что-то сказал о том, что его монтировщики сцены получают больше денег, чем наши актеры. Минут пять выступают оба – и уходят. Актеры по команде сделали «отомри!» и продолжили играть дальше. Ни я, ни зал не могли уже настроиться на спектакль. Атмосфера была разрушена бесповоротно.

– Актеров специально учат, как войти в роль. А как выйти? Как сбросить с себя напряжение после спектакля?

«Рецепта» – нет. Прийти домой после спектакля и лечь спать? Не будешь спать. Или уж такие нужны железные нервы. У актеров такое непрошибаемое спокойствие редко. За три часа спектакля (или даже полтора часа) так возбудишься, столько воспоминаний в себе вызовешь, так разбередишь душу – как тут успокоиться? Я помню, как мне как-то вызвали хирурга после операции, он вышел прямо из операционной. Фартук был кровью забрызган. Я в эти глаза заглянула, а он смотрит сквозь меня, туда. Он меня не видит, он весь еще там, на операции. Ужас. Глаза белые. Есть роли, после которых выходишь, как тот хирург, весь в крови, и глаза белые. Выходишь в нереальность. Мне помогает только снотворное. У кого-то алкоголь. Надо же что-то с собой делать. Куда-то себя девать после спектакля. Кто-то идет в ресторан. Кому-то надо остаться одному и выпить. Надо же снять это напряжение. Если спектакль прошел хорошо, то радостное возбуждение, а если плохо – фоном в голове все время идет разбор ошибок, недовольство собой, досада.

Есть, конечно, роли, которые можно семь раз в день играть. И есть актеры, которые всю жизнь играют только такие роли. Вот они обычно не могут взять в толк: а что колотиться-то после спектакля? Сыграли и отлично!

– *Что для вас самое трудное в профессии?*

Самое трудное, конечно, – работа над ролью. Анатолий Васильевич Эфрос написал: репетиция – это голыми руками гвозди забивать. Это первое. Второе – годами ждать новой роли. Третье – держать удар, когда неудача. И главное, никогда не завидовать.

– *Не завидовать чужому успеху? Или выпавшей удачной роли? Или тому, что у кого-то есть работа?*

И то, и другое, и третье, и еще много чего есть на свете, чего у тебя нет, а у кого-то есть. Как удержаться от мысли: «Почему?» – вместе окончили институт, вместе пришли в театр, две подруги. Ей дают Джульетту, тебе – пажка Париса... А восемь лет не иметь ни одной новой роли? Приходить в свой театр, видеть чудесный спектакль, видеть, как прекрасно играют твои коллеги, как они выросли, пока ты ждешь своей новой роли и уже теряешь надежду? И потом, сейчас столько наград, всяких «масок», «овнов», «чаек» и других птиц, которыми одаривают выдающиеся и просто неплохие работы в нашем деле. Это тоже повод для огорчения, если эти ценности чужие. А жить в провинции, переиграть всю мировую классику, не получать зарплату или получать копейки и наблюдать успех «звезды» столичного масштаба, за спиной которой пара сериалов, пара «чаек» и портреты в модных журналах? А от этих переживаний – хандра, болезни, дурной характер. И уже не человек, а один сплошной желчный пузырь. И как следствие – уходит дар. Молиться надо, чтобы не посецали эти чувства.

– *Придя в «Современник», вы семь лет ждали большой роли...*

Я и в ТЮЗе годами ждала, когда «дадут». Не находилось ни курочки, ни козочки, ни белочки. В «Современнике», правда, дали роли Добржанской в двух спектаклях, когда она заболела и не могла выходить на сцену. Потом в такой же ситуации – роль Богдановой. Через много лет – старушку тетю Соню в «Спешите делать добро» вторым составом. Но был Эльдар Рязанов, мой спаситель. Он всегда был со мной, когда мне было трудно в театре и в жизни. Именно он заразил меня своей способностью весело работать и не ныть. Даже когда не дается роль. Когда трудно физически: холод, усталость, недосып, – спасает юмор. И я стараюсь так работать, хотя не всегда получается. Слава Богу, сейчас возможны частные проекты, есть театральный процесс, который идет параллельно репертуарному театру. Всем набила оскомину антреприза (особенно главным режиссерам театров). Правда, много халтуры. Но вспомним опыт антрепризы: Комиссаржевская, Дягилев, Баланчин. Наверное, никто не позволит себе в данном случае говорить о халтуре, о «звездности», о разрушении русского балета.

– *Я часто встречаю вас в зрительном зале на фестивалях, на премьерах. Вы ходите посмотреть спектакли коллег?*

Когда интуиция подсказывает, что могу что-то неординарное пропустить – непременно иду. Я вообще хороший зритель. Но главное, – я учусь. Не могу забыть «Чайку» Люка Бонди, «сНежное шоу» Вячеслава Полунина. А невероятная театральная Олимпиада! Сейчас – «Балтийский дом». Как можно было пропустить «Отцы и дети» Адольфа Шапира? Играли эстонские артисты. Какая могучая труппа, какая выюкая сценическая культура! И Жолдака я должна была увидеть – надо знать, как разрушается театр – отнюдь не антрепризой!

– Бывает, что вы смотрите и вам тоже хочется сыграть эту роль?

Зачем? Уже сыграли. Соревноваться? Переиграть, сделать открытие? Это надо иметь спортивный бойцовский характер. Совершенно другое дело, что у всякого поколения есть свои Треплеты, свои Гамлеты, свои Ивановы... Это не для меня, к сожалению, классика прошла мимо меня. Это очень плохо.

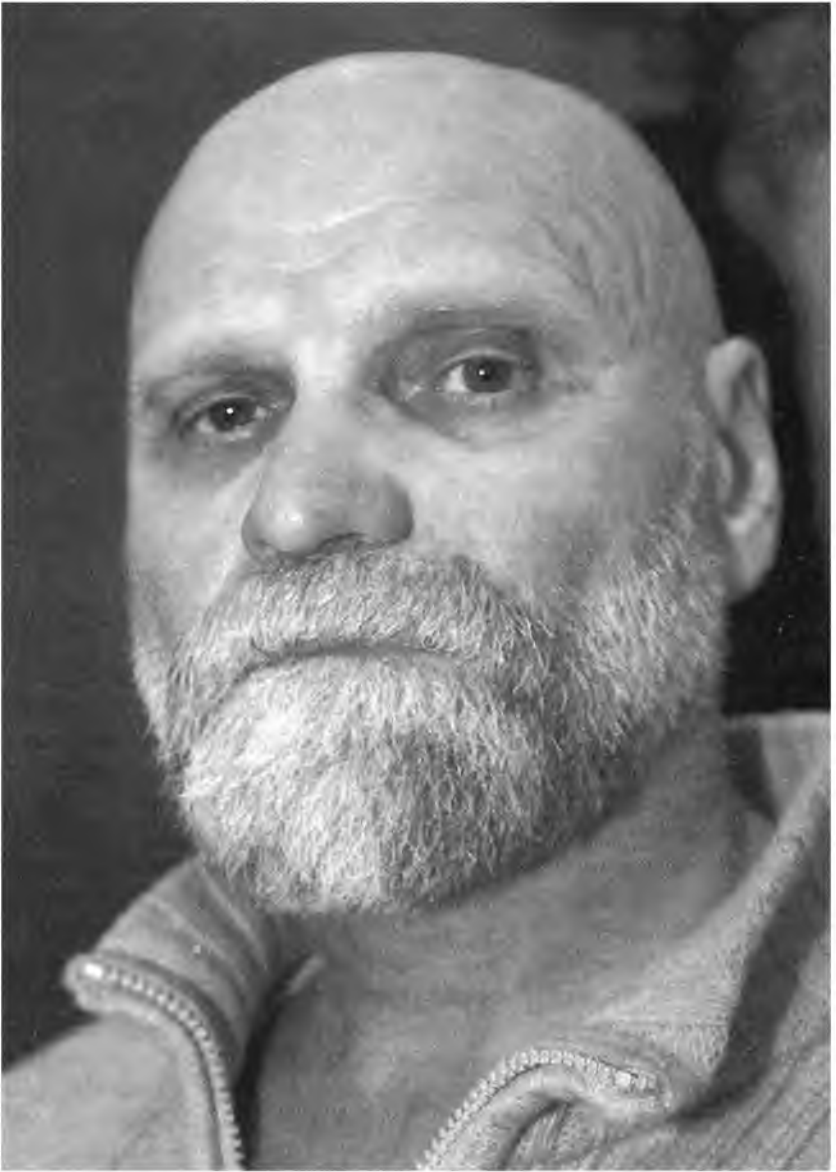
– А какие самые счастливые минуты в профессии? Когда понимаешь, что все не зря?

Когда смотрела спектакли Эфроса. Когда смотрю постановки Петра Фоменко. Когда звонит Рязанов и рассказывает про мою новую роль у него в картине... Еще?

Раз забежала ко мне в Питере в гостиницу Земфира. Забежала в таком свитерке, патлатая, с поезда. Я ей что-то говорю. А она в ответ: «Я сейчас ничего не слышу! У меня такое состояние. Я две шикарные песни написала». Две! Вот это состояние, что песню написала... И она хорошая... Минуты счастья бывают редко. Очень редко. Когда ты вдруг угадаешь, что ты попал в цель.

И еще бывают минуты (или секунды) зачарованности на сцене, когда не играешь, а живешь, летишь, зал замирает, спектакль вдруг начинает звучать как великолепный джаз, ни одного фальшивого звука, а импровизация конгениальна самой музыке. Но как это редко! Мы с Мишей Жигаловым играем уже давно прелестную пьеску Коляды «Персидская сирень». Недавно играли в Новом Уренгое. Это город на вечной мерзлоте. Там огромный театрально-концертный комплекс, туда приезжают театральные коллективы, симфонические оркестры, солисты... Зритель там избалованный и чуткий. И вот когда встал зал, нас не отпускают, и слезы и какая-то волна благодарности из зала, которую не спутаешь ни с чем... Мы с Мишей сцепили руки, стоим, плачем, сами не знаем, отчего плачем. Эта взаимная энергия любви и благодарности – самое дорогое, чем могут люди одарить друг друга.

Беседовала Ольга Егошина 11 января 2004 года



ВЛАДАС БАГДОНАС

Фото В.Луновского

Владас Багдонас (р. 1949) – актер, педагог. В 1970 г. окончил Литовскую консерваторию по специальности «актер» (курс Ю.Рудзинскаса и И.Бучене). С 1970 по 1993 г. – в Молодежном театре Вильнюса. Роли: Альдас («Огонь за пазухой» Г.Кановича, 1972), Март («Ужин на пятерых» Э.Ветемаа, 1972), Валерий («Мы, джаз и привидение» Э.Низюрского, 1974), старшина Васков («А зори здесь тихие» Б.Васильева, 1974), Мишка («Судья-домовой» Б.Сруоги, 1976), Роландас («Загонщики огня» Л.Яцинявичюса, С.Шальтяниса и Г.Купрявичюса, 1976), Поэт («Голос человека» по Ж.Кокто, 1977), Джек («Вкус меда» Ш.Дилени, 1977), Пранас Жаренас («Ясон» С.Шальтяниса, 1978), Рамелис («Кошка за дверью» Г.Кановича и С.Шальтяниса, 1980), Пиросмани («Пиросмани, Пиросмани...» В.Коростылева, 1981), Меркуцио («Любовь и смерть в Вероне» К.Антанелиса и С.Гяды, 1982), Абуталип («И дольше века длится день» по Ч.Айтматову), Симонас («Даукантас» Ю.Марцинкявичюса, 1985), Серебряков («Дядя Ваня» А.Чехова, 1986), Ковалев («Нос» по Н.Гоголю, 1991) и др. В спектаклях Э.Някрошюса, созданных в рамках фестиваля «Лайф» (Вильнюс) и в театре «Мено Фортас», сыграл: Сальери, Лепорелло («Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума» по А.Пушкину, 1994), Тузенбаха («Три сестры» А.Чехова, 1995), Тень отца в «Гамлете» (1997) и Отелло в «Отелло» (2000) У.Шекспира. Кроме того, сотрудничает с Каунасским музыкальным театром (Зорба в «Зорбе» Дж.Кандора, 1999), Информационно-образовательным центром театра и кино Вильнюса (Фрэнк в «Gagarin Way» Г.Бурке, режиссер Й.Вайткус, 2000) и др. В 90-е гг. поставил «Там же, тогда же» Б.Слэйда. С 1993 г. преподает в Литовской академии музыки, с 1997 г. – заведующий кафедрой театральной игры и режиссуры.

ВЛАДАС БАГДОНАС

Актерская профессия истощает

– Когда вас видишь рядом с Эймунтасом Някрошюсом, то вдруг понимаешь, что вы с ним похожи. Причем, кажется, с годами это сходство только возрастает. И дело не только во внешнем подобии. Вы ведь с ним и по темпераменту очень близки – оба молчуны, флегматики. Такое родство душ помогает в работе?

О нашем внешнем сходстве не вы первый говорите. Наверное, это действительно так, хотя, глядя на себя в зеркало, я никогда не думал: ой, Някрошюс! Возможно, сходство и стало причиной того, что я так часто играю у него. Правда, несмотря на это, мы в жизни мало общаемся: и он, и я не очень общительные люди. Внутренне мы все-таки разные. Мне кажется, что у него темперамента побольше, чем у меня, – но только Някрошюс еще более скрытный, чем я.

– А может, вы для Някрошюса что-то вроде *alter ego*? Медиум, через которого можно на сцене выразить свои собственные страсти и ощущения?

Я боюсь вдаваться в философские рассуждения. Но то, что мы с ним работаем так долго, возможно, говорит о том, что есть какой-то общий мотор, который нас с ним движет по этой жизни. В первый раз мы вместе работали

на спектакле «Вкус меда» по пьесе Шейлы Дилени в конце 70-х годов. Он до этого учился в Вильнюсской консерватории, на актерском курсе вместе с Костасом Сморигинасом. И где-то через год после начала учебы педагоги ему посоветовали ехать в Москву и попробовать себя в режиссуре. Он там поступил в ГИТИС, на курс Гончарова, кажется, а на четвертом курсе приехал к нам ставить дипломный спектакль. Это была его первая самостоятельная работа, а я тогда играл в Молодежном театре Вильнюса. Для своего спектакля он выбрал четырех актеров, в том числе и меня.

Если сравнить тот первый спектакль, скажем, с «Отелло», поставленным двадцать лет спустя, то это просто земля и небо. Тогда он был совсем еще не тем Някрошюсом, которого сейчас знают все. Это был просто худой длинный мальчик, который только-только пробовал что-то в профессии. Мы с ним и ссорились, и ругались, и косо на него смотрели. Ну, подумаешь, из Москвы какой-то студент приехал! А я уже лет пять, наверное, работал в театре, и за плечами ух какие роли были! Ничто не предвещало в нем тогда, что это будет знаменитый режиссер. Может, правда, он сам про себя что-то понимал. А окружающие ничего такого не предполагали. Впрочем, «Вкус меда» пользовался успехом, и пару лет мы его играли.

– Вы столько лет рядом с Някрошюсом. Как он, на ваш взгляд, изменился по сравнению с тем временем, когда вы вместе работали в Молодежном театре?

Возмужал. Стал более уверен в том, что делает. Иногда он даже становится почти диктатором. Настаивает на том, чтобы ты выполнил именно то, что он предлагает. И вступать с ним в спор теперь довольно трудно. Раньше было по-другому, можно было поспорить или начать спрашивать: «Почему я должен это делать?» Сейчас это бесполезно, он только ответит тебе: «Я знаю почему». От прежних времен у него осталось одно – стойкая ненависть к застойной работе. В первый день мы еще почитаем, покурим, а на второй – уже давай на сцену.

– С журналистами Някрошюс немногословен и особенно терпеть не может объяснять замыслы своих спектаклей. А как насчет актеров? Рассказывает он на репетициях о своей концепции?

Нет, не помню такого. Да никто его об этом особо и не спрашивает. Някрошюс, как и многие другие режиссеры, начинает с этюдов. Пробуем репетировать сценками, а когда понимаем, что действие уже сложилось, что здесь появилось место и для текста, начинаем говорить.

– Но все-таки Някрошюс, несмотря на уверенность в себе, идет от актеров? Или он сразу приходит с готовым жестким рисунком?

Безусловно, он идет от актеров. Задаёт какую-то канву, но строит все, исходя из того, что сделают актеры. Мы репетируем очень маленькими кусочками. Не бывает такого, чтобы он поставил сразу целую сцену. И, как и прежде, он терпеть не может анализировать литературный текст. Возможно, это еще из-за того, что когда он сейчас ставит свои трагедии, он их режет, укорачивает, выделяет какую-то ясную для него сюжетную линию и как бы подчеркивает ее красным карандашом.

– Някрошюс сильно мучает актеров на репетициях?

Не то слово. Если вспомнить слова Эфроса «репетиция – любовь моя», то это можно сказать только тогда, когда все позади и ты уже вспоминаешь эти моменты.

– Наверное, на репетициях вы за много лет научились понимать Някрошюса с полуслова?

Я его театральное слово люблю. Слово на репетициях у него многослойное, не банальное. Что-то я уже, действительно, стал усваивать на лету. И это, конечно, хорошо, когда понимаешь режиссера. Но усвоить, что он хочет, – это одно, а сделать – другое. Он ведь очень долго ставит свои спектакли. Скажем, «Отелло» мы ставили небольшими перебежками, останавливаясь и возобновляя, года два.

– Лоренс Оливье считал Отелло одной из самых тяжелых, затратных ролей в мировом репертуаре. Как относитесь к ней вы? Вам эту роль тяжелее играть, чем Отца в «Гамлете»?

Я люблю этот спектакль. Он какой-то прозрачный. Здесь все гораздо яснее, чем в роли Отца Гамлета. Там – призрак, явившийся мстить, отправляющий на смерть сына, разрушающий все вокруг, следуя своему адскому замыслу. А Отелло живой человек с настоящими чувствами: любовью, ревностью, нежностью, сомнениями. Он мне понятен. Хотя физически очень трудно выдержать спектакль. Что там ни говори, мне все же шестой десяток, а в «Отелло» очень много физических и душевных всплесков. И физически мне выкладываться даже труднее, чем эмоционально. Я в Италии отыграл 20 спектаклей «Отелло» подряд и приехал оттуда не с разбитой душой, а с большими ногами. Есть несколько сцен, где просто-таки задыхаешься, – ну хотя бы тот танец с Дездемоной – Эгле Шпокайте, которым мы заканчиваем первый акт.

– Эгле Шпокайте – известная балерина. Как же вам, драматическому артисту, было с ней работать?

Для меня сначала тоже было загадкой, почему Някрошюс выбрал ее. Ну, думаю, он здесь придумает что-нибудь, чтобы она смогла показать свои балетные умения. И действительно, кое-что из балета она использует. Но взял он ее все-таки не из-за длинных ног и рук, а потому, что от нее исходят какие-то искры. Она смотрит правильно, слушает правильно, реагирует без всякого наигрыша, и Някрошюс в ней это почувствовал. Ее «ненаучность» совершенно прекрасна.

– Кстати, в «Гамлете» вам ведь тоже пришлось работать в паре с непрофессиональным актером. Эгле Шпокайте – балерина, а Андриус Мамонтовас, сыгравший Гамлета, – известный рок-певец.

В Мамонтовасе присутствует та же харизма, что у Эгле. Някрошюс замечает таких людей и выводит их из толпы, где много серости и лживых, неправильных движений и чувств. Он видит правильных людей.

– Вы сами, кажется, не только актер, но и преподаете актерское мастерство в Вильнюсской академии музыки?

Да, я заведу кафедру театральной игры и режиссуры.

– На репетициях у Някрошюса вам помогает профессия педагога? Когда-то в театральных труппах был Первый актер, который не только играл в спектаклях, но и передавал своим партнерам мастерство. Может быть, у вас похожие функции?

Безусловно, ощущение, что ты еще и педагог, очень сильное. В этом спектакле играет мой ученик из Академии, и я чувствую, как он приглядывается ко мне. Это, разумеется, накладывает на меня какой-то отпечаток. Но Первым

актером у Някрошюса я себя не чувствую. И специальную задачу показать, «как надо играть», перед собой не ставлю.

– Вы играете только у Някрошюса, или у вас есть другие работы на стороне?

Сейчас играю еще в двух спектаклях у режиссера Йонаса Вайткуса и участвую в мюзикле в Каунасском музыкальном театре. Да я вообще у многих режиссеров в своей жизни играл.

– Можно ли сказать, что литовский театр сегодня существует под сильным влиянием Някрошюса?

Дальше всех отошел от Някрошюса Оскар Коршуновас. А еще дальше – притихший Йонас Вайткус, который мог бы оппонировать Някрошюсу, но сейчас немного ушел в тень. Часто с Някрошюсом сравнивают Римаса Туминаса, но это не совсем правильно. Его театр более облегченный: красиво, но никто из актеров не потеет.

– А правду ли рассказывают, что какие-то из мизансцен Някрошюса были «заимствованы» Туминасом для своего «Маскарада» в тот момент, когда репетировался «Гамлет»?

Ха! Я не могу это комментировать для прессы. Но такие ощущения есть. Правда, я не думаю, что это делается сознательно. Кто-нибудь из театрального мира побывает у нас на репетициях и перескажет отдельные мизансцены, а режиссеру это уже в голову влезает. В музыке ведь тоже так: где-то услышана одна мелодия, где-то другая, а потом это соединяется вместе. Нет, давайте оставим эту тему, пускай они между собой разберутся. Могут сказать одно: Някрошюс иногда бывает очень-очень недоволен после премьер своих коллег. Но с другой стороны, театр Някрошюса, раз увидев, трудно забыть, трудно от него освободиться.

– А вы сами не думаете о том, чтобы заняться режиссурой?

Я однажды какую-то американскую пьеску поставил, но это был чисто коммерческий спектакль, хотя он потом и шел лет семь. Но поскольку я руководитель курса, то мне хочешь не хочешь – придется заняться режиссурой. Поэтому сейчас, когда я приеду домой, то буду заниматься моим «Платоновым».

– Известно, что вы были едва ли не первым в Литве актером, который в начале перестройки бросил вызов репертуарному театру. Вы вроде подали заявление с просьбой перевести вас на контрактную систему, что тогда казалось почти бунтарством.

Я просто хотел показать, что можно жить и таким образом. В конце 80-х годов все почему-то стали заглядывать в чужой карман. В театре начались всякие закулисные интриги, глупые разговоры типа «почему он получает столько, а я не столько». И деньги-то эти были тогда совсем маленькие. А из-за маленьких денег обычно и начинаются большие ссоры. Мне это все страшно не нравилось, и я решил, что надо перейти на контракт. Ушел из театра, хотя этот уход, конечно, был фиктивным. Я получал практически те же самые деньги, что и в штате. Но шум это произвело огромный. Я прославился тогда как революционер. Впрочем, шум был недолгий, поскольку затем в Литве начались настоящие революции, уличные. Появилось ощущение, что наша жизнь должна радикально измениться. Потом из театра стали уходить зрители. Тогда и я решил насовсем покинуть театр. Ушел работать на католическое радио.

– *И что же вы там делали?*

У меня была литературная передача. Читал тексты из Библии и литературные тексты, связанные с католичеством. Там я проработал год. И как раз в то же самое время ушел из театра Някрошюс. Я даже не могу сейчас определенно сказать, то ли я сам из театра ушел, то ли мы с ним вместе ушли. Точнее говоря, мы ушли отдельно, но практически в один и тот же день. Някрошюс ушел после несостоявшейся премьеры «Кармен». Год после этого я вообще не хотел ничего знать о театре. Обозлился как-то на театр. А затем возникла идея проводить в Литве крупный театральный фестиваль «Лайф». Някрошюс договорился с ними о сотрудничестве и позвонил мне с просьбой прийти на репетицию «Маленьких трагедий» и поучить роль Сальери. Тогда я и вернулся.

– *Ваш приход на католическое радио был связан только с разочарованием в театре, или же там были более глубокие религиозные причины? Ведь все-таки христианство считает лицедейство грехом.*

Нет, там было совсем другое. Просто, еще работая в театре, я иногда сотрудничал с этой студией. Они меня пригласили, видимо, потому, что у меня голос, подходящий для радио. Ничего другого там не было. Я католик по внутреннему убеждению, но не фанатик.

– *Католическая религия, наверное, более лояльно относится к театру, чем православие?*

По-моему, отношение очень либеральное. Хотя, конечно, какие-то неприкрытости и пошлости осуждаются.

– *В России сейчас буйно расцвел антрепризный театр, в котором ставятся коммерческие пьесы с расчетом на двух-трех звезд. В Литве есть что-то аналогичное?*

Наверное, все-таки нет. Некоторые делали попытки сколотить небольшой коллективчик и покататься с ним по Литве, но ничего из этого у них не получалось. Может быть, потому, что существует мощная конкуренция со стороны телевидения – разные развлекательные шоу плохого вкуса, как ни странно, забили театр. Так что антрепризы в Литве провалились. Ставятся, конечно, коммерческие спектакли в государственных театрах, но тоже, по моему, с малым успехом.

– *Скажите, а вообще в Литве сейчас театр в моде? Залы полные?*

Если бы вы задали мне этот вопрос несколько месяцев назад, я бы коротко и ясно ответил: зритель вернулся в театр. Но вы спрашиваете меня сегодня, и я вынужден сказать, что залы пустуют и спектакли снимаются. Особенно страдают государственные театры. К нам зрители ходят, но дело в том, что мы в Литве редко показываем спектакли.

– *А в какие годы в Литве народ лучше всего ходил в театр? В застойные семидесятые, в эпоху перестройки? В начале XXI века?*

Я помню славные 80-е годы Молодежного театра, когда зрители по ночам стояли за билетами. Тогда Някрошюс только пришел в Молодежный. Поставил «Пиромани», «Квадрат», «И дольше века длится день», «Любовь и смерть в Вероне», «Дядю Ваню»... У каждого театра есть свои золотые годы расцвета. Сейчас в Литве такое золотое времечко переживает труппа Коршуноваса, «Мено Фортас» Някрошюса, Туминас.

– *Несколько лет назад у вас случилась серьезная размолвка с Някрошюсом, вы перестали играть в его спектаклях. С чем это было связано?*

Это случилось, если можно так сказать, по семейным причинам. Някрошюс ушел из фестиваля «Лайф», а директором «Лайфа» в то время была моя супруга. Теперь мы эту размолвку с Някрошюсом уладили. Коротко объяснились и дальше работаем.

– *«Лайф» без Някрошюса просуществовал не очень долго?*

«Лайф» перестал существовать буквально в середине апреля этого года. В последнее время им руководил другой человек. Государство не помогло фестивалю, и он остался в больших долгах. Имя Някрошюса было причиной того, что фестивалю помогало государство.

– *Някрошюс ставит в последние годы одни трагедии. Не кажется ли вам, что вы стали актером-трагиком, как это называлось в театральной традиции прошлых столетий?*

Ну... не знаю... Это было бы хорошо, если б это было так. Но в действительности я сейчас играю у Някрошюса только Отелло. «Маленькие трагедии» Пушкина не идут. В «Гамлете» и «Макбете» я не занят. Роль Отца в «Гамлете» я после моего возвращения к Някрошюсу не играю, – так мы договорились. Там введен другой актер. Так что в моей сегодняшней жизни только одна трагическая роль. Да я, по правде говоря, и не думаю, что Някрошюс завтра возьмется опять за трагедию.

– *Как же так? А на пресс-конференции он сказал, что, может, еще вернется к несостоявшемуся в свое время «Королю Лиру» и что он об этой пьесе по-прежнему думает.*

Может, и так. Но, по-моему, он думает об этом в основном тогда, когда его слушают корреспонденты. Пару раз он подбирался к этой пьесе и бросал. Не думаю, что он в третий раз начнет ее ставить. Я знаю, что он собирается работать над оперой – тоже «Макбет», но Верди. Это будет во Флоренции в будущем году.

– *Вы когда-то уже уходили из театра. А сейчас смогли бы навсегда покинуть его? Вообще, могли бы существовать без театра?*

Если бы у меня была другая профессия, то вполне возможно, я бы занялся другим делом. Актерская профессия сильно истощает. Тридцать лет работать на сцене и работать не в комедиях, а там, где нужно выворачивать себя изнутри, – это очень тяжело. Но с другой стороны, если у тебя что-то получилось на сцене, то даже крупный выигрыш в лотерею не даст такого счастья, какое даст хорошо сыгранная роль.

Беседовал Глеб Ситковский 25 мая 2001 года



БАРТАБАС

Фото В.Луповского

Бартабас (наст. имя Клеман Марти; р. 1957) – постановщик, хореограф, актер, наездник. Свою карьеру начал в 1972 г. уличным артистом. В 1976 г. создал первую странствующую труппу «Teatr Ампорт» («Унесенный театр»), работавшую в стиле *commedia dell'arte*, куда входили вольтижеры и клоуны. В 1979 г. основал «Цирк Алигре», в представлениях которого, помимо лошадей, были заняты утки и крысы. В 1984 г. создал и возглавил бродячий конный театр «Зингаро», в 1989 г. осевший в парижском пригороде Обервилье. Постановки: «Конное кабаре» (1984–1990), «Конная опера» (1991–1993), «Химера» (1994–1996), «Затмение» (1997–1999), «Триптих» на музыку «Весны священной» и «Симфонии псалмов» И.С.Стравинского, а также «Диалога двойной тени» П.Булеза (2001), «Lougta» («Кони ветра», 2003) и др. В 2003 г. основал Академию конного спектакля в Версале.

БАРТАБАС

Лошадь древнее человека

– Вы не любите, когда вашу труппу «Зингаро» называют цирком. . .

Так у меня действительно не цирк! Есть несколько внешних признаков, напоминающих о цирке: мы играем в шапито и живем в фургончиках. Но не жить в фургончиках мы не можем, поскольку лошади, как дети, требуют постоянного ухода, и мы должны быть рядом с ними 24 часа в сутки. Из 40 человек, которые входят в мою труппу, ни один не принадлежит к цирковой семье. «Зингаро» – это был культурный выбор каждого, никак не связанный с наследственностью и цирковой традицией. Просто мы решили узнать жизнь артиста без скидок и послаблений. То, что сейчас к нам ломится публика, что тысяча человек приходит посмотреть наше представление, – это выпавший шанс, редкая удача, о которой я даже не мечтал, когда все только начиналось. Для меня и моих товарищей «Зингаро» – это головокружительное приключение. Приключение, которое выбираешь сам. Поэтому смешно делить свою жизнь на «работу» и «дом». «Зингаро» – это наша работа и наш дом.

Когда я говорю о «Зингаро», я обычно употребляю термин «племя». Мы ведь и вправду больше похожи на племя, чем на цирк, и наш образ жизни таков, что мы всю жизнь вместе сутками напролет. С некоторыми своими коллегами я живу и работаю уже 12–13 лет. Нам нравится ездить из города в город, но и возвращаться в Париж нам тоже нравится. Наша жизнь устроена так, что нет никаких границ между творчеством и повседневностью. Для меня то, что я делаю, не серия постановок, а жизнь. И смысл того, что мы вместе, не в том, чтобы подготовить какое-то представление, а чтобы вместе пережить какой-то опыт.

– Для того чтобы создать свой «не цирк», вы, очевидно, сначала должны были выучиться цирковому ремеслу?

Я никогда не учился ни в конных, ни в театральных школах. Я сам себя образовал. Как-то все само собой в жизни получалось. Впервые сел на лошадь в 8 лет. Стал хорошим наездником, участвовал в скачках. А в 17 лет я оказался перед дилеммой: или работать в традиционном театре, ждать, когда тебя заметят и дадут роль, или попробовать что-то сделать самому вместе с

друзьями. Я предпочел второе. В 19 лет создал свой первый театр (в нем не было лошадей), это были представления в духе commedia dell'arte. Потом появился «Цирк Алигре». Мы устраивали такие довольно провокационные представления. Там работали несколько очень сильных актеров: один занимался дрессировкой крыс, другой – лошадей, третий – уток... Нам удалось сделать несколько вполне успешных спектаклей, но потом я понял, что мне надо сосредоточиться на конном театре, в основе которого будет лежать музыка. И я ушел и создал «Зингаро».

Что вообще такое «чему-то научиться»? В жизни все так устроено, что ты постоянно постигаешь что-то. И потом выходит, что ты обладаешь этим знанием. То есть идет процесс длительного постижения, а потом выпадают кристаллы знания.

Для меня искусство состоит не в том, чтобы долгие годы играть какой-то хороший спектакль. Самое главное – это эволюция личности. А даже самый замечательный спектакль – дело сиюминутное. Мы в «Зингаро» могли бы играть свои спектакли все время, поскольку они пользуются коммерческим успехом, но тогда ты перестаешь совершенствоваться и твоё вдохновение ничем не подпитывается. Ты истощаешься. Вдохновение питается ежедневным трудом, постоянным тренингом. Не знаю, как в России, но во Франции драматический актер работает над собой недостаточно, особенно если сравнить его с музыкантом или с танцовщиком. Даже великий музыкант тренируется ежедневно, повторяя свои гаммы, и без этого существовать не может. Не бывает такого, чтобы вдохновение отдельно, а техника отдельно. Вдохновение нуждается в технике и наоборот. А драматические актеры, готовя спектакль, напряженно работают во время репетиций, а потом долгое время простаивают и не работают над собой.

В «Зингаро» все по-другому. Приблизительно так, как обстоит дело в восточном искусстве, где постоянный тренинг. Есть учитель и ученики, разговоры и объяснений очень мало, но зато идет постоянное самосовершенствование, и это более правильный подход. Мне кажется, что жизнь, которую проживает актер, отражается на его творчестве. Как часто интересно смотреть на пожилых танцовщиков, наблюдать, как в них личность прорывается сквозь технику. В их танце видно не только тренированное тело, но прожитой опыт, личность человека. Часто бывает, что актер работает с нами несколько лет до того, как он приходит к пику формы, в нем самом, в составе его личности что-то меняется за эти годы, и это видно на сцене.

– *Как вы подбираете актеров в труппу?*

Ну, теорий на этот счет я не разрабатывал. У меня нет жестких критериев. Привык руководствоваться интуицией. Человек на лошади должен быть одновременно и хореографом и танцовщиком, он должен уметь позволить своему партнеру, своей лошади проявить собственный стиль, а сам отойти в сторону и стать вторым. Без любви к лошади здесь ничего не получится. Самое главное будет зависеть от отношений, которые возникают между человеком и конем. И тут недостаточно только технических возможностей человека. Поэтому для меня важнее всего не профессиональные, а человеческие качества актера. Если нужно выбирать между мастерством и человеческими достоинствами, я выберу второе. Самоотдача важнее профессионализма. Придя в «Зингаро», нельзя не выкладываться полностью. Если человек – замечательный профессионал, но он уже не хочет выкладываться или еще не хочет, я его

не возьму. Я выберу того, кто пусть меньше умеет, но готов учиться. В «Зингаро» нельзя работать наполовину. Только полная самоотдача. И мотором всего должно быть желание артиста полностью выкладываться, жить этой жизнью все 24 часа в сутки.

Во Франции сейчас стало модным слово «creator» по отношению ко всем людям искусства. Творец, так сказать. Этим словом называют и тех, кто рисует зубные щетки на рекламных плакатах, и художников. В него вкладывают понятие «заработка на искусстве». И мне это не нравится. Артист стал товаром, и это чудовищно. Главное для художника все-таки не деньги, а самоотдача. Артист – это само по себе ненормально. Это патология. Человек, который выставляет себя перед тысячами людей – разве это нормально? Артист отдает себя людям. И когда заработок начинает застилать артисту глаза, он кончается как художник.

– В ваших спектаклях в разные годы участвовали и грузины, и цыгане, и корейцы, и индусы, танцовщицы и музыканты. Как вы их находите?

Нужно много ездить по миру, чтобы найти артистов и музыкантов. В моей группе есть, так сказать, ее основная часть: люди, которые работают в ней годами и десятилетиями. И есть люди, приглашенные на конкретную постановку. Скажем, для «Триптиха» я искал не музыкантов, а танцовщиков. Мне показалось, что здесь должны быть индийские танцовщицы, и я нашел их среди парней народности дравидов, изучающих пластику Каларипайат. Они никогда раньше не работали с лошадьми, но они выучились. Или в «Конях ветра» заняты тибетские монахи. Было очень трудно все это организовать, потребовалось огромное количество времени на добывание разрешений, чтобы просто съездить в Тибет, потом, чтобы договориться об участии монахов в нашем представлении. Но вот они с нами. И я этому очень рад. Мы меняемся от их присутствия. В следующем спектакле будут какие-то другие артисты. Мне интересно проводить годы бок о бок с этими танцорами и музыкантами из разных областей Земли. Они многому нас учат. Это моя пища в искусстве. В наше время трудно что-то изобрести, и все это черпается из глубины веков.

– Как рождается образ будущего спектакля: вы встречаете необычных музыкантов, или танцовщиков, или лошадей? Что является толчком для создания той или иной постановки?

Все определяется музыкой. Уже под ту или иную музыку подбираются и люди и лошади.

– Обычно вы используете в своих спектаклях фольклорную музыку древних народов. Но иногда вы останавливаетесь на неоклассической музыке Игоря Стравинского и Пьера Булеза...

Фольклорная музыка использовалась в моих спектаклях «Затмение», «Химерь», «Кони ветра». Народная музыка лучше всего сопрягается с лошадью. Ведь лошадь – это существо, которое жило задолго до нас, и у каждого из нас в подсознании есть образ лошади. «Триптих» стал исключением из моего творчества, потому что здесь я взял музыку Стравинского. «Весна священная» – потрясающая вещь. Произведение века! Я очень люблю Моцарта, других великих композиторов, но никогда не поставлю спектакль на их музыку, потому что они очень привязаны к своей эпохе. А «Весна священная» могла быть написана и сегодня, и завтра, и всегда звучала бы гениально. Она вне времени. Что касается «Симфонии псалмов», то это не такая известная вещь, и она

была написана уже после смерти Дягилева. Грегорианское пение, на котором она основана, тоже вне времени, поскольку трогает людей во все времена. В таких произведениях есть какая-то надежность.

Вы не подумайте, кстати, что я в жизни интересуюсь только фольклором. Мне, например, очень нравится джаз, но джаз – музыка современная, а лошадь – существо древнее и требует других гармоний. Мне бы не хотелось, чтоб кто-то думал, что я осваиваю эти далекие культуры ради экзотики. Со всем нет! Наоборот, я ищу универсальность. Меня всегда потрясает, как музыка далеких, не знакомых нам народов, трогает и русских, и французов. Значит, эта культура универсальна, а не экзотична.

Я тут во время Олимпиады ходил на тувинское горловое пение в театр Анатолия Васильева. Это же потрясающе! Ведь мы по сравнению с этой древней культурой все просто карлики. Или, например, я когда-то в одном из своих спектаклей использовал грузинское многоголосье. И современные французские композиторы были просто потрясены, открывая этот, неизвестный для них мир.

Я всегда стремлюсь к поиску первобытности в человеке. Я работаю с лошадьми лишь потому, что они помогают мне открыть человека. Лошадь – это зеркало, в котором отражается человек. Она – как инструмент для музыканта, как голос для певца. Ты можешь с его помощью открыть что-то, что иначе открыть нельзя. Спектакли «Зингаро» существуют совсем не для того, чтобы показать, что мы умеем делать с лошадьми. Наоборот: цель состоит в том, чтобы показать, что может человек сделать с самим собой.

– Как вы выбираете лошадей в свою группу? Важны ли для вас «человеческие качества» лошади, артистизм и т.д. Строите ли вы роль с учетом индивидуальности коня, или для выполнения режиссерского рисунка используются специальные методы дрессуры?

При выборе лошадей я руководствуюсь теми же критериями, как и при выборе людей. Я покупаюсь на обаяние лошади или человека. Самое главное – выгащить из лошади все ее чудесные качества. Сначала я выбираю их, а потом уже смотрю, что можно с ними сделать, что можно из них выгащить. Как можно их использовать в спектакле. Скажем, в «Конях ветра» занят ослик. Когда я его увидел, он меня просто очаровал, и я приобрел его, совершенно не представляя, как его буду использовать. Но вот получился такой номер в спектакле. Или полтора года назад я купил группу аргентинских коней, еще не помышляя о спектакле на тибетскую музыку. Просто мне они очень понравились. И в результате с ними получился такой спектакль, и само название «Кони ветра» пришло от них. Не бывает, чтобы я задумал что-то, а потом под «задумку» приобрел лошадей или пригласил людей. Я предпочитаю обратный путь.

– В вашем спектакле есть момент, когда, оставшись одна, черная кобыла призывно ржет и на ее голос вылетает табун лошадей... Как это удалось «смизансценировать»?

Эта кобыла как бы крестная мать этих коней. У аргентинских гаучо непременно есть такие кобылы в стаде, которое состоит в основном из жеребцов. Она опекает коней с раннего возраста, и они привыкают ходить за ней, откликаться на ее зов. Так что погонщик им практически не нужен... И она сама тоже не привыкла оставаться в одиночестве. Для нее естественно заржать, когда она видит себя одну на арене.

Лошади, как и люди, входят в нашу группу очень постепенно. Я долго присматриваюсь к новым лошадям, изучаю их, стараюсь понять, что именно можно предложить той или иной лошади, чтобы это подходило ей. Всегда надо добиваться, чтобы лошадь хотела сделать то или иное движение, элемент. Мы лошадям никогда ничего не навязываем, мы им предлагаем... Лошадь – это такое тяжеловесное животное, и если вы начнете ему что-то насильно навязывать, когда-нибудь оно обязательно вам отомстит, оно же вас сильнее и мощнее. И самое главное в нашей работе – добиться того, чтобы лошадь делала все по желанию... Я ищу движения, которые бы были органичны именно для этой лошади, отталкиваясь от ее особенностей.

Хороший режиссер – это не тот, который говорит артисту, вот так делай и так, а тот, который умеет так ему все это преподнести, что тот все сделает с удовольствием, как будто бы он сам так хотел, а в то же время это режиссерская работа. И с лошадьми здесь – то же самое. Это требует очень много времени и сил. У меня всегда составлены расписания занятий на следующий день. Но это очень разные занятия. Иногда это групповые репетиции, бывают моменты, когда я по четыре месяца живу затворником и работаю с одной-единственной лошадью. Я прихожу к своим лошадям первый раз в 7 часов утра. Они узнают мои шаги, приветствуют меня, и мне приятно думать, что таким образом они выражают свою радость от предстоящих нам занятий. Я не могу сказать, что я чему-то «учу» лошадей, скорее, я учусь у них.

Мои артисты, и люди и лошади, – в «Зингаро» как бы играют самих себя. Они роли не играют. У меня в спектаклях артисты как бы развивают свои индивидуальности. В этом-то и состоит прелесть «Зингаро», что люди с годами, поскольку они очень подолгу работают и живут общей жизнью, развиваются. И мне доставляет огромное удовольствие видеть, как расцветают и созревают мои артисты, и для меня вот это вот удивительно.

– Вы одновременно автор и режиссер своих спектаклей. В каком соотношении Бартабас-автор находится с Бартабасом-режиссером. Все ли Бартабасу-режиссеру удастся воплотить, что придумал автор?

Мне, наверное, несколько труднее работать, чем режиссеру, который имеет дело с конкретным текстом. Очень отдаленно можно сравнить эту работу с хореографом, который дает своим танцовщикам импровизировать на заданные темы, а потом отбирает наиболее точные и интересные фрагменты. Хотя лошади не скажешь, как человеку: повтори, пожалуйста, еще раз это движение, оно сейчас получилось правильно. Мои спектакли складываются очень медленно, они как бы вырастают от взаимодействия разных индивидуальностей. А потом они закрепляются в очень четкую форму. И в этом смысле я люблю термин «партитура спектакля».

Но хочу подчеркнуть одну важную особенность: я не могу возобновить спектакль. И очень редко иду на замену какого-либо исполнителя (актера или лошади), потому что все выстроено на определенные индивидуальности, и их трудно, практически невозможно менять.

– В «Конях ветра» казалось, что вы вместе со зрителями совершаете путешествие куда-то вглубь веков, воскрешаете какие-то чувства и переживания, которые давно стали архаикой...

Мне кажется, что дольше всего на свете существуют чувства. И именно эти аккумулярованные чувства могут пережить людей и, как лампочка, продолжать гореть еще долго после смерти человека. А вообще один из самых

важных вопросов для человечества – в чем глубинная разница между человеком и животным? Мне часто говорят: ваши лошади очень умные. А ведь все зависит от того, что называть умом. Только человек знает, что умрет, и поэтому только у него есть религия. Правда, говорят, что слоны предчувствуют свою смерть и уходят куда-то умирать. Но это только инстинкт.

– Вы так хорошо всегда говорите о животных. А можно поинтересоваться, кого вы больше любите – людей или лошадей? Может быть, вы вообще занялись лошадьми из мизантропии?

Я всех люблю – и людей и лошадей. Лошадь – более древнее животное, и она ближе к тайнам творения, которых мы не знаем. Человека еще не было на Земле, когда лошади уже существовали. Лошади смотрят на нас из какого-то невообразимого далека, они смотрят на наши игры, как взрослые смотрят на игры детей: ну, поразвлекайся немного, порадуйся. У них такая печаль в глазах, столько мудрости.

– Вы не впервые приезжаете в нашу страну, в Сибири вы снимали фильм «Шаман». Откуда возник у вас, горожанина, интерес к шаманской культуре?

Что касается шаманизма, то это не религия, конечно, но, как ни странно, на земном шаре это мировоззрение распространено гораздо больше, чем все другие религии – католичество, православие или иудаизм. Религии всегда создавались человеком и для человека. А шаманское мировоззрение рассматривает человека как часть природы, что меня очень привлекает. Удивительно современная концепция, между прочим, хорошо согласующаяся с всякими экологическими учениями. Шаманизм развит в регионах с экстремальными природными условиями – Сибири, Азии, Африке. В больших городах мы оторваны от природы, а я считаю, что человек должен испытывать и жару и холод, когда это положено. Поэтому мне нравится жить в наших фургончиках, когда слышен стук дождя по крыше и природа совсем рядом. Да вы возьмите хоть лошадей: летом они теряют свою шерсть, а зимой она снова отрастает. Надо и нам приспособливаться к природе. Вы знаете, я сначала писал сценарий своего фильма «Шаман» в Париже. Потом поехал в Якутию. В Париже мне все говорили: «Ты с ума сошел ехать в такие морозы, в такие ужасные условия? Да мы тебе под Москвой найдем точно такую же природу». Но, поехав в Якутию, я переписал весь сценарий – надо приспособливаться к условиям не только в природе, но и в искусстве. Там я осознал, что Россия в Якутии выступила как настоящий колонизатор – ведь этот народ и эта цивилизация совершенно не похожа на русскую. Достаточно посмотреть на их дома и на их юрты – как им хорошо живется в юртах, и какие плохонькие у них дома. Да ведь русские с якутами поступили точно так же, как американцы с индейцами!

– Второй раз вы останавливаетесь в Коломенском. И кажется, что ваш театр «вписался» в ландшафт Москвы... Что вас заставляет снова возвращаться в Россию?

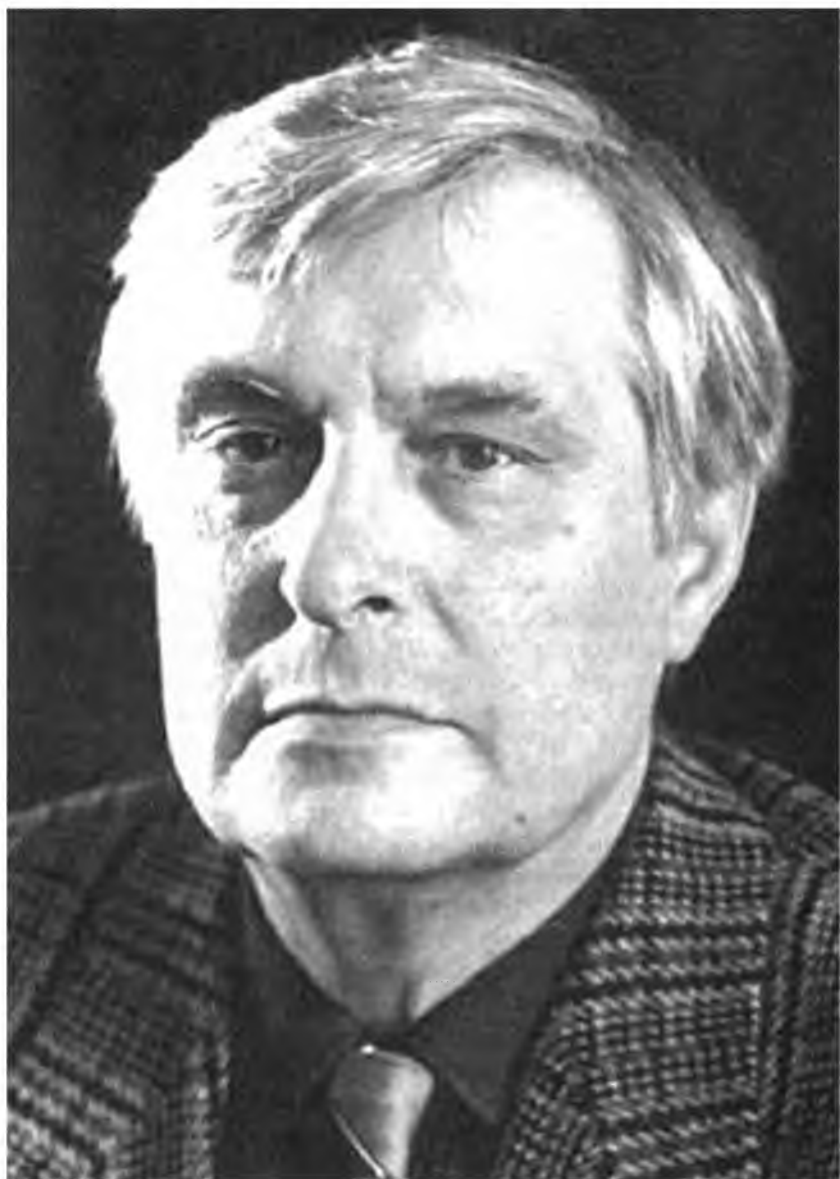
Мне, действительно, кажется, что наша встреча с Москвой состоялась. Тысячи людей, которые каждый день приходят посмотреть наше представление, сидят в проходах, на ступеньках... Реакция зрительного зала, ток, который идет от публики... Мне кажется, что мы встретились в нужное время. Знаете, как бывает, два человека идут по картинной галерее, и тут один застыл перед какой-то картиной, а второй пожал плечами – ну и что? Лет через двад-

цать, если они пойдут по тому же музею, ситуация может оказаться обратной. Что-то должно произойти, чтобы с тобой заговорила картина, или пейзаж, или театральное представление... Мне кажется, что здешние зрители были готовы к встрече с нами.

– В самом начале беседы вы сказали, что фактически не учились ни на кого, выросли сами... Тем не менее, от кого вы подпитываетесь? Только от музыки? Или же есть имена в мировом театре или в мировом кинематографе, которые повлияли на вас?

Театр влиял реже всего. Может, я вас немножко удивлю, но мне кажется, что истинный артист должен сохранять в большой степени наивность. Потому что артист – он не профессор. Я вообще к знаниям отношусь с некоторым недоверием. Это даже опасно, эти избыточные знания, и ты будешь все время на что-то ссылаться, смотреть, пытаться как-то на что-то ориентироваться, это может только помешать. Я уже вам сказал, что артист это некая аномалия. Человек, который себя выставляет напоказ, – это само по себе достаточно аномально. Ты всегда должен быть уверен: то, что ты делаешь, – это самое лучшее. И ни в коем случае при этом нельзя думать, что кто-то это сделал лучше, чем ты... Я это и называю наивностью. Я черпаю вдохновение в самых неожиданных случаях. Какой-то свет, какая-то краска, какой-то мазок, что-то совершенно неожиданное. Но главное – это готовность принять, готовность впитать вот то, что ты увидел. Главное то, что ты хочешь туда впустить. Ведь любое произведение искусства существует только благодаря тем, кто на него смотрит. Может быть, сегодняшняя беседа с вами даст какой-то неожиданный толчок? Кто знает? Я и раньше работал с лошадьми, и сейчас с ними работаю. Но раньше меня больше интересовали какие-то провокации зрителей. Теперь другое. Поскольку я сам меняюсь, меняется и то, чего я хочу от лошадей, от работы с ними. То есть все зависит от меня самого, чего я хочу, чего ищу...

Беседовали Ольга Егошина и Глеб Ситковский 2 июля 2003 года



ОЛЕГ БАСИЛАШВИЛИ

Фото В.Луповского

Олег Басилашвили (р. 1934) – актер. Окончил в 1956 г. Школу-студию МХАТ (курс П.В.Массальского) и поступил в труппу Ленинградского театра им. Ленинского Комсомола. С 1959 г. – в БДТ. Роли: Лукин в «Варварах» (1959), Басов в «Дачниках» (1976) и Барон в «На дне» М.Горького (1987), Ку克林 («Океан» А.Штейна, 1961), Андрей Прозоров в «Трех сестрах» (1965), Войницкий в «Дяде Ване» (1982) и Гаев в «Вишневом саде» (1993) А.Чехова, Ксанф («Лиса и виноград» Г.Фигейредо, 1967), Крестовников («Счастливые дни несчастливого человека» А.Арбузова, 1968), Бочаров («Беспокойная старость» Л.Рахманова, 1970), Хлестаков («Ревизор» Н.Гоголя, 1972), Людовик XIV («Мольер» М.Булгакова, 1973), князь Серпуховской («История лошади» М.Розовского и Ю.Ряшенцева по рассказу «Холстомер» Л.Толстого, 1975), Джингль («Пиквикский клуб» по Ч.Диккенсу, 1978), Режиссер («Наш городок» Т.Уайлдера, 1979), Лыняев в «Волках и овцах» (1980) и Мамаев в «На всякого мудреца довольно простоты» (1985) А.Островского, Офицер («Оптимистическая трагедия» В.Вишневского, 1981), Илл («Визит старой дамы» Ф.Дюрренматта, 1989), Дэнфорт («Салемские колдуньи» А.Миллера, 1991), Креон («Антигона» Ж.Ануя, 1996), Уильям Уоррен, Сидней Николс и Марвин Майклз («Калифорнийская сюита» Н.Саймона, 1999) и др. Кроме того, играет в спектаклях Театра Антона Чехова (Пьер в «Ужине с дураком» Ф.Вебера, 1998; Уолтер в «Цене» А.Миллера, 2000), Русской антрепризы М.Козакова (Леоне Саваста в «Паоле и львах» А.Де Бенедетти, 1998) и др.

ОЛЕГ БАСИЛАШВИЛИ

Мы были детьми-иждивенцами

– Что значит для вас понятие театральной школы, что входит в него?

Четыре года, проведенные в Школе-студии МХАТ, – это огромное счастье причастности великому искусству Художественного театра. Борис Ильич Вершилов (а он был педагогом на нашем курсе, мастером которого был Павел Владимирович Массальский) как-то сказал: «От того, что мы вам преподаем здесь метод физических действий, сценическую речь и прочее, – актерами вы не станете. Актерами вы станете помимо нас. Пойдете в театр, получите роль какого-нибудь Кота, – и постепенно станете актерами. Но я хотел бы, чтобы каждый из вас хотя бы один раз испытал на учебной сцене тот миг счастья, когда вы понимаете, что вы свободны и можете, живя в этом образе, делать все, что хотите. И тогда это будет точкой отсчета в вашей жизни. Вы должны знать это чувство. Если вас будут превозносить за вашу работу, а вы будете знать, что такой секунды у вас не было, значит – вы играете плохо». Мне кажется, это самое главное, что я услышал в Школе-студии МХАТ, и великое счастье, что эта секунда состоялась. И поэтому за большинство сыгранных в театре и кино ролей мне стыдно.

– И в какой роли случилось это счастье?

Как ни странно, в очень плохой пьесе Горького «Сомов и другие» и еще – в спектакле «Машенька», где я играл роль отца подонка Виктора. Меня вообще в Школе-студии тянули Бог знает на какие роли. Хельмер в «Норе» –

собственник, сексуальный маньяк... Массальский со мной чуть не умер, потому что какой я собственник и маньяк? Мальчишка, невинный, жизни не знающий. Жил в коммуналке с бабушкой, мамой, папой. Не мог я понять этого Хельмера. А «Сомова» ставил с нами Вершилов. Репетировал скрупулезно, подробно, по действию, все было правильно, но скучно безумно: и у меня, и у Жени Евстигнеева, и у Тани Дорониной, которая играла мою жену. И тут Вершилов говорит: «Какое у вас время суток в этой сцене?» – «Шесть-семь вечера». – «Какой месяц?» – «Июль». – «Погода какая?» – «Жара, чистое небо, вечереет». – «Значит, солнце уже садится в чащу, стволы сосен загораются красной краской, наступает прохлада... Когда вы начали это свое антисоветское заседание в комнате?» – «В десять утра».

– «Значит, много часов вы были закрыты, чтобы никто не слышал, курили в небольшой комнате... А теперь вы вышли на террасу. И я бы хотел, чтобы вы ничего не изображали, а просто вышли бы на террасу и окунулись в атмосферу июльской вечерней прохлады. И мы будем делать с вами этюды о том, как человек попадает в другую атмосферу. Все остальное, все эти действия-противодействия вами освоены. А главное – вы были в одной атмосфере, перешли в другую. Смена атмосферы – это и есть то сценическое действие, за которым будет следить зритель. Попытайтесь это испытать. Только на самом деле попытайтесь почувствовать, что значит попасть из этой душной комнаты в пространство вечеряющего июльского дня. Ничего не изображайте». Идею атмосферы Вершилов, конечно, взял у Михаила Чехова. И очень долго он делал с нами этюды и воспитал этот момент перехода в другое психофизическое состояние. И я получал наслаждение и оттого, что я верно иду по действию, и от того, что со мной происходит! И главное было не слова, а вечер, заходящее солнце. Это было счастье. Это был подлинно мхатовский акт.

На экзаменах я провалился. «Сомова» показал один акт, никакой яркости там не было, и только один человек сказал: «Подождите, Басилашвили вам еще когда-нибудь покажет». Это был Монюков.

Вершилов воспитал во мне ощущение той настоящей сценической правды, когда тебе не стыдно, когда возникает ощущение: «Что хочу – то и делаю, ребята, я свободен, и вы все у меня в кулаке». Ради этого стоило заниматься сцендвижением, фехтованием, пением, танцами и древнегреческой литературой. Иногда, очень редко, но я испытывал на сцене это чувство. Это было два-три раза за всю жизнь, но я знал, что в лучших спектаклях (например, в «Дяде Ване») я могу делать, что хочу. Я прекрасно знал несовершенства – и свои, и спектакля, но иногда в первом акте возникало ощущение: день, куры ходят... ощущение необязательности... зрители смотрят... и пусть смотрят. Свобода!

Это же было как-то раз на «Трех сестрах», когда к нам пришли артисты МХАТа, состав немировического спектакля. Мне хотелось объясниться им в любви, потому что спектакль Немировича – лучшее, что я видел вообще в жизни. Веласкес, «Ночной дозор» Рембрандта, Левитан, и вот на том же уровне – «Три сестры». Я был настолько счастлив и благодарен за то, что они мне открыли, что мечтал (мне было тогда лет шестнадцать-семнадцать): если какие-нибудь фашисты нападут на Москву, я буду лежать на крыше МХАТа с пулеметом и отражать атаки, защищая этот театр, до такой степени я его обожал! Это обожание прикрывало, как багряницей, те безобразия, которые они творили на сцене – и в «Зеленой улице», и в «Чужой тени»... Но ведь была «Поздняя любовь» с атмосферой – как густой рассол, «Горячее сердце», «На дне»...

И вот они приходят в БДТ. Станицын, Тарасова. И я сделал все, чтобы они поняли, как я их люблю. И когда мне потом сказали, что мне пришла посылка из Художественного театра, мне наивно показалось, что мне прислали куртку, в которой Добронравов играл дядю Ваню (а я играл в ней Хельмера на экзаменах). Глупость, никто мне ничего не прислал, передали письмо, но степень моего восторга перед ними рождала такие мечты.

То есть что такое была Школа? С одной стороны – кошмар и ужас, я чудовищно играл в «Глубокой разведке», говорил Дорониной: «Я тебя люблю», а она что-то шептала с придыханием, меня хотели отчислить, я ничего не понимал. Приходил Кедров, говорил: «Вот стакан, заставьте его подойти к вам...» Я ничего не понимал в этих физических действиях. Но много, конечно, дал мне Массальский, который, может, и не обладал даром скрупулезной педагогической работы, но давал пример человека-красавца, посвятившего свою жизнь театру, увлеченно рассказывавшего... А за стеной каждый день творилось чудо – Московский Художественный театр. И каждый день приезжала машина Сталина, привозившая его на спектакли... Это все производило определенное впечатление.

– Когда вы пришли в профессиональный театр, у вас было ощущение, что вы чем-то оснащены, кроме испытанного чувства счастья?

Я задавал себе вопросы – каково действие, сверхзадача, чего я хочу, но, честно говоря, мне вначале это не помогало. Первой ролью была смешная комедийная роль, спектакль делал Игорь Владимиров – ярчайшая личность, юморист, красавец. Я, молодой дурак с пулеметом на крыше МХАТа, даже ревновал его к женщинам, которые интересовали его на репетициях (почему не я?) Он подкидывал приспособления, и никакая сверхзадача мне была не нужна. Он показал своего приятеля, который выпячивал губы, – ну я и сыграл, выпячивая губы. Очень успешно.

– Когда вы начали работать с Товстоноговым, было ли в его методе что-то принципиально другое, чего вы не знали?

Несомненно было, хотя Гога называл себя апологетом системы Станиславского. Как-то позже, в одной очень интимной беседе он признался мне, что всегда мечтал создать подобие Художественного театра, в который влита кровь вахтанговского и мейерхольдовского театра. «И кое-что мне удалось», – сказал Гога... И это так. Но методом физических действий Г.А. не интересовался или понимал, что это применимо только к работе, которую производил сам К.С. Да и сам К.С. говорил, что система нужна артистам, у которых не выходит роль, а если выходит – система не нужна. Поскольку большинство ролей у меня не выходило, я задавал себе вопросы: для чего живет человек, зачем? Надо сказать, когда у Товстоногова я несколько освободился от зажима, эти вопросы стали мне помогать.

А первый задал мне Паша Луспекаев. Я репетировал в «Трех сестрах», и довольно бледно выглядел на фоне блистательного состава нашего БДТ. И был прогон в комнате, и пришел Пашка, и мы ехали домой на Торжковскую улицу, где оба жили, и он говорит: «Слушай, все хорошо играют, ты как г.. какое-то в проруби, стыдно за тебя». Я расстроился, а он зашел ко мне вечером и так проникновенно сказал то, что говорил мне и Товстоногов: «Пойми, это же не просто трагедия человека, который мог стать ученым. Это трагедия человека, который мог стать Эйнштейном. Представь себе Эйнштейна, который не открыл теории относительности, а возит коляску с детьми от любовника

своей жены». И у меня внутри все вспыхнуло, я был к этому готов. То есть роль нельзя умом понять, прочертить, надо, чтобы были затронуты твои ассоциации.

– А что важнее – воображение или опыт, который накапливается за жизнь?

Воображение. И опыт. И это в чистом виде есть у Михаила Чехова. Сверх-сверх-задача, общение с иным миром. Без этого нет ничего. Как только возникает роль, не позволяющая уйти «туда», – я голый. Как только есть незримая связь, как только есть, что скрывать от зрителя, – ты выходишь не с текстом, а с тем миром, с которым ты в контакте, загадки которого разгадываешь.

– Жизнь очень переменилась, изменилась социальная картина. Артисты не приходят в гримерку за три часа готовиться к спектаклю.

Я прихожу, но, конечно, не за три...

– Прибегают, отплясав в ресторане, отснявшись в сериале и отыграв в антрепризе. Режиссерские управления всех стационарных театров стонут – не могут составить репертуар на месяц, потому что все артисты разбросаны по антрепризным заработкам, идет этот центробежный процесс. В социальном плане все понятно, надо зарабатывать. А в смысле искусства?

Товстоногов сказал лично мне, когда мы были на гастролях в Литве: «Вы знаете, какой я был апологет театра-дома, театра-семьи – модели, созданной Станиславским, Немировичем, до них Щепкиным. Но! Советская власть довела театр до окостенения, он стал неживым, и наш в том числе. Мы не можем выбирать репертуар, менять труппу, чтобы она была живой, мы живем с оглядкой на министерства и управления. Единственный выход из этого – развал советского театра и переход на контрактную систему типа антрепризы. Потом при всех прелестях и мерзостях антрепризы возникнет новый Станиславский, который создаст новый МХТ».

– Мы все живем в немислимом темпе. Одно смотрим, другое пишем, про третье думаем. Артисты запарены, и это сказывается.

Одно с другим не связано. Иногда целый день готовишься к спектаклю, приходишь на сцену – вот он, я – и начинается картонное изображение чего-то, со стыдом, в поту... А иногда прибегаешь за три минуты, не помня текста, выбегаешь с плохо наложенным гримом – и вдруг происходит счастье. Помните Михаила Чехова? В Первой студии он прибежал, опаздывая на пять минут, все волновались, и Станиславский сказал: «Обязать его приходиться за три часа, как всех». Чехов стал приходиться за три часа, Станиславский посмотрел спектакль и сказал: «Всем приходиться за три часа, кроме Чехова», – и он опять стал играть гениально. Тут нет правил. Как когда. Я знаю: как только я себя подготовлю и накачаю – ничего не выходит. Как только схулиганю, сделаю что-то не то – получается хорошо.

– То есть лучшие спектакли играют с высокой температурой, когда лишь бы не упасть?

Да, когда не стараешься, лишь бы слова сказать.

– В БДТ была уникальная труппа, может быть, как написал Юрский, лучшая в Европе. А было ощущение радости от этого партнерства, от того, что все такие замечательные?

Не знаю. В БДТ каждый по отдельности был очень хороший человек.

И все были моими друзьями, за исключением Ефима Захаровича Копеляна, который был любимым человеком, но стоял выше. Но одновременно с этим в БДТ была такая борьба за место, что она накладывала свой отпечаток. Это не была подлая борьба, никогда не было доносов, Г.А. этого не одобрял. Но все равно атмосфера густой резины, в которую ты попал, существовала. В отличие от Ленкома, где я работал первые три года. Там все помогали друг другу, в БДТ этого не было. Хотя каждому из партнеров из благодарен.

Атмосфера бывала очень тяжелая. Когда Гога ставил «Дачников», он придумал неожиданный и замечательный масочный ход, говорил: «Пьеса антиинтеллигентская, поэтому не надо ничего маскировать, она и есть антиинтеллигентская». На дачу приезжают люди, каждый из которых не хочет здесь быть тем, кем он был в городе. Каждый надевает маску: один – сластолюбца, другой – разочарованного писателя, и они существуют в этих масках, уходят от жизни, отдыхают. Я репетировал Басова, роль шла хорошо. Помните, там есть сцена у стога, когда Басов говорит всякие слова о России, рыдает, играя либерала? Все сидят, хохочут, Гога мне подкидывает, сопит, еще и еще раз проходим сцену – успешная репетиция! И вдруг встает Олег Иванович Борисов и говорит: «Георгий Александрович, к чему это вы нас призываете? Это противоречит тому, что писал великий пролетарский писатель Алексей Максимович Горький, противоречит тому, чему нас учат... К чему вы зовете зрителя?» Олег сказал это зло, громко, убедительно, при всех. Гога встал, и от ужаса и страха у него выступил пот на верхней губе (когда он волновался, у него потела верхняя губа. Помню, когда на «На дне» приехал Михаил Сергеевич Горбачев, он уже был весь в поту...). Товстоногов объявил перерыв, ушел и не появлялся на репетициях неделю. А потом пришел – и репетиции пошли заурядно, безо всяких масок. И вышел неплохой спектакль, красивый... Вот такова была атмосфера. И Гога это прекрасно понимал, смягчал и направлял в определенное русло. Это его великая заслуга. Я помню, один раз пошел качать права, чтобы мне повысили зарплату. У меня было 28-29 спектаклей в месяц, и я решил сослаться не на качество игры, а на большую занятость. Он говорит: «Знаете, подобный случай был у Немировича с Добронравовым. Добронравов сыграл этапную роль – и пришел к Немировичу требовать прибавки жалования. Немирович долго молчал, поглаживая бороду, и Добронравов спросил, о чем он думает. «Я думаю, – сказал Немирович, – когда вас выгнать: сразу сейчас или несколько погодя». То же самое могу сказать и я вам». На этом мой разговор с Гогой завершился, оклад прибавили месяца через три. А один раз я пришел отказываться от ввода на роль Простого человека в «Энергичных людях» (тоже было 28 спектаклей в месяц – куда больше, с ума можно сойти!). Я говорю: «Георгий Александрович, Простой человек – это человек с простым лицом. Я же произвожу впечатление интеллигентного человека, отпрыска дворянского рода. Как же я могу играть эту роль?» Г.А. отбил гениальным аргументом: «Вот поэтому я и даю вам эту роль». Крыть было не чем, я ее сыграл, и это была лучшая роль в моей жизни.

– Первые пятнадцать лет, до конца 60-х годов, Товстоногов вел своих актеров, соблюдая логику их развития. Стал Лавров социальным героем – дать ему Молчалина... Шел диалог, а иногда и борьба, с киношными имиджами, складывающимися ампула. Это так?

В театре он занимался этим, и даже артисты, которых он приглашал и которые не находили себе места в его театре, потом прекрасно себя проявляли,

находя другую нишу. Например, не успел Г.А. провести работу, чтобы Юра Стоянов вырос в настоящего, большого, подлинного театрального артиста. Но он видел в нем зачатки. Юра ушел из театра и нашел себя в балаганном шоу «Городок». Мне нравится эта передача и то, как он там существует по законам клоунады. Г.А. чувствовал талант и относился к таланту с большим уважением. Вообще он был человек необычайно добрый, Гога, при внешней жесткости.

Он каждого пестовал. Вот мой пример.

Ну, первая маленькая роль в «Варварах». А потом «Океан». На «Океане» он подошел ко мне и сказал: «Поздравляю, Олег, вы лидер в этой тройке», а тройкой были Юрский, Лавров и я. До этого я был свободен, у меня все шло хорошо, но как только он мне сказал «вы лидер», у меня все пошло наперекосяк. Я стал улучшать свою роль, действовать по задачам, ночами интонировал – ужас какой-то! Товстоногов подходит ко мне: «Олег, что происходит? Вы были лидером. А что сейчас?!» Так я играл премьеру... А потом – первая крупная и по-настоящему успешная роль, Андрей Прозоров в «Трех сестрах». И я понял, что мое амплуа – вот это, комплексующий интеллигент. Я успокоился: моя ниша, в ней и буду жить, играть. А Гога дает мне после этого Ксанфа в «Лисе и винограде»! Я сыграл ее хорошо, даже блистательно, сейчас не стыдно про это говорить, потому что дело было давно и я смотрю на себя – как на другого человека. Я играл с упоением: роль комедийная, я ее показывал, как бы находясь в стороне... Он растягивал меня!

– Ведь после этого были «Счастливые дни несчастливого человека»?

Да. И первый акт не получился. Я не понимал, да и партнеры тоже, общей атмосферы, написанной Арбузовым. Он исследовал в этой пьесе истоки подонства человека в конце жизни. А истоки были в 37 году. Попробовали бы вы тогда сказать правду со сцены о 37 году!.. Второй акт я играл хорошо, но без первого это была половина роли... Затем был «Ревизор», но это ближе к Ксанфу, а после этого – «Волки и овцы». Я видел «Волков и овец» в Малом театре, артисты играли прекрасно – и стал репетировать точно такого же Лыньева. И вдруг Гога мне говорит: «Это все правильно, но скучно. Лыньев должен быть – как Эркуль Пуаро, это сыщик. Вы играете безволие, а надо играть энергию. Вы ищете преступника, ищете... устали – и вот в этот момент вас съедают! Вы овца в обличье волка». И я играл с таким задором, мне было так интересно ее репетировать... У меня в это время на проспекте Мориса Тореза умирала мама, и каждую ночь мы с женой дежурили у нее, а утром я приходил на репетиции, хохотал, наслаждался ролью – и все хохотали. А в мозгу стучало: «Как можно, что ты за человек, мать умирает, а ты...» Ужас какой-то!

– Это обычно срабатывают защитные жизненные силы, так бывает... В общем, Гога растягивал, растягивал меня во все стороны!

– Кроме Товстоногова и Эрвина Аксера, о котором вы говорили как-то, как о втором значительном для вас театральном режиссере («Наш городок», «Два театра»), какие режиссеры остались в вашей биографии?

Роза Абрамовна Сирота. Она иногда делала гениальные подсказки, гениальные! Я с ней работал на спектакле «Беспокойная старость» по пьесе, которую Товстоногов сделал шедевром. Я играл там ужасную роль ученика-революционера, агитку. Текст – ужасающий: «Враг нарушил перемирие, надвигается на Петроград, уже взяты Псков и Нарва. Мы ответим контрударом.

Наши отряды выступают немедленно...» Все мы с Розой сделали по действию, по правде, все было неинтересно. И вдруг она мне говорит: «Вы любите своих маму и папу?» – «Да, очень». – «Вам надо выработать чувство к Юрскому и Поповой – как к папе и маме. Вы – сирота, у вас никого нет, только эти люди. И когда Полежаев отдает вам ключ от квартиры и говорит: «Приходите», – это то же, что говорит вам отец: »Я буду тебя ждать», то же чувство...» Я помню, у меня умер отец в Москве, я мог остаться на три дня, но наутро после смерти папы шла «Беспокойная старость». Помчался в Ленинград. Ничего не соображал. Вышел на сцену. Юрский отдал мне ключ. Я посмотрел на него, пошел – и раздалась овация. Этого не было никогда. Овация! Ее в этом месте не было ни до, ни после! Сработала точность подсказа Сироты. Мое отношение к Юрскому – Полежаеву было обострено потерей отца, все сошлось – и на сцене, поднявшись над пьесой, над спектаклем, возник момент истины. Такое было у меня раз в жизни.

Но вообще бывает. Борис Ильич Вершилов рассказывал мне, что Миша Чехов жаловался ему: ни черта не выходит с «Ревизором», с Хлестаковым. К.С. замучил его до ужаса, говорил, что убьет, пистолет носил с собой на репетицию, потом объявил: «Завтра генеральная с публикой, я прошу всю студию прийти – и чтобы вас больше не было, а я испытал позор один раз – и все». И они все пришли. Первый акт. Все играют божественно, такая атмосфера провинциального города! Второй акт – под лестницей. Грибунин – замечательный Осип, все блистательно, детально... Крутится ручка, и входит Миша. Бледный, мокрый от ужаса – в таком диком состоянии, что понятно: он сейчас умрет. И весь зрительный зал встал. И Миша начал творить черт знает что. И потом сказал: «К.С. меня мучил два года, чтобы я вышел на сцену именно в этом состоянии».

Кольцов впервые вернулся из ссылки во МХАТ и играл «Все остается людям». Играл священника. Первая сцена. Звонок в квартиру Дронова – и спиной входит человек с поднятым воротником, в шляпе. И зал замер. Человек, который отсидел двадцать лет в лагерях, вошел к народному артисту Орлову...

– С Товстоноговым прошла целая жизнь. После него – еще целая жизнь. Что меняется, понимание чего приходит?

Знаете, я наблюдаю сейчас молодых, скажем, Евгения Миронова, с которым нас свела судьба на съемках «Идиота». Ярких, заявивших о себе, много, и по отношению почти к каждому из них у меня возникает чувство зависти и ревности – как у старого артиста, который отжил свой век и почти не имеет права ничего играть (в русском и мировом репертуаре персонажей семидесяти лет почти нет, а значит, я должен красить губы, быть моложе, а это противно, и не хочется ничего делать). Но по отношению к Миронову у меня этого чувства нет, а есть только белая зависть к тому, что он молод, что он может плодотворно и свободно работать.

Смотрите, что он делает! Вот мой первый съемочный день в «Идиоте». Я прихожу на площадку. Как выяснилось, Епанчин – это гигантское количество текста. Я не знал этого, считал, что – раз плюнуть, а тут – мать честная! И как оправдать весь этот словесный поток, и на какое действие посадить?.. То есть я пришел на съемку, не зная текста, не зная роли, а будучи так... несколько осведомлен о ней. Чурикова также (старые артисты, привыкли на съемочной площадке что-то быстро подучить...) И что выясняется! Что Миронов, у которого текста больше в сто пятьдесят раз, готов абсолютно! Слова знает все, они

от зубов отскакивают! Мы начальные реплики учим – он в первый съемочный день восьмую серию повторяет! В ухе – плеер, и в паузах вместо анекдотов и сплетен, питья водки по углам и прочих съемочных радостей, – этот человек сидит с отсутствующим глазом и слушает текст. И не просто его учит, там вся внутренняя жизнь Мышкина проворачивается. У него есть собственная концепция образа, он не спрашивает – почему, что это значит. Другое дело, что режиссер ему что-то подправляет, перестраивает, он говорит: «Подумаю», – и что-то исправляет. Но есть что исправлять! Он все время в работе. А если не в работе – ложится на раскладушку и спит, потому что знает, что сегодня надо сохранить силы. То есть я такого работающего, честного и без показухи расположенного к людям человека давно не видел!

А дальше – на съемочной площадке он умножает свою искренность на свое же понимание Достоевского. Когда в одной из сцен он уговаривает Епанчина – мол, не расстраивайтесь оттого, что вы меня выгоняете, я другого и не ждал... – он берет в руку ручку с пером и жестикулирует ею. Эта штука все время у его глаза: еще чуть-чуть, и он себе просто выколет глаз – я-то как партнер вижу! Это было настолько гениально на съемке сделано, что у меня волосы встали дыбом! Вот оно, то качество, которое составляет сущность Мышкина! Я был потрясен. И, к сожалению, оператор, не словил и не снял по-настоящему то, что Женя Миронов сделал на съемке...

Он не просто талантлив, он артист новой генерации. Мобильник, в паузах звонки от секретаря и агента – он полностью мобилизован, полностью в работе. Также – Володя Машков, Оля Будина. Я встретился с людьми, которые заставили меня взглянуть на самого себя: а я-то живу неправильно, я живу по старым понятиям, давно канувшим в лету. А надо приходиться готовым, выстроив для себя концепцию. Может быть, режиссер меня поправит, но я должен с первого дубля сыграть.

Я привык приходиться неготовым, и даже уговаривал себя не готовиться, потому что знал: что бы я ни принес – это будет на три с минусом. Это эгоистическое и иждивенческое качество. Оно было скрыто, но на самом деле оно долго жило во мне и в очень многих из нас. И незнание текста, который Гога требовал знать ко второй-третьей репетиции, мы демагогически оправдывали тем, что нельзя учить текст, не постигнув логики... и ходили с бумажками... А ему наши бумажки мешали. Мы оправдывали себя, хотя на самом деле надо прийти после репетиции, пообедать, сесть и выучить текст. А когда ты учишь текст, как говорил Луспекаев, вся действенная линия тобой прокручивается, ты волей-неволей задаешь себе вопросы. Мы же этим на первом этапе не занимались, возлагая на Товстоногова ответственность за наши первые шаги в роли, я лично перекладывал на него ту работу, которую обязан был делать сам. И это, конечно, подлость, подлость.

И когда он ушел, вдруг выяснилось, что – пустота. Что делать? Я! Народный артист!.. Какой ты народный, если не понимаешь, зачем эту роль играешь, зачем вышел на сцену. Приезжает Шапиро, спрашиваю его на репетициях «Вишневого сада»: почему здесь фраза про поезд, который опоздал на два часа? Куда она ведет? А он не знает... А я не привык отвечать на вопросы сам! Я всегда ждал подсказки! А если не подскажут? Ты же артист! И в этом – отрицательное влияние такого большого режиссера, как Товстоногов. Мы были детьми-иждивенцами до пятидесяти лет.

– Вы – москвич, а всю жизнь прожили в Ленинграде-Петербурге...

Мое знакомство с этим городом сводится к одному: дорога до БДТ и обратно. И переодевания. Или телевидение. Времени на застолья, на общение с такими людьми, как Конецкий или Володин, у меня почти не было. Я в лицо-то артистов петербургских не знаю! Вот какая история. Я и улиц-то питерских как следует не знаю, а мне скоро 70 лет. Только счастье, что с Товстоноговым работал. А сколько меня в Москву приглашали! Москва – мой родной город, я бы ходил по этому городу – там, где мой дед и прадед жили, где Ваганьковское кладбище...

Беседовала Марина Дмитриевская 4 апреля 2004 года



ВАСИЛИЙ БОЧКАРЕВ

Василий Бочкарев (р. 1942) – актер. В 1964 г. окончил Театральное училище им. Щепкина (курс В.И.Коршунова, Ю.М.Соломина, П.З.Богатыренко) и поступил в труппу Театра на Малой Бронной. С 1965 г. – в Театре им. Станиславского, где сыграл роли: Лариосика («Дни Турбиных» М.Булгакова), Летчика («Маленький принц» А. де Сент-Экзюпери, 1966), Белугина («Женитьба Белугина» А.Островского и Н.Соловьева, 1971), Протасова («Живой труп» Л.Толстого, 1973), Колесова («Прощание в июне» А.Вампилова, 1972), Джима («Продавец дождя» Р.Нэша, 1973), Павла («Первый вариант «Вассы Железновой» М.Горького, 1978). С 1979 г. – в Малом театре. Роли: Бальзаминов («Женитьба Бальзаминова» А.Островского, 1980), Фома Гордеев («Фома Гордеев» М.Горького, 1981), Лосев («Картина» Д.Гранина, 1983), Ипполит («Федра» Ж.Расина, 1985), Алексей («Царь Петр и Алексей» Ф.Горенштейна), Платон («Холопы» П.Гнедича, 1987), Хлынов («Горячее сердце» А.Островского, 1992), Борис Годунов («Царь Борис» А.К.Толстого), Фигаро («Преступная мать, или Второй Тартюф» Бомарше, Расплюев («Свадьба Кречинского» А.Сухова-Кобылина, 1997), Вурм («Коварство и любовь» Ф.Шиллера, 1998), Грознов («Правда – хорошо, а счастье лучше» А.Островского, 2002) и др. В конце 1980-х гг. сыграл Владимира Ивановича в «Серсо» В.Славкина с труппой, из которой возник театр «Школа драматического искусства» под руководством А.Васильева. Кроме того, сотрудничает с театром «Школа современной пьесы» (Дорн в «Чайке» А.Чехова, 1998; Вася в «Записках русского путешественника» Е.Гришковца, 1999), играет в антрепризных спектаклях («Любовь и кролики» В.Павлова, продюсерский центр «Аметист»). Преподает в Театральном училище им. Щепкина.

ВАСИЛИЙ БОЧКАРЕВ

Одиночество в коллективе

– На длинном жизненном пути вы работали в разных театрах, сотрудничали с режиссерами, иногда полярными по методам, способам работы, подхода к материалу, к актеру. Как вы приспособились каждый раз к новой системе координат?

Мне повезло. Я работал с замечательными мастерами. Все они были разные? Наверное. Но, в принципе, что нужно режиссеру? Любому режиссеру нужно, чтобы актер хорошо играл. Вот и все. Это просто. Любому режиссеру нужно, чтобы актер понимал его замысел, его требования и делал то, что он хочет. Как говорил Леонид Варпаховский: «Актер тянет ниточку за один конец, режиссер за другой конец, если это натяжение есть, значит, может что-то получиться». Самое главное: не надоедать друг другу. Самое главное, чтобы не давили: режиссер на актера, актер на режиссера. Первое встречается чаще. И это плохо. Ведь практически у всех актеров хрупкая структура психики.

– Режиссеры иногда любят обижать...

Ну да. Иногда они обижают и для того, чтобы получить эту замечательную искру темперамента. И тогда сказать: «Вот, вот, вот, это я и просил». Когда произошла какая-то встряска: «Ну вот, вы же можете!» Примитивный,

в сущности, прием. Хотя действует. Но у хорошего режиссера приемов значительно больше и они более изощренные. Так как я работал с разными и замечательными мастерами, то наблюдал их «фирменные» отмычки. Скажем, Андрей Александрович Гончаров великолепно показывал. Он своим показом «задевал» артистов, потому что любой его показ сразу хотелось повторить. А повторить-то режиссерский показ в точности нельзя. Режиссер не роль играет, а «показывает» определенный кусок. Он свободен в своем показе. И Гончаров часто показывал актеру с самого начала работы. Что может быть опасно. Яркий показ может сбить актера, увлечь его в неправильную сторону. Потому что актер, хочет он или не хочет, он где-то будет это держать в восприятии, будет под него подстраиваться. И путь к образу будет уже сверху, а не изнутри.

А скажем, Сергей Васильевич Женовач тоже прекрасно показывает, но делает он это только в завершающей стадии работы, что мне кажется более верным. По крайней мере, мне этот путь ближе. Можно сразу обрушить на актера свой замысел. А можно подводить к нему актеров постепенно. Женовач до определенного времени держит актеров как бы на расстоянии. Он ведет внутренний, очень напряженный диалог с автором, с пьесой. И этот диалог настолько напряженный, культура его взаимоотношений с автором, с пьесой настолько велика, что он не привносит сразу все свои замыслы во взаимоотношения с актером. Он отпускает актера, который еще не связан таким плотным диалогом с автором, в свободный поиск, позволяет установить свои отношения с пьесой.

Что, по сути, делает актер? Ведь по-хорошему актер должен вызывать свой образ. Он должен вызывать его оттуда, из космоса, – свой образ, свой персонаж. И выстроить с этим персонажем отдельные и многосложные взаимоотношения. Получается многосиловое поле: все эти движения-напряжения, которые происходят внутри актера, между актером и материалом, между актером и режиссером. И все эти круговые движения, чем они свободнее, – тем атмосфера всего происходящего органичнее и естественнее...

Я с Женовачом первый раз работал на «Правда – хорошо, а счастье лучше» и с интересом наблюдал за его методами. Он замечательно делал вид, что он ничего не знает заранее, что он тоже ищет. И это очень «покупает» артиста. Потому что артист сразу начинает помогать. А что такое помогать? Артист включается на полную катушку. Он предлагает варианты, он фантазирует, он работает.

У Женовача есть красивый образ: режиссер может помочь актеру собрать мертвое тело роли. Чтобы рука была на месте, голова на месте, а не где-то еще. Чтобы все было собрано правильно. Очень мне этот образ нравится. Потому что, действительно, собрать мертвое тело правильно – это очень, очень важно. Все должно быть продумано, построено, а то оживишь монстра. А вот когда собрали – нужна живая вода, надо запускать в это тело жизнь живого духа. И вот на этом последнем этапе Женовач меня поразил. Было несколько репетиций, когда он вдруг стал показывать: ярко, сочно, эмоционально. И его показ был обоснован всей предыдущей работой. Он уже знал, куда актер идет. И он показывал ему то, что нужно сделать в последний момент... И артисты ловили эти подсказки, и персонажи оживали.

У меня выход в этом спектакле где-то через час после начала. И я люблю слушать своих товарищей, которые играют... Вот они играют, я слушаю и думаю: ах, какие хорошие артисты все-таки в Малом театре! И с этим выхожу, чтобы не дай Бог кому-то что-то не испортить. И это моя настройка перед спектаклем.

– А у вас существуют в театре какие-то разминки перед спектаклем? Скажем, в Малом драматическом театре – речевые разминки...

Нет, таких разминок специальных в театре у нас нет. Бывают разминки, когда спектакль требует. Перед «Свадьбой Кречинского» была разминка музыкальная, танцевальная... Она давала скорее не физическую, а эмоциональную зарядку. Мы делились радостью встречи и радостью предстоящего спектакля. На какую-то минутку, на пять минут, на десять минут посмотреть друг другу в глаза перед спектаклем и увидеть: Какой ты сегодня? Ой, у тебя тут флюс! А у тебя волосы совсем выпали! Необходимо настроиться друг на друга, сегодняшних, поделиться радостью встречи. И с этим выходить на сцену. А так часто бывает: играют спектакль, потом выходят на поклонны – ой, здравствуй, Вася!

Сейчас, мне кажется, меняется актерская среда, отношение к профессии. Если считать, что по актерам можно судить об их поколении, то не в лучшую сторону мир движется. Сейчас довольно резкая грань между людьми, которые занимаются этой профессией, как занимались бы каким угодно другим делом, и теми, кто другим делом заниматься не может, теми, кто «болен» этой профессией. Говорить обо всем этом сложно, впадаешь в какую-то банальщину, патетику. Но человеческая структура артиста действительно очень тесно связана с его профессией. Сохранил ли он в себе наивность, сохранил ли он в себе духовность, сохранил ли он радость? Все наши изменения возрастные, психологические – все входит в наши роли. Ты меняешься, стареешь, уже не можешь играть, что когда-то играл. У тебя уже нет на это права.

Ты приходишь в спектакль и встречаешься с кем-то, с кем играл раньше. И это как-то входит в ваше сценическое партнерство. Я с большой радостью и восхищением встретился на сцене «Школы современной пьесы» с Альбертом Филозовым, с которым мы оба начинали в Театре Станиславского. Вместе пережили секунды взлета театра, когда Андрей Попов собрал там команду прекрасных режиссеров – Анатолия Васильева, Бориса Морозова, Иосифа Райхельгауза... Потом прошла как-то жизнь, у него – своя жизнь, у меня – своя. И мы встречаемся, и вдруг выясняется, что то время, к которому мы когда-то были причастны, и у него и у меня является одним из главных и основных мотивов, которые питают. И на этом мотиве можно играть очень много. И тогда уже неважно: какую пьесу ты играешь, какой спектакль. Важно вот это внутреннее соединение: единение нервов, единение понимания, чувств...

– Почему, окончив училище при Малом театре, вы пошли в Театр на Малой Бронной, а потом переместились в Театр Станиславского?

Как ни странно, но мне повезло, что я сразу не пошел в Малый театр (да и звали меня туда очень неопределенно). А вот Юрий Петрович Любимов меня уговаривал очень настойчиво. Вплоть до того, что одна чиновничья дама мне звонила домой и начальственным голосом говорила: я вам, Василий, не дам диплома, если вы не пойдете к Любимову. Но все обошлось. А мне очень нравилась компания, которая была у Юрия Петровича (мы кончали параллельно с его курсом в 64 году). Однако решил я пойти к Гончарову. И эти полтора года, которые я провел в его театре, для меня очень важны. Со временем я понял, что он был большим режиссером. Именно с ним мне бы хотелось сейчас поработать. То есть через сорок лет мне бы хотелось встретиться с Андреем Гончаровым, каким он был в середине 60-х. Сейчас я готов к встрече с такой режиссурой.

Вообще, проходят года и растет благодарность судьбе за встречи: за Львова-Анохина, за Попова, за Васильева. Все эти люди показали мне театр немножко с другой стороны, с которой он для меня не был известен.

Один пример. Мы сыграли несколько премьерных спектаклей «Вассы Железновой», и Васильев вернул всех исполнителей в классы – обновлять взаимоотношения персонажей. Это было абсолютно непривычно и очень интересно. Ты, профессиональный актер, хорошо знаешь обозначенную тропку, по которой пойдет развитие спектакля и развитие роли. Ты уже ее почувствовал. И вдруг Васильев у тебя выбивает эту тропку. Он снова переводит на обновление взаимоотношений, меняет «предлагаемые обстоятельства», действия и т.д. То есть он смещает время обратно в репетиционный процесс. Вот это потрясло. Потом я этого не встречал нигде. Спектакль-то, в основном, развивается, уже премьера прошла, он развивается своей дорогой. А тут такая встряска. Не знаю, использует ли Васильев это сейчас. Но мощный прием. Думаю, что тот опыт был взят у Гротовского. Само понятие театра-лаборатории, как его видит Васильев, подразумевает, что не спектакль важен, а сам процесс, сам акт, ритуал. Так что момент встряски, смены ориентиров после премьеры, возвращение в зону репетиций постоянно должен был быть. Что сегодня попробовали – тут же уничтожили, сделали – уничтожили. Идем дальше. Хотя такое уничтожение – оно не тотально. Головешки все равно остаются, они все равно как бы тлеют... Постоянный путь вперед и шаг назад – это очень мощно. В таком шаге назад как бы сжатие энергии, которая потом вытолкнет тебя вперед.

– Прошли годы, и вы вспоминаете это с удовольствием. В ту минуту вам тоже казалось, что начать заново – это здорово?

В ту минуту так не казалось. Мы шли в данном случае за лидером. Мы интуитивно понимали (и это было правильной интуицией): идти за лидером в такой ситуации – единственный выход. И, безусловно, Анатолий Александрович до сих пор остается лидером театра.

– Что вы особенно не любите в режиссерах? Или скажем по-другому: что вам сложнее всего простить режиссеру?

Сложнее всего простить... Когда спектакль выпускается и режиссер про него абсолютно забывает. Я понимаю, что у режиссера много своих забот. Часто много театров. Но я считаю, что присутствие режиссера в зале на спектакле, который он поставил – один из признаков культуры отношения не только к театру и актеру, но это культура отношения к самому себе. Ведь ему должно быть интересно, как развивается его детище. Тот же Борис Афанасьевич Морозов кричал всегда за кулисами, поддерживал. Женовач всегда в зале. А любой артист знает, как важно присутствие режиссера. Причем я абсолютно уверен: как только в спектакле прекращается репетиционный период – все, конец, спектакль умирает.

Чтобы спектакль жил, он постоянно должен чем-то подпитываться: режиссерскими замечаниями, флюидами зрительного зала. Зачем нужны гастроли? Как раз для этой смены зала, контакта с другим зрителем. Сейчас гастроли – вещь редкая. А раньше, если я вспоминал какой-нибудь год, – ориентировался на гастроли. Годы выстраивались по летним гастролям. В этом году мы были там, в этом – тут.

Стати, и премьеры лучше играть на гастролях, обкатать их, а уж потом приезжать и предьявлять в своем театре. Практически все спектакли должны

как бы «дойти» до нужного состояния, и на это необходимо время. Скажем, «Свадьба Кречинского». Там была сложность: Виталий Соломин ставил мюзикл и играл в нем главную роль. А это очень сложно. Тебе трудно отрешиться от режиссерского самочувствия, от такой оглядки на всех, и сосредоточиться на своей роли. Потом так же было и с «Ивановым». Виталий от спектакля к спектаклю играл все лучше и лучше. Актер-Соломин постепенно теснил Соломина-режиссера. Интересно было за ним наблюдать. Его смерть – потеря для нашего театра. Для меня – это потеря части моего «я». Партнер, режиссер, единомышленник. Больно об этом говорить.

– Вы закончили Щепкинское училище и теперь играете в Малом театре, преподаете в этом училище. У вас нет ощущения, что судьба сделала такой красивый круг?

Хотелось бы верить, что все в жизни происходит не случайно и осмысленно, что судьба ведет. Что-то меня двигало, и в результате я работаю в своем родном театре и преподаю в стенах, где сам учился. Как-то глупо звучит, когда произносишь: «Я люблю Малый театр». Но я действительно люблю его. Хотя само понятие «Малый театр» – очень широкое. Как и в любом большом органе, тем более имеющем такую большую историю, в нем много всего намешано. И у каждого есть свой манок, который его держит. Я люблю людей, которые здесь работают и работали, которых я знал, которых уже нет. Хочу я этого или не хочу, но я их чувствую, а если я их чувствую, значит, я уже связан с ними.

А в Щепкинское училище меня давно звали преподавать, но я очень боялся. И до сих пор боюсь. Я пошел преподавать после 60 лет, после того как получил пенсионное удостоверение. Смешно, но удостоверение как бы подтолкнуло меня: Вася, а чего бы не попробовать рассказать студентам, что ты делал до пенсии?.. Потом само пространство «Щепки» полно воспоминаниями: вот тут на площадке, в шестьдесят втором году стояли Олег Даль, Виталий Соломин... А в этой аудитории, когда мы с артисткой Поляковой играли отрывок «На золотом дне», обвалился потолок, упал на голову экзаменаторов... И т.д.

К шестидесяти годам накапливаешь нежность, грусть и многочисленные истории. А главное, появляется страх помешать, сбить, оборвать этот маленький росточек у человека, который еще ничего не знает.

– Что бы вам хотелось передать студентам из своих умений, из своего опыта?

Самое главное – укрепить их связь друг с другом. Заложить в них ощущение одиночества в коллективе, необходимое в нашей профессии. Вот так: одинокий, но в коллективе. Есть мое пространство художника, но оно вливается в такой общий большой поток. Чтобы они все были вместе и в то же время осознавали свою отдельность, прежде всего во взаимоотношении со своими дарованиями, своими личными фантазиями, своим личным опытом. Я считаю, что студенту нужно с самого начала осознавать свою неповторимость. Это мое мнение. Потому что когда студент напряжен, когда он зажат, то ему очень трудно заставить работать свою истинную фантазию, искреннее чувство. Мне важно, чтобы они не имитировали «понимание» или «переживание», «работоспособность». Потому что это страшно, когда учатся играть на публику, изображать «правильного студента». Надо научиться не бояться своего неумения, научиться работать с ним. В театре высший актерский пило-

таж: вдруг сбросить с себя броню штампов, умений, приспособлений и ощутить себя новичком и дилетантом. Кстати, великие старики Малого театра это умели. Скажем, Елена Николаевна Гоголева не боялась снова стать ученицей в своих взаимоотношениях с новым режиссером, сказать, что этого она не умеет, а этому только будет учиться... Вообще, я считаю, что в педагогике важно терпение: ждать пока само произойдет. И не подгонять. Студентов надо держать ну примерно как птичку в руке: и чтобы не улетела, и чтобы не задушить.

Беседовала Ольга Егошина 4 декабря 2003 года



ЙОНАС ВАЙТКУС

Йонас Вайткус (р. 1944) – режиссер, педагог. В 1974 г. окончил режиссерский факультет ЛГИТМиКа (курс З.Я.Корогодского) и дебютировал в Шауляйском театре драмы спектаклем «Колыбельная» З.Халапяна. В 1975–1978 гг. – режиссер, а в 1980–1988 гг. – главный режиссер Каунасского театра драмы. Постановки: «Пилигрим мечты» Э.Игнатавичюса и Й.Вайткуса (1976), «Король Убю» А.Жарри (1978), «Последние» М.Горького (1978), «Строитель Сольнес» Г.Ибсена (1980), «Генеральная репетиция» М.Унта (1980), «Шарунас» по В.Креве (1980), «Калигула» А.Камю (1983), «Дрозд – птица зеленая» Б.Кутавичюса и С.Гяды (1984), «Ричард II» У Шекспира (1985), «Уроки литературы» Й.Вайткуса (1985), «Антигона» Ж.Ануя (1986), «Голгофа» по роману Ч.Айтматова «Плаха» (1987), «Любовь, джаз и черт» Й.Грушаса (2001), «Чайка» А.Чехова (2001), «Венецианский купец» У Шекспира (2003) и др. С 1989 по 1995 г. – художественный руководитель Литовского театра драмы. Спектакли: «Пробуждение» А.Шкемы (1989), «День поминовения» А.Мицкевича (1990), «Агнец Божий» Ф.Байораса (1991), «Маркиза де Сад» Ю.Мисимы (1992), «Персона» по И.Бергману (1994), «Село Степанчиково» по Ф.М.Достоевскому (1998), «Чайка» А.Чехова (2001), «Начало начал» Й.Мекаса (2002), «Ночь Гельвера» Й.Вилкиста (2003), «Мадам Бовари» по Г.Флоберу (2003) и др. Кроме того, сотрудничает с Литовским театром оперы и балета, Молодежным театром Вильнюса и др. В 2002 г. поставил спектакль «Мастер и Маргарита» по М.Булгакову в театре «Балтийский дом» (Санкт-Петербург). С 1981 г. преподает в Литовской консерватории (ныне Литовская академия музыки), как педагог работал также в США и Норвегии.

ЙОНАС ВАЙТКУС

Я готовлю себе могильщика

– Вы учились в Ленинградском театральном институте на курсе Зиновия Корогодского, ученика Бориса Зона, который учился у Станиславского. Можно как «правнука» Станиславского вас называть режиссером русской театральной традиции, традиции Московского Художественного театра?

Можно, конечно. Но не нужно. Вопрос традиций, вопрос влияния – это всегда спорные вопросы. Конечно, влияние Станиславского, но и Арто, Гротовского, Мейерхольда, Михоэлса, Вахтангова, Михаила Чехова, Ли Страсберга, Сузуки... Влияет новый театр, который только недавно зародился. Влияют традиции средневекового театра. И античный театр тоже влияет и, хочешь не хочешь, дает знать о себе. И тоже дает какие-то импульсы. Настолько много влияний, что они как бы уравновешивают друг друга. Я думаю, что мы вправе пользоваться всеми словами, которые есть у человечества в употреблении, и даже создавать свои.

А учился я в Ленинграде, потому что в Литве тогда не было места, где бы учили режиссуре, были только актерские мастерские. Так что режиссуре надо было учиться либо в Москве, либо в Ленинграде. А я уже служил в армии в Ленинграде. Потом опять же город Достоевского... Я выбрал Ленинград. А то, что набирал в этот год Корогодский – счастливая случайность. Сейчас я ду-

маю, что попал в те «правильные» руки, которые дали очень много для моего развития. Нас учили каким-то действительно основополагающим вещам. Нас заставляли думать языком театра, искать во всех проявлениях жизни драматический материал: и сны записывать, и факты записывать, и истории разных людей... Было много-много таких заданий, которые давали понимание, что любое проявление жизни может стать материалом для сцены. И я думаю, что это очень хорошая методика, формирующая сам принцип подхода к жизни. То есть тебя учили воспринимать жизнь не так, как потребитель, а творчески... Ты начинал понимать, что в твоём окружении есть все, что тебе нужно. Но перемальвает это каждый индивидуально: в зависимости от мировоззрения, от характера, от вкуса и т.д. Этот принцип обучения студентов мне представляется весьма внушительным и плодотворным. Поэтому я его использую для своих учеников.

– В интервью для первого выпуска «Режиссерского театра» Роберт Стуруа говорил о том, что ему не удастся отойти от режиссерского взгляда на жизнь. Он себя ловит на том, что на любое событие жизни он смотрит с точки зрения режиссера, а не человека...

Я так трагически это не воспринимаю, потому что жизнь есть жизнь, и ее не надо бояться (хотя в моих спектаклях очень мало жизненной реальности, материи быта). Но Стуруа прав: конечно, все равно ты смотришь на вещи, на жизненные события чуть-чуть по-другому, чем обычный человек...

– Как вы выбираете пьесу для постановки?

Для меня выбор пьесы никогда не был проблемой. Одна пьеса рождала другую. Я не знаю, почему так получалось. Но постановка – это как бы одна фраза или одно предложение речи. А одним предложением ты ничего не скажешь. Ты произносишь фразу, но для коммуникации требуется ее продолжить, развить. И сказанное предложение требует другого предложения, другой пьесы. И она приходит. Для меня тут нет мучительного поиска... Выпустив спектакль, я уже знаю, что буду делать дальше. Я знаю, что надо добавить к тому, что сказал или сделал.

Человек не может перестать думать. Так и я не могу остановиться ставить пьесы. Это для меня способ мышления, способ общения с миром и с собой, и поэтому я не могу остановиться. Я могу замолчать на полгода, но я все равно работаю. Выпускаю спектакли со студентами. А совсем остановиться – перестать мыслить. Когда спектакль выпущен, он уже не твой. Я вроде бы слежу за своими постановками... Но это уже как отрублено. И ты должен наполнять себя другим, идти уже к другому, стремиться к продолжению. У меня не бывало такого: а, сделаю-ка я это просто так, от нечего делать. Материал диктует и требует, чтобы я это делал. Приходит или автор, или название...

– А бывает, что приходит актер и вам хочется что-то поставить именно на него?

Нет, этого я никогда не делаю. Потому что тогда ты уже становишься полностью зависимым от другого человека или начинаешь мудрить, хитрить: вот для этого актера... Есть подходящий актер для твоего замысла – хорошо, нет – тоже хорошо. Потому что идеального не будет. Тем более я же ставлю не моноспектакли, а собрать пятнадцать – двадцать человек «идеально подходящих» – очень трудно. С ними надо работать, чтобы они стали подходящими, а идеальными все компоненты все равно не сделаешь. Потому что есть челове-

ческое сопротивление и сцены, и техники, самого себя, наконец. Поэтому, мне кажется, важно мыслить, важно быть в процессе. Для меня результат – вещь не главная.

– Такое философское отношение к результату было всегда или появилось со временем? Когда уже не надо доказывать, что ты можешь...

Когда я был моложе, я был большим фанатиком. Мне казалось, что каждая моя постановка должна была что-то менять в мире, и немедленно. Что в зрителях увиденное должно оставить такой просвет... С годами понял, что не надо ожидать немедленного отклика. Если ты честно сделал свое дело, то это найдет какой-то отклик, кто-то услышит. Не весь зал, но один человек, два, три, десять. И об этом не надо специально заботиться. Я понял, что даже похвалы и всякие разные комплименты все равно разрушительны, если они становятся для тебя главным. Лучше как бы внутренне отмежеваться от такой оценки «со стороны». Принимать ее, но как бы не совсем всерьез. Прислушиваться, но не идти на поводу. Все равно ты сам чувствуешь, что ты не договорил, что ты недоделал. Ты знаешь, почему недоделал. Ты сам себе и судья, и прокурор, и адвокат. Ты можешь оценить сам себя более остро, чем любой критик со стороны.

В самом спектакле всегда есть какие-то необъяснимые вещи. Есть тяга, есть отвращение. Есть явное приятие или неприятие. Вот это и есть самое главное.

А поговорить, почитать, поспорить – это, конечно, дает возможность увидеть сделанное еще и другими глазами. Но это все дополнительные вещи, а не основные.

И потом, не надо заикливаться на себе, своей работе. Надо помнить, что вокруг так много всего интересного и ставится столько глубоких спектаклей, спектаклей и странных, и прекрасных. Не надо с ними как-то мериться, завидовать, надо радоваться, что они есть. И все-таки просто идти, идти своей дорогой. И все. Тогда ты будешь искренним в своем деле и к тебе придет все, что ты хочешь. Иногда отклик, которого ты ждал, придет через годы и десятилетия добрым словом, каким-то воспоминанием. И ты поймешь, что если твои спектакли помнят двадцать – тридцать лет, значит, что-то там было...

– Существует ли у вас представление об «идеальном зрителе», которому адресован ваш спектакль? Или для вас идеальный зритель – Йонас Вайткус?

Для меня существует зритель, с которым борешься. Вначале тебе надо побыстрее вовлечь зрителя в происходящее, оторвать его от его повседневной жизни, с которой он приходит в театр. Естественно, это вызывает сопротивление. Я всегда боролся со зрителем. Всеми средствами. Потому что я не считал, что он мне друг или близкий человек. Считал, что он мне нужен. Он – мой собеседник. Он нужен для того, чтобы было услышано то, что мне важно, то, о чем я имею право говорить.

– Существует ли понятие «актер Вайткуса»? Вы работаете в театрах с уже сложившимися мастерами. Вы много преподаете, выращиваете, воспитываете актеров...

Я не воспитываю, я просто работаю с ними. Я такой же, как и они, я тоже учусь, тоже проверяю себя. Но, правда, сначала их надо научить работать. Они приходят из школы с привычкой обманывать учителя, с установкой всеми

способами уклоняться от работы. Вот от этого надо сразу отучать железно. Иначе это сохранится на всю жизнь. Всю жизнь они продолжают обманывать режиссеров. А актер, который привык обманывать, никогда не сможет пробиться к вершинам профессии. Я сам работаю очень много, и с них требую не больше, чем с себя. И если вырабатывается эта привычка к самодисциплине, то мы работаем на равных. Многие актеры меня называют тираном или диктатором, но мне кажется, это потому, что они лентяи, они не хотят повседневно заниматься, как в балете или как музыканты: шесть часов утром, шесть часов вечером... Считается, что драматический актер – это вообще не профессия, которой можно научиться. Но драматический актер – это такая же профессия плюс талант. И есть законы, которые нельзя нарушать. Если ты не будешь ежедневно тренировать себя, потом глупо рассчитывать на то, что придет вдохновение... Ни фига ты не сделаешь.

Действительно, очень трудно указать, что такое актерская профессия, на чем она основывается, в чем ее законы. В балете если ты ногу не можешь поднять, значит, не пригоден. Если ты пируэт не можешь сделать, значит, надо уходить. Но и в актерском искусстве, если ты не можешь скороговорку сказать так, как нужно... Если ты не можешь двигаться... Если ты не можешь расслаиваться на многие-многие уровни... То какой же ты актер! Надо учиться развивать возможности своего тела, мышления, ощущения себя в пространстве, ощущения партнеров... Надо, как хирург, ежедневно работать и работать, тогда что-то, может быть, и получится... Надо работать все время на сопротивление, преодолевать в себе лень... И понимать, что актерская профессия – это не все время хорошо и интересно. Это пот, это нервы, это насилие над собой, к которому, может, ты не всегда внутренне готов. Но, хочешь не хочешь, надо взять себя в руки, сделать всякие недуги свои, всякие болезненности как бы материалом для работы.

– Кама Гинкас говорил, что актер – профессия патологическая. И режиссеру неизбежно приходится «работать» с комплексами актера, его фобиями, его страхами...

Я думаю, что это все-таки шаманство... Если актер болен, значит, он плохо подготовлен к работе. Другой вопрос, что я знаю очень много больных актеров. Сыграв ту или иную роль на сцене, они продолжают играть ее в жизни. Плохие учителя, ученики Станиславского, передают его метод погружения персонажа в себя и не дают выхода из этого состояния; не дают понимания, что это всего лишь фантом персонажа в тебе, который ты сам создаешь, но ты не становишься им. А я много видел людей, которые всю жизнь играют таких персонажей, как Калигула, Макбет... Актер впускает в себя такой персонаж, и тот побеждает его, убивает как личность. И вот актер уже в жизни играет Калигулу. И это уже болезнь. С таким актером для меня работать неприемлемо, потому что я не психиатр. Я с больными не хочу иметь дело, с больными должны иметь дело специалисты. А я хочу иметь дело с людьми, воображение которых может создать все и которые не теряют грани, где персонаж, а где они сами. Хотя я понимаю, что увлекательно почувствовать слияние себя с персонажем: Я – Гамлет, Я – Медея, Я – Калигула... Очень увлекательно, очень сильно... Но это не искусство, это больные люди. Это страшно. Актеры, которые становятся эксгибиционистами. Все время хотят представляться, играют роли в зависимости от ситуации. Если эта ситуация – он эту роль играет, и слова употребляет из своей роли, и выражения, а своего уже ничего нет. Это закулисье ужасно. Для меня это яма, из которой нет выхода.

– *Отношения актера и режиссера часто больше чем только служебные отношения. Как вы выбираете актеров?*

Есть органически данные симпатии, антипатии. Иногда ты видишь, что он для тебя неприемлем, и он тебя не воспринимает. В такой ситуации тоже можно работать, но лучше в случае врожденного антагонизма – разбежаться. Надо набирать людей, которые у тебя не вызывают раздражения, и ты у них не вызываешь раздражения.

– *Режиссеры часто вздыхают, как хорошо приходит в чужой театр. Как ты там свободен, как ты счастлив, как ты нов для актеров, как трудно работать с одним и тем же коллективом. Вы согласны с этим утверждением?*

Мне кажется, что это слишком легкий путь, чтобы быть верным. Поставить один спектакль там, один здесь – это не значит строить театр. Это самый легкий путь – все менять. Это не от хорошей жизни. Театр – это не калейдоскоп, где все время меняются лица. Театр достигает своего расцвета через 4–5–7 лет совместной работы. И режиссер плодотворнее работает со «своими» актерами, а не со случайными встречными там и тут. Я не считаю, что ты на всю жизнь должен быть привязан к одному дому, но и жизнь «на колесах» – ущербна. Необходим микроклимат, который создается годами, необходимо, чтобы участники дела держались каких-то общих принципов этики. Это очень помогает. Я помню, когда я приезжал в Паневежис к Мильтинису, то там даже плохие спектакли воспринимались как-то лучше. Бережное отношение всех. Тишина, чистота, люди из администрации, которые обслуживают тебя, очень аккуратные и тихие, податливые и чувствующие, что происходит на сцене. И это всегда помогает, это содружество всегда дает какую-то дополнительную энергию, что ли. Ну, как если хочешь хлеб испечь, то ты должен держать живую культуру дрожжей. А если этой живой бациллы не будет, ничего не получится – выйдет суррогат.

Другой вопрос, что даже такой слаженной компании время от времени необходим приток свежей крови, новых сил. Существование театров, не меняющихся десятилетиями – это противоестественно. У нас так странно организованы театры, что очень трудно расстаться с ненужным актером. Ты можешь не занимать его годами, но он будет числиться в труппе. В нем будет зреть злоба и недовольство. В какой-то момент он станет неуправляемым. Когда таких актеров подбирается целая команда, они могут взорвать любой театр. И вот тогда режиссеру надо уходить. Это единственный выход.

– *Когда вы пришли работать в Каунасский театр, то позвали в труппу довольно разных молодых актеров. Это было «обновление крови»?*

Я привез тогда в Каунас курс из десяти человек, потом еще пригласил Будрайтиса, Масюлиса и многих актеров, которые вообще не работали в театре. И это был довольно плодотворный период для Каунасского театра. С Будрайтисом мы тогда делали и Ричарда II, и Ленина, и Сольнеса. Это была его первая работа в театре. Он ведь не имеет актерского образования. Он учился на юридическом факультете, стал понемножку сниматься в кино, а в театре он вообще ничего не делал. Я взял его, потому что мне хотелось такой фактуры, такого актера. Притом мне просто интересно было понять эту природу, как актер кино может работать в театре. Оказалось, что это не просто. Самое трудное для него было сохранять два с половиной часа действия необходимую энергию, посыл сиюминутности. Потому что в кино этот выплеск конденси-

руется на три-четыре минуты. А здесь должен держаться весь спектакль. Пришлось его вогнать в такую аэродинамическую трубу, что он не очень понимал происходящее. Потом уже стал разбираться, когда следующую работу делали, третью, четвертую, он уже стал владеть этим материалом.

– Репетируя с актерами, вы используете метод показа?

Иногда. Иногда просто какой-то штрих или какой-то энергетический всплеск, но редко.

– Как вам кажется, актерам легко на ваших репетициях?

Нелегко, я думаю. Потому что требуется все время делать что-то заново, заново все пробовать. На моих репетициях я прошу поменьше говорить. Если хочешь что-то объяснить, то объясняй через действие, а не через слова. А актеры не очень любят идти на сцену и выкладываться. Часто им хочется «поговорить». Иногда это нужно. Потому что есть пьесы, к которым необходимо как-то привыкнуть. Но все равно засиживаться нельзя. Даже если ты хорошо проанализируешь пьесу, еще не значит, что спектакль получится. Я знаю много очень режиссеров, которые прекрасно все интерпретируют и анализируют. А увидишь их спектакли, ничего из того, что они говорили, там нет. Просто все за бортом остается. Значит, главное – как превратить свою идею в видение, в реальное мясо. Это не все умеют, и поэтому я всегда опасаясь актера, который много говорит: как он видит характер своего героя и т.д. Это еще не значит, что он создаст хороший тон.

– Есть ли у вас застольный период, когда вы с актерами обсуждаете пьесу, будущий спектакль?

У меня репетиционный процесс строится по-разному. Если мне нужно какое-то застолье, я это делаю. Если мне не нужно, я не делаю. Начинаю рассказывать что-то, ничего общего не имеющее с пьесой. Иногда сразу говорю: выучите слова. Я не могу запланировать, как я буду вести себя. В зависимости от того, какие актеры, какая ситуация, какой материал...

– Вы довольно жесткий режиссер. А бывает у вас в работе, что представление актеров о своей роли расходится с вашим представлением о ней? И что вы делаете в этой ситуации?

Надо убедить актера, что я уважаю его видения. Пожалуйста, делай свое видение, показывай, воплощай его, убеди меня, что ты прав. Иногда он сам отказывается от своей трактовки. Иногда, напротив, он убеждает меня. Убеждает не словами, а на сцене. Он делает реальные вещи, и начинаешь понимать, что он прав. Что он идет куда-то в твою сторону, но другими путями, средствами, приспособлениями. И результат может быть иногда интереснее, чем ты планировал. Работа на конфликте часто бывает плодотворна.

– Репетируете ли вы с одним актерским составом, или у вас есть дублиеры?

Репертуарный театр обычно требует дублирующего состава. С какой-то стороны, это хорошо для актеров, конкуренция тонизирует. С другой стороны, надо больше времени на подготовку спектакля, надо как-то по-другому строить репетиции. То, что находишь с одним актером, неприемлемо для другого. А он сидит в зале, и ты должен его учитывать.

Но иногда получается, что дублер, который сидит в зале, впитывает все, что происходит, преломляет это в соответствии со своей индивидуальностью, и – оказывается интереснее основного состава. Очень редко, но так бывает.

– У Льва Додина актеры, когда разминают какую-то пьесу, свободно пробуют по несколько, иногда по десятку ролей...

У него совершенно другие условия: свой театр, своя труппа. Он может играть. В чужом репертуарном театре тебе этого никто не позволит: репетировать годами и т.д.

– Но со студентами такой способ работы возможен?

Со студентами возможен. Человек погружается в материал, проявляет себя в разном, говорит о том, что ему интересно, проявляет свой вкус, выбор. Ты узнаешь его так, как никогда бы не узнал при другой работе...

– Когда вы читаете пьесу, у вас возникают зрительные образы будущего спектакля? Или вы «слышите»? Или ощущаете какую-то атмосферу?

По-разному бывает. И картины, и какие-то мизансцены, и какая-то декорация, и костюмы, и звуковой ряд какой-то. Когда ты даже просто читаешь пьесу, все равно встают какие-то вещи, картины или атмосфера, даже запах. Вот об этом и говоришь и художнику и композитору.

– А бывает, что вы читаете пьесу и представляете какого-то конкретного актера?

Бывает, но часто такого актера нет под рукой. Ну, нет и нет. Что делать: ну нет. То ли не хватает техники, то ли ума, то ли эмоциональности, то ли отдачи. Ты видишь идеальный спектакль, а работаешь с конкретными людьми.

– Когда появляется художник в вашей работе: до или во время репетиций?

Иногда до, иногда во время. Бывает, что если есть какие-то яркие решения и я не имею вопросов, то могу начать готовить актеров уже с костюмами.

– Когда приходите к художнику, у вас уже есть, условно говоря, «художественный образ» спектакля?

Нет, сначала художник должен показать, что он вынес из пьесы. Потом по его эскизам я вижу, что он предлагает, я ему говорю свои какие-то вещи, он слушает, спрашивает, спорит. Я подбрасываю какие-то детали, которые он может принять или не принять. Эти детали иногда становятся как бы исходными.

– Но композитору вы говорите примерно так: мне нужно сюда два марша и три вальса...

Нет, никогда. Задача композитора передать атмосферу.

– Атмосферу пьесы или того, что вы ему рассказываете про будущий спектакль?

Пьесы. Он наигрывает какие-то мотивы... Чтобы можно было начать разговор не вообще, а такой конкретный. Художник говорит языком пластики, композитор – звука...

– Я правильно поняла, что актер убеждает режиссера показами, художник – эскизами, а композитор – мелодиями...

Или я убеждаю, или меня убеждают. Так и строится работа.

– Вы смотрите свои спектакли после выпуска? Корректируете ли их? Или следите, чтобы они не «разболтались», чтобы актеры не отошли от вашего замысла?

У меня сейчас нет своего театра, поэтому смотрю и корректирую, когда могу. Если я не работаю в театре, то это не от меня зависит. Но, когда получается, непременно смотрю и общаюсь с исполнителями и до и после спектакля. Что-то меняю все время, уточняю: темпо-ритмы, мизансцены... Иногда меняю чуть-чуть, в соответствии со зрителем. Когда смотришь – видишь свои недоделки и пропуски. Всегда дает хороший результат, когда уже играется спектакль, а ты сговариваешься с актером, что и как надо поменять...

Потом, мое присутствие как-то подтягивает актеров. Не обязательно сигналить фонариком, как Любимов, но они все равно чувствуют твое присутствие в зрительном зале.

– С годами становится легче ставить и преподавать? Или наоборот?

В какой-то мере легче, а в какой-то мере труднее. Легче, потому что ты имеешь опыт, знаешь, как более точно и просто добиться того или иного результата. А труднее, потому что все равно уходят какие-то силы, дряхлеешь физически. А для преподавания, и особенно для постановки спектакля, ты должен иметь здоровье и энергию, которые дают возможность общаться так, как ты представляешь, как ты хочешь, как ты воображаешь. Но когда биологически организм уже не успевает за твоим мышлением и ты начинаешь ощущать это, – становится трудно. И это надо преодолеть. Надо делать что-то по-другому, найти способ, как этого избежать, и все-таки добиться планируемого результата.

– Джигарханян сказал, что с учениками он молодеет. В театре он отдает энергию, а у учеников подзаряжается.

Конечно, со студентами молодеешь, это другая энергия, другие ритмы. Ты должен приспособливаться. Хочешь не хочешь, становишься другим... Главное, не впасть в инфантилизм. Иногда полезно как бы уходить от своих учеников, оставлять их. Поработать с «чужими». Иногда совсем чужие становятся более близкими, чем свои. Иногда я возвращаюсь к актерам, с которыми расстался, мы встречаемся опять, но уже на другом уровне. Тогда опять как бы сначала начинаю.

– Считается, что режиссер всегда видит в другом режиссере конкурента... А вы годами выращиваете новое режиссерское поколение литовского театра. И ваш ученик Оскарас Коршуновас скоро сам сможет называться мэтром... Откуда такое редкое бескорыстие?

Я себе готовлю могильщика. И делаю это с удовольствием, потому что я хочу, чтобы меня красиво похоронили. Если они меня убедят, что они лучше меня работают, тогда они меня хорошо похоронят. Я буду рад.

Беседовала Ольга Егошина 12 февраля 2003 года



МАРТИН ВУТТКЕ

Фото М.Риттерсхаус

Мартин Вуттке (р. 1962) – актер, режиссер. Учился в Школе искусств при Немецком институте кукольного театра, потом – в театральной школе в Вестфалии. В 1985 г. поступил в труппу Драматического театра Франкфурта-на-Майне. Среди ролей: Гамлет в «Гамлете» У Шекспира, Гец в «Геце фон Берлихингене» и Мефистофель в «Фаусте» И.-В.Гёте, Дон Карлос в «Дон Карлосе» Ф.Шиллера, Гильгамеш в «Лесе» по старо-индийскому эпосу и др. С 1994 г. – в «Берлинер ансамбле» (в 1996 г. был интендантом этого театра). Роли: Вальмон в «Квартете» Х.Мюллера, Артуро Уи в «Карьере Артуро Уи» Б.Брехта, месье Верду в «Месье Верду» Ч.Чаплина, Орест в «Ифигении в Тавриде» И.-В.Гёте, моноспектакль «Арто и Гитлер в романском кафе». Продолжая числиться актером «Берлинер ансамбля», с 1998 г. играет преимущественно в «Фольксбюне» (Берлин). Среди ролей (постановки Ф.Касторфа): Ставрогин в «Бесах» (1999), Ваня в «Униженных и оскорбленных» (2001) и Мышкин в «Идиоте» (2002) по Ф.Достоевскому, Пилат и Мастер в «Мастере и Маргарите» М.Булгакова (2002), Чанс Уэйн в «Forever, Young» Т.Уильямса (2003) и др. В 1990 г. дебютировал как режиссер, поставив пьесу «Первая любовь» С.Беккета в театрах Франкфурта и Бохума.

МАРТИН ВУТТКЕ

Я сохранил свою недоверчивость

– Почему для своей постановки «Персов» Эсхила вы выбрали этот ангар отдаленного аэродрома в Нойхарденберге, неподалеку от польской границы? Почему вы не выбрали чистый и прибранный дворец Нойхарденберга, а это странное пространство, где расстояние от столовой до сцены надо преодолевать на велосипедах?

Территория этого аэродрома имеет свою историю и свою энергию. Вокруг этого места ходит много мифов. Здесь на аэродроме состоялись первые испытания самолетов с ядерными двигателями. Он был транспортным аэродромом правительства ГДР, позднее служил федеральному правительству, а сейчас не знают, что с ним делать. С зееловерских высот начался штурм Берлина. Сталин стянул сюда невероятное количество техники. В течение нескольких дней незадолго до окончания войны здесь погибло около 55000 солдат с обеих сторон. Если здесь копнуть землю, то повсюду натыкаешься на солдатские захоронения: на кости и остатки оружия. Если все это знаешь, чувствуешь, то это непременно отразится в наших занятиях Эсхилом.

– Война в Ираке началась в тот момент, когда вы занимались подготовкой к постановке спектакля. Повлияло ли это обстоятельство на ваш подход к трагедии?

Я сидел ночью у телевизора, читал материал, щелкал пультом, переключая программы с какими-то ток-шоу, где люди рассказывали о личных проблемах, рекламой продуктов и автомобилей, а в новостях шли репортажи о начале войны в Ираке, из которых мало что можно было понять. И вот это сопоставление было для меня очень выразительным, многое прояснившим в Эсхиле. Там царица персов спрашивает, где находятся Афины. Так же мы интересуемся, а где, собственно, этот Багдад? Где Тикрит? Происходит что-то,

что может разрушить весь твой мир, а ты не очень знаешь, где и что именно происходит.

Для меня важно, что Эсхил занимает в пьесе принципиально другую позицию, чем та, которая нам сейчас навязывается политиками. Я имею в виду получившую широкое распространение идею «праведной войны», справедливой войны. Эсхил пишет о войне с позиции побежденных. В «Персах» описано, как влияет война на людей, непосредственно в ней не занятых, на гражданское население, на тех, которые переживают известия с фронтов и снова идут заниматься своими делами. Как это делаем все мы, прослушав репортажи из зоны военных действий. И возникает простая мысль о том, что не бывает праведных войн, не бывает «выигранных войн»...

Здесь в Нойхарденберге, где все напоминает о второй мировой войне, – это особенно ощутимо. Я вырос в похожей местности, где было много пустырей, сохранявших следы боев. Туда не ходили взрослые, а мы, дети, превращали их в места своих игр... Там выкуривали первую сигарету, первый раз обжимались с девушками или пробовали наркотики. Заниматься в такой местности культурой – это амбивалентное предприятие.

– *Вы родились в Гельзенкирхене в начале шестидесятых. Что у вас было за детство?*

Нормальное, в сущности, нормальное. Я ходил в школу в Бохуме. Мне было семь, когда мать умерла от рака. Ее смерть единственное событие, обрушившееся на меня в детстве. Вырастил меня отец.

– *Одинокое детство?*

Ну, можно сказать и так. Я почти все время оставался наедине с отцом. Но он часто бывал в разъездах. Случалась, что я, в общем-то, еще маленький – жил один целую неделю. А вообще я был, как это говорится, «мальчик с ключиком». Знаете? Ключ от дома на шнурочке, шнурок на шее. Еще на шею мне вешали (еще когда мать была жива) такой красненький кошелечек, а в кошелечке – денюжки; на случай, если проголодаюсь, – купить чего-нибудь.

– *Школьные годы были трудными?*

Да нет, вовсе нет. Пока учился в начальных классах, обожал школу. Лучшее время – часы там, с утра пораньше. Да и в первых классах лицея я еще был хорошим учеником. Потом успехи начали снижаться пропорционально числу новых приятелей. Меня выгнали, когда мне было шестнадцать. Причиной послужили мое упрямство и консерватизм учителей. Учителям не нравились мои длинные волосы, да и весь мой внешний вид. У меня был чудовищный классный руководитель (он преподавал английский язык и физкультуру). Огромный дегина, он мог закинуть мяч в кольцо через весь зал. Мы были карликами со слабыми ручками, но он требовал, чтобы мы тоже кидали мяч через зал. Он провоцировал меня на всякие выходки, и ничем хорошим это кончиться не могло. Из школы я ушел.

– *Кстати, о спорте. Имел ли для вас в вашем детстве какое-то значение футбол?*

Само собой. Нельзя вырасти в Бохуме и не иметь касательства к футболу... Каждый мужчина непременно пробует себя в качестве игрока защиты или нападения. Моим богом был Пеле. Уважал я также Энте Липпена и Стана Либуду.

– Вам было двенадцать, когда вы увидели первые постановки Петера Цадека. Те, где на сцене были голые женщины и невообразимые толстяки, кружившие вокруг них.

В Бохуме в театр ходили не столько ради приобщения к театральной культуре, а развлечения ради. Развлечься можно было на спектаклях, которые давал театр драмы. Петер Цадек устраивал свои «БО-уикэндъ», во время которых играли 48 часов нонстоп на всех сценах города. Насколько помню, мне это нравилось. Был еще «фестиваль дураков». Джанго Эдвардс и другие знаменитые труппы приезжали в Бохум, и это было прекрасно.

– Тогда-то вы и потянулись к театру?

Да нет... Я вовсе не думал о том, чтобы когда-нибудь выступать, как передо мной выступают актеры. Театр казался мне искусством достаточно далеким от жизни и чужим. Актеры драматического театра Бохума в нашем не слишком большом городе воспринимались явлением странным, необычным и чуждым. С некоторыми из них я позднее познакомился и вместе работал. А тогда я был несколько сдвинут на идее странствий. Я решил уехать в Рим. Там, в Риме, киношкола, и я вбил себе в голову, что должен в ней учиться. В Риме я пробыв какое-то время, школы той даже не видел, потом вернулся домой. Нашел повод вернуться поскорей – болезнь отца.

В Бохуме мы организовали музыкальную группу. Тогда же я занимался марионетками – в школе при кукольном театре. Поскольку меня выгнали из средней школы, на университет я рассчитывать не мог. Только на какое-нибудь художественное образование. Мне хотелось стать скульптором. После возвращения из Рима я в нашей музыкальной группе познакомился с девушкой, которая твердо решила стать актрисой. Она убедила меня пойти на отборочные испытания в театральную школу. Мне было тогда 18. К великому моему изумлению, меня приняли. Я подумал, что когда кончу эту школу, смогу получить высшее образование в школе пластических искусств...

Возвращаясь к вашему вопросу насчет того, откуда у меня возникла тяга к театру... Как-то в книжном киоске на вокзале я купил повесть Ахтенбуша «Час смерти». Дорога была достаточно долгой. И я всегда читал в пути. Авторское предисловие к этой книге начиналось словами: «Час смерти» – это показание очевидца, оставшегося в живых. Я написал эту книгу и почувствовал себя здоровым». Эту книгу я таскал с собой, я ее читал и перечитывал, так что знал уже наизусть. Там есть один эпизод, в котором Ахтенбуш описывает, как он первый раз снимается в кино и должен поцеловать исполнительницу главной роли. Эта сцена меня вдохновляла...

– На вступительном экзамене в театральную школу читали «Час смерти»?

Нет, экзаменаторы не захотели это слушать, они предпочитали правильные знакомые тексты. Я читал «Комика» Тренора Гриффита, после того как меня заткнули на первых строках Ромео. Но так или иначе меня взяли.

– Какой там был срок обучения?

Три с половиной года. Под конец третьего года мы, студенты, втроем или вчетвером объездили подряд театры на севере Германии, на юге, в Швейцарии в поисках ангажемента. Никто нас не захотел. Но позднее я получил приглашения из Гейльбронна, Брухзала, Франкфурта. Я поехал во Франкфурт. Театром во Франкфурте тогда руководил Адольф Дрезен.

– Знаменитым вас сделал ваш Гамлет, сыгранный во Франкфурте...

В первый сезон у меня было семь или восемь премьер. Я непрерывно пробовал себя и параллельно играл множество маленьких ролей. Самым важным для меня был выход в «Разбойниках». Первые репетиции «Гамлета» начались под конец сезона. Я играл актера-королеву и Озрика. Генрих Гискес репетировал Гамлета. Начались театральные каникулы. Гискес поругался с режиссером, меня вызвали в театр и предложили сыграть Гамлета. Я решил, что это розыгрыш, но все было всерьез. На репетиции мы имели шесть недель. Я ни одной строки текста не знал. В атаку пошли, рискуя головой. У меня не было ни малейшего опыта работы над большой ролью.

– Но ваш Гамлет оказался победой.

Да, он имел огромный успех. У меня внезапно появилась возможность пойти работать в любой театр, из тех, которыми мы бредили в студенческие годы. Появился необычайно богатый выбор предложений для молодого актера, вчерашнего студента. Сразу после Гамлета я начал работу над «Матерями», которые ставил Айнар Шлееф. Премьера этого спектакля стала настоящим скандалом. Для меня это было потрясением: вот, оказывается, какое воздействие может иметь театр!

– Постановка Айнара Шлеефа расколола труппу театра и публику во Франкфурте...

Это были непримиримые столкновения. В оппозицию встали актеры, входящие в руководство театром и играющие в других спектаклях, они кричали: «Дерьмо! Перестаньте» (смеется). Нас упрекали в фашизме, и эти упреки до сих пор не прекратились.

– Айнара Шлеефа упрекали также, что он плохо обращался с актерами, третировал их. В своем интервью вы говорили: «Я попал в преисподнюю»... Как все-таки вы выдержали? Что вам показалось наиболее ценным в вашем сотрудничестве с Айнаром Шлеефом?

Работа с ним была необычной. Репетиции «Матерей» назначались на выходные, что очень раздражало актеров. Все начиналось с занятий языком, текстами, – для меня это было совершенно новым, чужим, но интересным. Сотрудничество установилось позже, когда мы встретились в постановке «Актеров». В пьесе рассказывается о визите труппы комедиантов в ночлежку. Я играл одного из постояльцев ночлежки и должен был в начале прибирать подмостки к приезду комедиантов. Я выдумал для этой сцены маленький танцевальный номер «метло-щетки». Он же – биение сердца персонажа, и он же первое выявление характера. Ритмом выявлялся также основной элемент пьесы, ее предмет.

Я к тому времени прочел известный текст Арто, о котором все время думал, работая с Шлеефом, и который до сих пор меня занимает. Этот текст утопичен, но он способен заставить куда-то рваться. «Истинный театр всегда представлял мне как упражнение в ужасающем и гибельном действии, цель которого – реальное, физическое, органическое превращение тела человека. Потому что театр – это вовсе не то перемещение на подмостках, которое виртуально и символически представляет миф, но испытание огня и живой плоти, в котором тела анатомически обновляются раздроблением костей, членов и слогов». Во мне словно высветилось что-то новое. Я был приучен к тому театру, в котором работал, как все, и мне казалось, что такого театра все и

желают. У меня никогда не бывало ощущения, что театральная работа связана с моей жизнью, с моим естеством. Театр для меня был как бы произрастанием некоей культуры в замкнутом сосуде. Все выверено и размеренно, хорошая отработанная дикция актеров. Это начало меня тревожить, я стал задумываться, – стало казаться – а нет ли чего-нибудь сверх того, нет ли работы, в которой пытались бы выгащить на свет то, что я испытываю. Наверное, этим меня приворожил с самого начала Шлееф. Он враз дал право отпустить себя на волю, распоясаться. Когда человек решил стать актером и он приходит в театр, то люди, которые там работают, вызывают у него невероятное уважение. Потому что он плохо понимает, что именно они делают. Я пришел в театр из Рурской области, из маленькой музыкальной группы. Я очень плохо и приблизительно представлял себе, чем занимаются люди на сцене. Я посмотрел чудовищное количество спектаклей, наблюдая за исполнителями. Мой импульс отличался от них. Я спрашивал себя, почему театр так далек от жизни, лишен неожиданности? Почему он так не пронзителен и не звучен? Мне казалось, что существует какой-то негласный договор, чтобы театр не менялся, не двигался дальше. И мой успех в роли Гамлета не отменил этого впечатления. Чары не были сняты из-за того факта, что молодой человек должен был сыграть большую роль, и он не провалился, а справился с отчаянной ситуацией. Эта победа зарядила меня энергией, которую я вложил в работу со Шлеефом. Он попробовал направить эту силу в другую сторону.

– Вы любите крайности?

Когда вопрос ставится таким образом, начинает казаться, что крайность – это такой заветный остров, которого во что бы то ни стало надо достичь. Но это не так. Просто работа со Шлеефом освободила меня от ощущения, что театром можно заниматься, только надев специальный мундир. Я открыл для себя такие важнейшие средства выразительности, как переживание и развитие. Каждый человек, занимающийся театром, непременно выходит к этим пунктам, когда начинает осваивать профессию.

– А что вам дала работа с Робертом Уилсоном?

Когда я еще учился в актерской школе, я посмотрел в мюнхенском театре его постановку «Золотые окна». Спектакль меня восхитил. Он был ни на что не похож, и мне захотелось поработать с Уилсоном. Хотя сначала мне было с ним трудно, пришлось во всем переучиваться. В Бобе Уилсоне меня очаровал его актерский дар. Когда он хотел что-нибудь показать мне, он играл, импровизировал. Я многому научился, глядя на эти его показы. Важным в этой работе было развить новое формальное осознание движения. Результатом я не был удовлетворен, но сам процесс работы был увлекательным.

– Боб Уилсон придает огромное значение форме.

Он повторял всегда: «Брось думать». Европейские актеры не умеют играть не думая. Вероятно, я тоже не умею (*смеется*).

– Вы триумфально выступили в «Карьере Артуро Ui». Как вы овладели этой ролью?

Я смотрел документальные фильмы, слушал фонограммы и прочел уж не знаю сколько книг. Меня интересовали устные рассказы, анекдоты про Гитлера, остроты на его счет...

– *Какие именно анекдоты вы имеете в виду?*

Скажем, Вернер Шретер любил рассказывать: у Адольфа Гитлера оставалось только одно яйцо, а почему? Дело было в Австрии. Адольф Гитлер с дружеской компанией заспорил: кто не побоится сунуть хрен в рот козлу? У кого хватит отваги? Гитлер не из трусов, вызвался первым. Но, по несчастью, приятели не доглядели за козлом, тот совсем не ко времени закрыл рот.

Я тщетно искал в кинолентах подтверждение вечных рассказов об его гипнотическом воздействии, об его непобедимой притягательности. Об его знаменитом взгляде, которым он околдовывает слушателей...

Когда смотришь хронику, челюсть отвисает: это же комический персонаж. Кругом отлично сложенные мужчины, в безупречной военной форме, в сверкающих сапогах, все по сигналу военного горна – смирно! слушайте все! – и перед ними сморщенный недомерок, гримасник в дурно скроенных штанах, топорщащихся на ляжках, ручки маленькие, прямо-таки дамские. Даже на фоне Геббельса и Геринга он выглядит более гротескно, чем остальные.

– *Вы появляетесь в начале пьесы собакой, рвущейся к крови. Что, ваш Артуро Уи – «недопес»?*

Гитлер – персонаж исходно асоциальный, неспособный отыскать себе место ни на низших ступенях лестницы, ни в среде мелкой буржуазии, из которой он родом. Это персонаж совершенно изолированный. Еще одна любопытная деталь. Гитлер все чаще произносил речи по мере того, как старел. Он ни с кем не вступал в беседу. Когда говорили другие, он садился и закрывал глаза, его здесь не было, он грезил. Он не слушал. Он жил только в момент, когда произносил речь. Он все время творил самого себя. Во время своих речей он в них черпал пьянящую силу и в определенный момент доводил себя до перевозбуждения, до головокружения, до обморока. Он нуждался в этом хмеле. Он жил только в моменты выступлений, когда находился в центре внимания. Он не мог существовать как частное лицо. Он не мог устроить себе каникулы. Это было немислимо. Когда он переживал моменты простоя, он впадал в апатию. Гитлер мог проводить долгие часы, сидя молча, уставившись в одну точку. Когда он переставал быть политиком, он не становился просто человеком: он не мог читать книги, любоваться пейзажами. У него не было промежуточных состояний: или минуты возбуждения, или моменты полного упадка сил, причем последние длились недолго. Меня восхищает его способность к саморегуляции. Каждый, кто неспособен к социализации в обществе, должен управляться с собой самостоятельно. Из одиночества Гитлера рождалась его личность и его история.

– *Читали ли вы также речи Геббельса? Геббельс в одной из своих марафонских речей говорит, что германский солдат идет в бой, как на богослужение.*

Да, я познакомился со многими произведениями Геббельса. Для «Артуро Уи» недостаточно только понять, как человек злится или думает. Необходимо поймать маленькую толику человеческого в своем персонаже; потому что Брехт в этой пьесе касается глубинной точки своего героя.

– *Это сцена, в которой, как мне кажется, достигается максимум напряжения: безусловная вера в свое личное назначение, в свое историческое назначение, между тем как Гитлер скрывает свою полную необеспеченность, – что вы переводите на язык тела, найдя колеблющуюся походку.*

Настроения Гитлера всегда легко могли быть угаданы по тому, как он держался. На фотографиях по его виду всегда можно понять, каков ход войны. Последний день рождения Гитлера; он стоит, окруженный детьми, которые вскинули руки в приветствии. Гитлер выглядит человеком полностью разрушенным. Или фото от 20 июля 1944 года, на котором он навещает Муссолини. На этой фотографии он тоже выглядит разбитым, его лицо искривлено гримасой. Но в кинохронике у него не видно сомневающейся, колеблющейся походки. Мне показалось существенным элементом то, что у него в поступи возникнет что-то чужое. Мне хотелось, чтобы сразу стало видно: Артуро Уи идет не так, как всегда. Гитлер был очень озабочен тем, как выглядит, как двигается. Под конец он освободился от косолапости. У него не осталось ничего врожденного. Только выработанность, с которой он преодолевал расстояние до ораторской трибуны.

– В ключевой сцене «Артуро Уи» вы посылали воздушный поцелуй – попытка установить связь с публикой?

Ключевая сцена – это чудовищная попытка проверить, не поднимется ли чья-нибудь рука в фашистском приветствии. Я провоцирую публику, особенно в момент, когда посылаю воздушный поцелуй. Раз за разом наблюдаю: а в этот вечер откликнется кто-нибудь? Может быть, кто-то с задних рядов? Нет? Может быть, вы? Нет? Хорошо, может быть, в следующий раз.

– Как вам работало с Хайнером Мюллером? Как бы вы определили его режиссерскую методику?

Он без передышки рассказывал анекдоты. Когда бывает уже окончательный хаос, когда актеры совсем сбиваются с курса и никто не может понять, куда же идти дальше, Хайнер не из тех режиссеров, кто вмешается со словами: «Спокойней, спокойней, сейчас мы сделаем то-то и так-то». Хаос интересовал Хайнера Мюллера куда более, чем решение проблемы. Он сидел и наблюдал, как актеры пребывают в полной потерянности, и это его, кажется, очень занимало. Подчас мне думается, что он хотел бы самый хаос показать как предстваление. Он очень ценил всякие повороты, извилины. Он давал актерам попытать тот путь, какой им виделся самым прямым и кратчайшим, – и чего только ни делалось на репетициях, все становилось возможным. На его репетициях была очень располагающая атмосфера. По крайней мере, таково мое восприятие...

– Жан Жене однажды поставил вот какой вопрос: «Что бы оказалось потеряно, если бы не стало театра?»

Это вроде вопроса: а что такое театр? Не ждете же вы, чтоб я сходу избрал ответ. Есть на то люди более высокой квалификации... Что бы было потеряно?.. Я понятия не имею. Я бы остался без работы. Подумавши, я ответа все не нахожу. Американская культура сосредоточена в кино. В Германии и в Европе культура – это в большей мере театр. Можно бы сказать, что театр сегодня – как бы музей, где классики всегда предложены на потребу дня. Я представляю себе театр словно бы сцену, на которой играют зомби. Слышатся голоса умерших и живых. То, что сейчас не может быть сказано нигде, может быть сказано в театре. Я не знаю, в самом ли деле эти голоса столь важны, необходимы обществу. Очень может быть, что эти голоса заставят себя услышать еще где-то, не со сцены. Но мне кажется, что говорить они должны и что они так или иначе будут говорить.

Иногда я еду по Берлину и разглядываю участки пути, строительные площадки, и думаю, что здесь должны стоять фигуры и говорить свои тексты. Иногда театр, его здание, кажется слишком тяжеловесным, малоподвижным.

Что меня восхищает в театре, так это превращение литературы в звучащую речь. Транспозиция голоса поэта, единственного голоса, во множество голосов актеров. Я мечтаю о театре, который будет исходить из звучащей речи. На сцене говорю не я. Я одалживаю свой голос. Я могу описать этот многосоставной эффект, опираясь на «Часы смерти». Мое видение театра: на сцене говорят мертвецы. Вы можете извлечь их на вечерок из их ящиков.

– В начале вашей карьеры вы изъевляли немалое предубеждение к театру. Не увеличилось ли с годами ваше недоверие к нему?

Мне кажется важным как можно дольше сохранять известную сторонность взгляда на театр, долю сторонности. Не надо с театром сживаться. Я сохранил без потерь свою начальную недоверчивость.

*Беседовала Катрин Беттина Мюллер 8 августа 2003 года
В тексте использовано интервью Клауса Дермутца.*



РЕЗО ГАБРИАДЗЕ

Фото В.Луновского

Резо Габриадзе (р. 1936) – драматург, режиссер, художник, скульптор. Учился на историческом факультете Кутаисского педагогического института и факультетах филологии и журналистики Тбилисского университета. В 1968 г. окончил Высшие всесоюзные курсы сценаристов и режиссеров. В 1981 г. создал и возглавил Тбилисский театр марионеток. Автор пьес, режиссер и художник спектаклей: «Альфред и Виолетта» по А.Дюма (1981), «Бриллиант маршала де Фантье» (1982), «Осень нашей весны» (1986), «Дочь императора Трапезунда» (1990). С 1990 г. работает в разных городах и театрах мира. В 1993–1995 гг. был художественным руководителем ГЦТК им.Образцова. В 1996 г. поставил спектакль «Песня о Волге» в Театре сатиры на Васильевском острове (Санкт-Петербург). Сценарист художественных фильмов: «Необыкновенная выставка», «Чудаки» (режиссер Э.Шенгелая), «Не горюй», «Мимино», «Кин-дза-дза», «Паспорт» (режиссер Г.Данелия) и др.

РЕЗО ГАБРИАДЗЕ

Марионетка может больше, чем актер

– Все 60-70-е годы вы работали в кино. 30 сценариев фильмов, известность, популярность. Откуда возникли марионетки?

Каждый раз на этот вопрос, мне кажется, я отвечаю искренне, и каждый раз я говорю неправду... Мифология творчества у меня начинается буквально через минуту. Ведь люди один и тот же факт часто рассказывают по-разному. И я рассказываю по-разному. И, наверное, все версии правдивы...

Двадцать лет я работал в грузинском кино. От этого я очень устал и сел в саду подумать, что дальше. Одно было ясно: в кино я больше не вернусь, если даже три «Оскара» покажут оттуда, из киностудии «Грузия-фильм» ордена Ленина...

Соблазн вернуться в литературу я подавил без грусти. Еще в молодости мне объяснил один сведущий в этом деле человек, что на каждый, даже самый хороший рассказ уходит некое количество гектаров леса. «Пусть моя доля леса шелестит нетронутой, а я усядусь в гамак и буду читать Марка Аврелия», – подумал я тогда и вышел из литературы, тихо закрыв за собой дверь.

После этого некоторое время я занимался живописью и скульптурой и, соблазненный яркой, легкой, шумной жизнью кино, позволил одному другу уговорить себя на два месяца попробовать свои силы в этом искусстве. Эти два месяца продлились двадцать лет – библейский мазок в моей скромной жизни.

И вот, седой, я оказался «в саду в грустных раздумьях на веточке печали»... «Живопись? Скульптура?» – вспоминал я с нежностью давно забытое, как вспоминают сладость первого поцелуя, забыв губы, которые дарили его. Куда идти?..

«В театр, что ли? – невесело подумал я. – Нет, театр – там руками машут, все время бегут на авансцену. Там чем дальше от горя, тем громче кричат (до

сих пор мечтаю прийти в театр и увидеть на руках актеров гири, нетяжелые, по 1 кило). Там актеры и режиссеры, которых я, конечно, уважаю, но они такие же конфликтные люди, как и я. Нет, в театре я не смогу». И вдруг я вспомнил маленькую марионетку, увиденную случайно в молодости.

– Другая легенда гласит, что однажды, в конце 70-х, оказавшись в Ленинграде на Невском, вы спрятались от дождя под крышей какого-то театра. Театрик оказался старейшим марионеточным Театром им. Деммени. Там, в витрине, вы увидели старых кукол. Встреча произошла... Это так?

Да, я зашел в зал на последней реплике: «Я больше не могу, любовь моя!» Потом я ходил по Ленинграду, искал старых кукольников, поднимался на чердаки и спускался в подвалы, где пить, как известно, хорошо и зимой и весной. Я знакомился с истлевшими людьми, с прозрачными, как фарфор, носами благородного рисунка. И когда я доверительно говорил, что хочу проконсультироваться о марионетках, только редкие из этих носов открывали двери, да и то – через цепочку...

Все это случилось в моей жизни потому, что человек думает, что он любит свободу. Я все время убегал: оттуда – сюда, отсюда – туда, галлюцинируя. Из живописи – в литературу, из кино – в скульптуру. Как только что-то превращается в необходимость, как только я пойман обстоятельствами – я моментально могу уйти в другое дело, чтобы не делать того, что мне велят...

Начал я, конечно, с ошибки: назвал свой театр – Театром марионеток. На самом деле это просто театр. Я и как драматург, и как художник, и как режиссер пытался решать общие театральные задачи. Я хотел напомнить о той магии, в которую я маленьким мальчиком окунулся в городе Кутаиси.

– Но там же был «живой» театр?

Я часто вспоминаю режиссера Васо Кушиташвили. По-моему, он был гений. Он вернулся из эмиграции, из Франции, но жить в Тбилиси у него не было права, и он вынужден был искать маленький город. Ему позволили жить в Кутаиси. На фоне хаковых костюмов он – мягкий, плюшевый – очень выделялся в нашем городе. Васо старался рано уходить в театр, чтобы не попадаться никому на глаза, возвращался в темноте. Он не ставил ничего из современной жизни, занимался классикой. Представляете, какая жизнь: каждая ночь – это страх, не знаешь, выплывешь в постели до утра или нет. И Шиллер, Шекспир! Вот он, старик (я сейчас старше него лет на 10–15), лежит и думает этой ночью... о «Двенадцатой ночи»... Он умер своей смертью, что странно и удивительно. И теперь редко-редко кто-нибудь вспомнит его и скажет, что он был гений. Он обойден грузинской критикой, но его следы просматриваются до сих пор. Трагическая была фигура. Прежние поколения – гораздо сильнее нас, каким я, рискуя, могу когда-нибудь в вашей старости показаться. И даже в деградации они несли какой-то заряд. Васо был один раз на гастролях в Москве, один – в Ленинграде, потом годами и десятилетиями – выступления на месте, не двигаясь. О, счастливые дни! Они были гениями, виртуозами из дореволюционных «золотых запасов». Собственно говоря, до сих пор наши поезда едут по дореволюционным рельсам, они еще долго служили, пока еще были живы старые стрелочники. Машинисты вымерли, стрелочники тоже.

К сожалению, никто уже не знает, что Кутаиси – это самый театральный город Грузии. И был там маленький мокрый дворик с изумрудно-зеленой стеной 1,5 метра от земли, красоты необыкновенной, в котором жили только актеры. Наша семья не была актерской, но мы тоже жили в этом дворике. И

еще доктор Лордкипанидзе и Георгий Геловани не были актерами. А остальные – актеры. В Кутаиси был театр – один из старейших в Грузии, и в этом старейшем театре играли всю классику: Шиллера, Шекспира, Илью Чавчавадзе, Акакия Церетели, Корнейчука, Симонова, Николая Островского. Ну вот. В этом артистическом дворике и проходило мое детство. Весь двор разделял заботу обо мне. И если мама была больна, то она шла в театр (кто бы здоровым себе это позволить?). Куда меня деть вечером? Вот брали и меня в театр. Но потом перестали, потому что вдруг примерно с восемью лет я начал смеяться и даже сорвал спектакль. Я уже не помню, в каких именно местах, и говорю то, что мне говорили они, актеры. А они говорят, что у меня был тонкий голос, очень заразительный смех, и в самых трагических местах, где должен висеть покойник на веревке, у меня начинался приступ смеха (покойник мне как-то ногой погрозил, не открывая глаз и оставаясь «в образе»...

И каждый год были гастроли. Театр Руставели у нас не любили. Я думаю, в этом была какая-то справедливость, уж очень они были государственным театром. Мощные, из папье-маше, дорические колонны, это гроыхание, завывания, заламывание рук у себя и выламывание их у других, ходили как циркули, многозначительность и страшная болезнь такого театра – ставить ударения не там, где надо, а куда-то смещать их. Получалось, что это какой-то заграничный театр, который почему-то забрел к нам, чтобы поугагать оставшуюся половину населения, которое еще не посадили. Потом смотришь – вроде наши, глаза, косолапость родная. Некоторые даже оказывались родственниками. А выходили на сцену и становились негрузинами.

А весной приезжал мой любимый театр. И все ждали, что он приедет. Великий Тифлисский театр музкомедии! Город выставлял оркестр для встречи, местная промышленность – материю для приветственных лозунгов. Лестница – 20 ступеней, а под ней – весь город: девушки из 1-й женской школы, мальчишки из 1-й мужской. Двое из Суворовского стоят, как ошалелые, застыв. Оркестр гремел одну нежную грузинскую песню, переделанную под марш, но даже маршевая мелодия заставляла про себя повторять нежные слова песни: «С дальней дороги ожидала я любимого. Вот он показался, но, кажется, это не он». Приятная, красивая чушь почему-то сопровождала ритуалы империи...

– Но почему же на почве воспоминаний о музыкальной комедии возникли именно марионетки?

Кто мне, беспартийному, дал бы большой театр?! А если серьезно: марионетка – священная кукла (слово происходит от девы Марии и храмовых кукол), и она может все, что может большой актер, и еще больше, чем актер. Вообще, мы все – бездарные марионетки, каждую минуту гневим небеса (за исключением нескольких случаев – Моцарта там, Гёте). Но небеса жалеют нас именно из-за того, что мы так неуклюжи, ходим, как тумбочки на двух табуретках... Смотрят на нас сверху и сочувствуют за нашу убогую пластику. Позже я подумал: почему они все-таки помогают? От жалости к нам до сих пор. Представляете, насколько небесам приятнее походка льва в пустыне? Если бы мы умели ходить, как фламинго, или хотя бы стоять, как голливудцы! Все это могут марионетки. Лучшие исполнители Шекспира – марионетки (какой актер может сказать фразу «Быть или не быть» – лучше марионетки?). Как они ходят, вернее – как они не могут ходить... В их походке вообще есть тайная формула нашей походки, которой мы не владеем (читайте Клейста). Видимо, если бы мы идеально ходили, то должны были бы время от времени

подпрыгивать на три метра, задира́ть ноги выше головы (но этому, кажется, в театрах Москвы уже научились). На улице люди прыгали бы через деревья, их ноги прогибались бы во все стороны, они складывались бы, как гармошка...

Или возьмите любую фразу из великой классики – Саади или «Тристана и Изольду»... Вам не было бы стыдно, если бы вы сидели в партере и слышали, как живые актеры это произносят? А есть ли на свете актер, который сказал бы: «Я люблю вас, газель моя с лиловыми копытцами»?..

– Тогда, вооруженный томиком Г.Клейста и практическим опытом ленинградских марионетчиков, вы начали в Тбилиси театр...

Тот, кто бывал в Тбилиси, помнит его старые горбатые улочки. За полтора тысячелетия они были восемь раз сожжены. Я ходил по этим стертým тротуарам и нашел меня один архитектор, который реставрировал старый дом. Как его получить? Начались бесконечные хождения по инстанциям. В сумке у меня лежала одна марионетка – довольно авантюристического вида. Я часто доставал ее из сумки и показывал в серьезных кабинетах. Кукла ошеломляла своей неуместностью в подобных местах. Я столько раз ее показывал, что у нее стерлись туфельки – немаловажная трогательная деталь, которая, собственно, и решила проблему в мою пользу. Мне дали весь фасад и половину этого здания, уступив другую половину делу менее сомнительному – ресторану. Между нами прорубили дверь, закрыли ее и ключ отдали не мне, а директору ресторана – Соломоново решение. В случае нашей неудачи дверь открывалась, и в нее входила шумная вкусная ресторанный жизнь...

Я чувствовал себя Робинзоном Крузо, который, конечно, знал, что такое лодка, но сам ее никогда не делал. Интересное и захватывающее состояние духа... Так появился первый спектакль «Альфред и Виолетта». Когда на премьерe я услышал аплодисменты, выйти на поклон не решился.

– Вы жили и воспитывались среди грузинской культуры. Какие другие культуры встретились вам первыми, и вообще – к какой другой национальной культуре ближе всего культура грузинская?

Историческая родина нашей грузинской культуры – Средиземное море. Я имею в виду Древний мир, когда была Иверия, которую называли Колхидой. Потом Византия великолепная в ее связях с христианским миром (чувствуется, что от святой земли у нас – огромный комплекс монастырей). Уникальность грузинской культуры в том, что она необычайно тонко воспринимает и восточное (скажем, Персию), и западное. Волей обстоятельств она попала в европейскую струю, а потом – во всеобщую историческую яму социалистической культуры. И очень много пострадала, хотя грузинской культуре близки все лучшие проявления культуры мировой. У меня есть возможность сравнивать. Фирдоуси звучит по-грузински так, что трудно поверить, что это написано не грузинским автором. Шекспир на грузинском языке звучит как абсолютно грузинский автор, наш язык в совершенстве впитал его. Мне, например, трудно представить, что «Макбет» написан не по-грузински. Кстати, во дворе Шекспира росла тута. Вообще, англичан надо остерегаться: они подают себя как нордическую страну, будучи субтропиками (там растут пальмы, в декабре в Лондоне я видел цветущие орхидеи).

Наиболее выражают грузинскую душу, мне кажется, музыка, поэзия, архитектура, живопись. Живопись Грузии уже в Средние века решила все основные великие задачи. Понимаете, мы были окружены соседями, которые по своим религиозным убеждениям не могли рисовать лик человека. А Гру-

зия живописала, как это делали греки и как впоследствии – русские. Между прочим, Средиземное море очень тонко чувствуется и в других странах. Например, вы чувствуете это в Мюнхене. Или в Киеве. Как говорит Галактион, «сторожащий глаз» может это увидеть и на Украине, а тем более – в других краях. А последняя средиземноморская волна бьется у вас в Петербурге, почти у Северного полюса...

– У вас был в искусстве учитель?

Да. У творческого человека есть возраст, когда появление рядом Художника, Учителя, Мастера предопределяет все. Между прочим, очень хорошая тема для искусствоведа – изучить все это с точки зрения Вазари: во сколько лет они начинали учебу у Мастера? В 10–12, если я правильно помню.

Мой учитель – Валериан Мизандари, скульптор из моего города. Город тогда был маленький, уютный, хотя уже сильно ударенный Совдепией. Она ударила по этой нежности, и ударила жестоко. Кого надо уже арестовали, кто-то остался в живых. Почему мой учитель спасся? Я часто думал об этом. Ведь он был во всех отношениях прекрасной кандидатурой для 1930 года, 1932, 1935, 1937, прекрасной кандидатурой для террора с самым летательным исходом... Почему я так говорю? Потому что у покойного Валериана Левановича была шляпа. Это была единственная шляпа в городе, к тому же он занимался непонятным делом – делал из глины людей. Это было очень опасно. Вы представляете – шляпа в городе, где хаковые френчи и сапоги! Военизированный город, организованный по образу и подобию создателя государства. А Валериан Леванович ходил в шляпе. Эта шляпа меня очень беспокоила и серьезно занимала несколько десятилетий: как он посмел ее надевать и почему не был из-за нее расстрелян? И однажды в Париже, в недостижимой мечте моего учителя, я вдруг догадался, в чем дело. Это просветление произошло со мной в метро «Луи Рузвельт». Там стоял саксофонист в рваных тапочках, и на нем была точно такая же фетровая шляпа, как у Валериана Левановича. И лента была такая же, и соль, выступавшая на ленте пятнами, выглядела точно так же, как у моего покойного учителя. И вдруг я понял, почему его не арестовали: потому что эта шляпа была с солью, а такую шляпу тогдашние художники рисовали, когда изображали жертв капитализма. (Например, Пророков.) То есть если бы не эта соль, то его наверняка расстреляли бы. У него был образ гонимого на Западе человека...

...которого советская власть приютила...

Да, это была такая Поль-Робсоновская тема. А он сам был тоже осторожный человек, абсолютно аполитичный... Он окончил Академию и был учеником Якоба Николадзе, который, в свою очередь, был учеником Родена, а Валериан Леванович был, выходит, внуком Родена в творческом смысле. А ваш покорный слуга – правнук Родена.

– Я встаю, и хотя у меня нет шляпы... Я просто не знаю, что снять с головы!

Да, я правнук Родена. И вот я попал в этот самый Париж, в тот самый дивный Париж, о котором Валериан Леванович мечтал. Он вообще не покидал Кутаиси, был один раз в Москве: он ослеп, делал здесь операцию – и так и не увидел Москвы.

И вот дожди, послевоенный период, замкнутая сфера, в которой он жил, замкнутая по разным причинам: он не хотел выходить из нее, это было опас-

но, все равно что выйти в поле высокого напряжения и сгореть. А потом, если даже выйти, кому он мог рассказать о Родене?.. И вот представьте: протекающая крыша его мастерской, запах сырости, который исходит от глины и от земляного пола. Несколько завернутых в тряпки и брезент голов городских покойников...

– *Он делал только надгробья?*

Да, надгробья. И потом у него во дворе валялся желтый мрамор – бледно-лимонной желтизны, и края его просвечивали, как просвечивает воск... И вот, знаете, он сдался обстоятельствам с этим мрамором только в 60-х годах, когда великий учитель всех трудящихся, в том числе и учитель Валико, оставил этот мир. Тогда Валериан Леванович чуточку выглянул из калитки и из духана – и увидел, что жизнь убежала куда-то вперед, все ходят по улицам трижды и четырежды лауреатами – и он (будем великодушны и простим ему это!) решился. Желтый мрамор спровоцировал его на портрет одного восточного диктатора самого великого народа. Но ангелы искусства спасли его, не допустили этого.

– *Резо, с чего все начинается в человеческой жизни – с чего начинается Театр?*

Вот я сейчас вспомнил. Тогда была эпоха немногочисленных кастрюль, незначительных и бессодержательных. Они были бессмысленны, как брошки. И у бабушки были две кастрюли-рудимента и одна крышка. О, эта крышка! Какое счастье доставила она мне в детстве! Эта крышка была рулем машины, на которой я путешествовал вокруг дома. Дворик – приблизительно десять квадратных метров. С тех пор я облетел мир, но такого полного пространства творенья, какой был в этих десяти квадратных метрах, я не ощущал... Что там еще было, в этом дворе? Да, дерево ореховое и его кора. Там, в коре, были дороги, трассы, параллельные линии, высота, пропасть. Как Манхэттен... Там были ущелья, по этим ущельям ходили муравьи, они встречались, а перед дождем куда-то исчезали... И голос бабушки из дома: «Не видишь, дождь уже начался?» Они – муравьи и бабушка – чувствовали это вместе, одновременно. И надо идти домой... И вот я сейчас подумал: я получил сцену тоже в десять квадратных метров. То есть сцена может быть больше, но я ее суживаю до этих десяти метров моего детства. И в них опять уместается все: дороги, история. Все это страннейшим образом совпадает.

– *Ваш театр как будто неодушевленных кукол был для меня всегда самым живым театром. Если пользоваться определениями вашего друга Питера Брука, что такое неживой театр?*

Вот о неживом театре. Я видел одну репетицию, и, чтобы она не потерялась в истории, я ее расскажу. В гостинице «Москва» я жил, наверное, всего два раза в жизни: туда трудно попасть. И однажды я попал туда перед праздниками (видимо, в такие периоды жизнь гостиницы как-то облегчается, и по благу я вселился туда). Попал я в не совсем хороший номер: прямо над входом, на втором этаже, окно не открыть, и между стеклами – залежи выхлопного угля. В полночь наступила тишина, я все-таки открыл окно, а потом не удержался и спустился. Это было два-три часа ночи, и шла репетиция похорон маршала Б-яна (назовем его так, потому что маршал этот ни в чем уже не был виноват, и царство ему небесное). Но оставшиеся в живых занимались, прямо скажем, несколько неясным делом – они до утра репетировали похороны. Они держали

ли в руках свои шапки, они шли со стороны «Метрополя» сначала вольно, но с поворота уже изображали печаль, потом они обходили нашу гостиницу и снова появлялись. У них был режиссер, который в этих переходных моментах грусти, скорби сам подавал пример, как это надо делать. Это была уникальная режиссура! Представляете – репетиция похорон!

Хотя я знал нечто подобное – репетиции парадов. Я из провинциального города, и там у нас, в Кутаиси, был один человек, который, единственный в городе, спал до двенадцати часов, и власти ему это прощали точно так же, как прощали бакенбарды и усы «на сто пять», что делало его похожим на известного Зеро. Наверное, несчастный брат Лауры Пойндекстер из «Всадника без головы» так выглядел до несчастья. Прощалось это все потому, что к концу апреля он включался в активную жизнь. Последние две недели апреля площадь принадлежала ему. Тогда не было мегафонов, а была такая воронка с ручкой, и он, очень артистично стоя на трибуне, кричал: «Сейчас первая школа! Выше голову, голову выше! Женская первая школа уходит... Рабочие консервного завода!» Впереди рабочих шел грузовик, на грузовике вертелась круглая площадка, а на ней – банка тушенки, находившаяся в недосягаемости от наших желаний. Она крутилась, напоминая нам об изобилии, и это был, быть может, самый сильный спектакль неживого театра. Потом эта банка не исчезла, но появилась сгущенка. Это был танец двух групп сгущенки вокруг красавицы тушенки. На этот спектакль смотрели портреты вождей... Есть один сильнодействующий прием, когда куда бы вы ни пошли – изображение смотрит на вас (зрачки рисуются ровно посередине – попробуйте). Так рисовали Сталина. И вот фантастично было то, что вожди одновременно смотрели и на нас, и на тушенку, и на тех, кто стоял на трибуне. Все они видели и оценивали с той ответственностью и тем величием, с которым и должны были все это оценивать...

Мы знали, что тушенка не меняется из года в год, она крутилась до 7 ноября 1956 года, потом я уехал и других сведений у меня нет. В связи с падением официальной морали после 1956 года она исчезла буквально у нас на глазах, а ведь кружилась с 1932-го! Народ был дисциплинирован, он знал, что тушенка – это красота, и сгущенка тоже была красотой... Да, социализм стал испытанием основных ценностей души, искусства. Можно с радостью сказать, что традиции, ценности мы сохранили, несмотря на невозполнимые потери.

– С чего начинается путь в искусство?

Никто не знает секрет начала искусства. Кажется, Бунин говорил, что у него все это началось в 4–5 лет со взрыва: он случайно посмотрел медицинскую книгу и там увидел фотографию человека в профиль на фоне гор с надписью: «Кретин в горах». И, говорит Иван Бунин, с этого началась его творческая жизнь. Многие-многих в моем поколении толкнул в искусство крик Тарзана. У меня было несколько таких кретинов в горах и еще фарфоровая собачка, сигнал М-1 и – Тарзан. Я очень хотел быть похожим на Тарзана, как и многие мои сверстники! Мы натягивали веревки во дворе, но на веревках мне было страшно, меня мутило, ничего не получалось. Все были к тому же здоровые, сильные, кто бы пустил меня к веревке! Кричать я умел, но стеснялся. Это тоже можно было пережить. Но убивало меня, знаете что? Все отрастили волосы. У Тарзана – Вайсмюллера они уходят назад и потом такой волной у шеи чуть-чуть поднимаются вверх. И у лба чуть-чуть выходят вперед. Красивейшая линия! Непревзойденная линия мужской прически! (Не заимствована

ли она у Элвиса Пресли. Сколько лет было бы сейчас Королю?) А я был курчавый – и никак эта волна не делалась, волосы торчали клочками, как у Пушкина Александра Сергеевича, из него Тарзан тоже вряд ли бы получился (простите за сравнение). У меня была только одна сильная фора: я умел плавать. Но есть курчавые волосы, которые после воды хоть на время делаются прямыми, а мои – нет, так и торчали кустиками. Они были ровными, как у Тарзана, только под водой. Так что все свое тарзанство – и крик и прочее – я оставил под водой. И поскольку я в воде молчал и наверху тоже молчал, то обратился к самому молчаливому искусству – скульптуре. Так Вайсмюллер помог мне заняться скульптурой в самом нежном возрасте. Если бы я разговаривал со студентами, я бы сказал: ищите толчок в искусстве, он многое вам объяснит. Если тонко, внимательно рассмотреть этого «Кретина в горах», то там виден весь Бунин: горы, красота, любовь, темные аллеи, Натали и удивительный человек на фоне этой горы. И маленький мальчик, четырех лет, смотрит на эту красоту и складывает из букв слово, очень красивое, между прочим, – «кретин»... Звучит, нет? А еще «в горах»! А по-итальянски еще лучше: «Кррэтино! Дэгенерратто!» Но это я услышал уже в старости.

Беседовала Марина Дмитриевская 15 августа 2003 года



ВАЛЕРИЙ ГАЛЕНДЕЕВ

Фото В.Васильева

Валерий Галендеев (р. 1946) – педагог по сценической речи. В 1965 г. окончил актерский факультет Горьковского театрального училища, в 1971 г. – театроведческий факультет, а в 1976 г. аспирантуру по кафедре сценической речи ЛГИТМиКа. В 1963 г. начал педагогическую деятельность, с 1979 г. – педагог-репетитор МДТ. При его участии созданы спектакли: «Дом» (1980) и «Братья и сестры» (1985) Ф.Абрамова, «Повелитель мух» У.Голдсмита (1986), «Старик» Ю.Трифонова (1988), «Гаудеамус» С.Каледина (1990), «Бесь» Ф.Достоевского (1991), «Разбитый кувшин» Г. фон Клейста (1991), «Клаустрофобия» (1994), «Пьеса без названия» А.Чехова (1997), «Зимняя сказка» У.Шекспира (1997), «Московский хор» Л.Петрушевской (2002). Совместно с Л.Додиныным поставил литературный вечер «Возвращенные страницы» (1988), режиссер-ассистент спектакля «Чевенгур» по А.Платонову (1999), режиссер спектакля «Чайка» А.Чехова (2001). Режиссер-ассистент оперных постановок Додина: «Электра» (Зальцбург, 1995; Флоренция, 1996) и «Саломея» (Париж, 2003) Р.Штрауса, «Леди Макбет Мценского уезда» Д.Шостаковича (Флоренция, 1998), «Мазепа» (Милан, 1999) и «Пиковая дама» (Амстердам, 1998; Париж, 1999) П.Чайковского, «Демон» А.Рубинштейна (Париж, 2003) и др. Ведет мастер-классы в России и за рубежом. С 1972 г. преподает в ЛГИТМиКе (ныне СПГАТИ), с 1999 г. – заведующий кафедрой сценической речи.

ВАЛЕРИЙ ГАЛЕНДЕЕВ

Акустическое пространство

– О вас ходят легенды, что, послушав человека, вы можете рассказать о нем все: где родился, где учился, на ком женат, сколько комнат было в доме, где вырос, и т.д. Рассказывают, что как-то вы разоблачили студентку, которая скрывала свое образование...

Со студенткой была целая история. Это было много лет назад, когда мы набирали курс, который потом стал курсом «Братьев и сестер». Среди абитуриентов была девица из Сумгаита Ира Лупейкина, которая закончила художественное училище в Сумгаите по специальности «ковроткачество». С ней была масса приключений. То она не являлась на туры. Потом являлась, объясняла, что сожгла себе волосы, суша их над газом. Появлялась с совершенно другим имиджем, – с коротенькими волосиками. То в документах какой-то беспорядок. То есть она постоянно всех изумляла. На коллоквиуме ее спросили: «Что вы читали из зарубежной литературы?» – «Ну, у нас дома полочка была, там стояло десять томов Томаса Манна, я все их прочла». – «Хорошо. Что в первом томе?» – «Будденброки». – «А во втором?» – «Волшебная гора». – «А в третьем?» Она так задумалась и говорит: «Волшебная гора». – «Как? Лупейкина, вы сами себе противоречите: во втором томе «Волшебная гора» и в третьем она же...» Она говорит: «Да, она и во втором и в третьем». Так и идет беседа. Потом я вклиниваюсь: «Лупейкина, остановитесь и быстро, быстро, не задумываясь ни на секунду, отвечайте: «Сколько лет вы в ГИТИСе учились?» Она стала кричать: «Зачем вы меня спросили, я бы все рассказала!» И убежала. Потом выяснили, что училась в ГИТИСе у Гончарова. Просто

она один раз произнесла: «двести». С мягким знаком, а этому учат только в театральной школе, причем только в Москве, и больше нигде. Вот на одном таком микрожесте речевом она себя выдала полностью, причем ведь погиб весь разработанный гениальный сценарий: и Сумгаит, и «ковроткачество», и стройка, на которой она работала целую зиму в Ленинграде, чтобы поступить именно к Кацману и Додину.

По речи о человеке можно сказать очень много, практически все. По лексике, по синтаксису, по интонации, по особенностям говора. Можно определить происхождение: из какой социальной группы, где родился, где жил, какие были миграции. Все же в речи застревает, все отпечатывается. В беседе с коллегой я спрашиваю его: «Вы на Севере долго прожили?» – «Что?» – «На Севере долго прожили?» – «Двенадцать лет в Вологде прожил, но вы первый человек, который это услышал».

По речи можно понять про человека все, вплоть до сексуальной ориентации, все совершенно. Все имеет свои характеристики, как пластические, так и речевые. Но с пластическими легче разбираться.

– Чтобы человек хорошо говорил на сцене, необходимы какие-то природные данные? Или можно научить кого угодно?

Природные данные, конечно, желательны. Но за последние годы я уже не помню людей с хорошими природными данными. Последний, кто обладал богатым природным голосом, был Петр Семак, пришедший к нам в институт лет двадцать назад. Природа чахнет, слабеет. На постановку голоса влияет все, начиная от искусственного вскармливания. Изменяется конфигурация тканей, не такие челюсти, не такие зубы, упругость мускулатуры губ и щек – человек не отсосал свое, что положено ему за первые месяцы жизни. У него слабенькие щечки, мускулатура подбородка, мускулатура мягкого неба. Соответственно, нервный импульс более слабый, чем у человека, который прошел «естественный» путь становления организма. Вторая, и важнейшая, причина – проживание в наших нынешних маленьких квартирках – «живопырочках». Те люди, которые говорили громко, – жили в больших помещениях, с высокими потолками, с соответствующей кубатурой. У человека вырабатывалось другое акустическое восприятие. Человек иначе себя слышал. Первые звуки его речи распространялись в другой акустической среде. Раньше же стены строились не из бетона. Правда? Либо дерево, что идеально. Либо это был живой камень. Чем хуже жилищные условия, чем больше народу напихано в комнате, тем больше все привыкают шипеть, срываясь на истерику. Все изо всех сил стараются говорить тише, чтобы не слышали соседи за стенкой, а потом это «тише» прорывается в истерику.

– Мне всегда казалось, что занятия по сценречи как раз и должны как-то компенсировать природные недостатки, вытравить «следы» говора, индивидуальные дефекты и т.д.

Многие годы школа сценической речи считала именно эти задачи важнейшими, иначе говоря, ехала под флагом «парадной» речи: очистить, отшелушить дефекты, привести речь актера в соответствие со стандартами изношенности, довести до кондиции «парада». А потом только пришло в голову, что все эти языковые индивидуальные «неправильности» – богатство. Что их надо не исправлять, а с ними надо работать, учиться их использовать.

Все дело в том, что есть как бы две функции речи в театре. Одна функция – чисто эстетическая (красота тембра, многозвучие, безукоризненная слы-

шимость, фонетическая полнота). Ее можно отнести к речи декоративной. А сценическая речь – это речь и декоративная тоже. И достаточно долгое время все были убеждены, что «декоративность» и есть – важнейшая функция сценической речи. О второй функции сценической речи, может быть, до Станиславского никто специально не задумывался. Я имею в виду сценическую речь как проводник непосредственного психологического, психического импульса; иначе говоря, внутреннего содержания момента, внутреннего содержания образа. Безусловно, в практике эта вторая функция использовалась. И актеры так или иначе передавали эту внутреннюю жизнь образа в своей речи – в тембре, в ритмике, в характере гласных и согласных. Но это происходило, так сказать, помимо воли, неосознанно. Традиционная декламация, традиционная риторика (скажем, идущая от французов, от «Комеди Франсез», от консерваторской парижской школы), которая обеспечивала благозвучие, звучность, фонетическую полноту, – не вникала в эту проблематику. Этим вообще никто не занимался. Станиславский первый человек, который об этом задумался. Как сохранить красоту и звучность сценической речи, но при этом добиться, чтобы красота и звучность не мешали бы передаче живого импульса, внутреннего, психологического; живого нюанса; которая не мешала бы интонационности, то есть изменчивости, подвижности интонаций, подвижности уровня звучания, в зависимости от того, какая психологическая ситуация сегодня складывается в спектакле. Ведь он сталкивался с тем, что как только речь оказывалась направлена на то, чтобы передавать переживания, она тут же теряет красоту, она тут же теряет звучность. Она тут же теряет какие-то свои эстетические качества, которыми русская школа могла бы вполне гордиться. И Станиславский упорно старался примирить эти два направления. Старался добиться, чтобы слово было живым, передавало бы живое дыхание артиста, его внутренний импульс. Вот это и есть искомое – слово, в котором не застревал бы, не погибал бы внутренний импульс, который иногда может погибнуть оттого, что артист должен говорить громче или отчетливее. Но ведь если артиста не слышно, то... вся «правда» его шепота никому не нужна.

Так вот, Станиславский подбирался к этому соединению «правды» и «красоты», но с очень большими трудностями, с очень большими отступлениями. Я слушал запись диалога Качалова и Книппер-Чеховой в «Трех сестрах». Вот там была такая красота звука, соединенная с абсолютной психологической правдой, что ничего подобного мне слышать не приходилось. Но это была запись, а не живой спектакль. И, безусловно, мхатовская речь в ее лучших проявлениях была близка, скажем, к эталону.

– Но эталоны – вещь постоянно меняющаяся. Что соответствует сегодняшним стандартам восприятия и кажется прекрасным, вряд ли будет восприниматься таким завтра. Те записи великих мхатовцев, которые мне довелось слушать, оставляли все-таки впечатление чуть приподнятой декламационности...

И это продолжение темы. Парадная, декоративная функция сценической речи очень зависит от эстетических идеалов времени. Что такое речь Левитана? И как ее объявляли эталоном, и считали «неумелостью», скажем, речь Высоцкого или речь Леонова. То есть какая-то определенная часть аудитории не принимала этих актеров, потому что они не укладывались в их представления о стандартах. А эти актеры, так же как актеры раннего «Современника», актеры в ранних спектаклях Анатолия Эфроса, сознательно отказывались от

«декоративной красивости» ради правды психологического импульса. Этот «шепталельный реализм» был реакцией на годы, когда наша школа сценречи употребляла все усилия, чтобы очистить, отшелушить, довести до стандарта речь актера. И только потом пришло в голову, что все эти живые «неправильности» надо не истреблять, а использовать.

Сколько я сам боролся с тем же Петром Семаком! Украинский акцент, жена грузинка (то есть еще грузинская примесь), еще там были добавочные сложности, – словом, была такая гремучая смесь, что первые два года он у меня ходил без стипендии. И работал, работал, работал. Сейчас говорит безукоризненно. Но... В моменты взлета, в моменты высших достижений в роли, скажем, когда он играет Ставрогина, – прорывается его украинский акцент. А иначе и быть не может. Тут слишком глубокие личностные пласты задействованы. Речь слишком тесно связана со всей психоструктурой человека, и теперь я думаю, – а надо ли было так его переучивать? И у меня нет однозначного ответа.

– Когда в статьях пишут о «хорошей речи» артистов, то чаще всего имеют в виду какие-то довольно простые вещи: отчетливое произношение, в редких случаях – какие-то найденные индивидуальные черточки персонажа...

Это от нашей бедности. Когда Додина спросили, какой самый тревожный симптом сегодняшнего театрального дня, он сказал, что для него это «культура, уходящая из театра». Вот как раз об этом. Просто об этом мы не задумываемся. Не до жиру, быть бы живу, лишь бы хоть что-то было слышно и хоть что-то было понятно. Вышли на какой-то микроуровень – и слава Богу. А уж какого автора играем – дело пятое. А на самом деле – первое. Скажем, Бернард Шоу говорил: для того, чтобы играть в моих пьесах, нужны мощные легкие стеклодува, медная глотка и нечеловеческая выносливость. Он начинал с легких и глотки, потом переходил к нечеловеческой выносливости, потому что энергетика его текстов такова, что артист, привыкший к славянской меланхолии, просто может сорваться на Шоу.

Скажем, актер воспитан на Островском, с его определенной длиной фразы, длиной периода, с его ритмикой, связанной с инверсиями или отсутствием инверсии; с более или менее стандартным местом подлежащего и сказуемого в предложении; с его средней длиной слова, количества слогов в нем, количества согласных и гласных. А комбинаторика согласных и гласных у данного автора соответственно вырабатывает в организме актера, в его нервной системе определенные связи, которые с годами крепнут. И пробиться другой, альтернативной связи, не такой, уже становится труднее и труднее. Потом человек с годами становится все менее и менее восприимчив к тому, чего он не делал раньше. Я по себе сузу. Я уже ко многому не восприимчив. Я могу более или менее развивать то, что я делал на протяжении десятилетий, но уже к чему-то совсем новому становлюсь невосприимчив, на это уже не хватает моих внутренних ресурсов. Уже место занято.

– То есть, грубо говоря, если ты всю жизнь играл Чехова, довольно сложно перейти к Шекспиру...

Конечно. Почему в Художественном театре так с Шекспиром мучились. Это другая глубина дыхания, объем дыхания, на самом деле, это даже другое кровообращение в момент произнесения его текста, другой газообмен. Чем длиннее речевой отрезок, тем реже вдох. И поскольку вдохов становится мень-

ше, то характер газообмена изменяется. То же самое происходит с кровообращением. У многих, которые начинают заниматься сценическим дыханием, чтением, частые головокружения, такие полубморочные состояния, потому что резко изменяется газообмен, изменяется кровообращение; и у неподготовленного человека случается сбой циркуляции крови и газов в организме.

Скажем, в труппу Малого драматического театра мы принимаем только «своих» выпускников. Не потому, что это традиция или так заведено, но потому, что люди, прошедшие другую школу, у нас не выдержат, в том числе и нагрузку по речи.

– Малый драматический театр – образование уникальное во многих отношениях, но мне всегда казалось невероятным, что ваши студенты, становясь актерами, годами и десятилетиями продолжают учиться у вас на ежедневных тренингах-разминках по речи... Что вы сидите на всех репетициях и всех спектаклях...

Это не невероятно, а необходимо. Как я могу проводить сегодня разминку, если я не видел вчера спектакль, не слышал, в какой форме находятся актеры, где и что надо подкорректировать, на что обратить внимание? А то, что я сижу на репетициях, то, что я «живу» в театре, разумеется, идет от Додина. Это его инициатива и его воля. Мы работаем вместе уже почти тридцать лет. И я могу сказать, что никогда я не «увлекал» его какими-то речевыми поисками, но всегда он их подталкивал и инициировал. Скажем, в работе над «Братьями и сестрами» именно Додин предложил отработать со студентами «пекашинский акцент». Кстати, в этом спектакле редко кто замечает, что акцент у всех немного разный. Анатолий Смелянский заметил и даже об этом написал в свое время, что в «Братьях и сестрах» разные персонажи произносят шипящие звуки разным способом. Это действительно так. Мы придумывали каждому манеру произнесения шипящих свою. Вот Смелянский услышал, но я думаю, что таких «слухачей» мало. Но не важно. Это входит в какой-то некий общий результат, в некий общий итог, как компонент, как составная часть, как молекула какого-то общего результата, и в конце концов воспринимающий не обязан вычленять, что на него производит впечатление конкретно.

Хотя иногда обидно, что так много пишут о визуальном пространстве спектаклей и почти никогда не пишут об акустическом пространстве. А ведь это важнейшее составляющее: мелодии голосов, соединяющиеся в общий хор, разноголосица акцентов, говоров, манер, тембров и т.д. Это удивительно сложно организованный мир. Правда, редко кто из режиссеров этим специально занимается. Додин занимается. И с годами все больше, его построения становятся все музыкальнее, все изощреннее.

– Мне кажется, что я начинаю немного понимать, чего вы стремитесь добиться от своих учеников, но как этого достигнуть?

Могу только рассказать, как я это ищу, как я пытаюсь. Скажем, я практически никогда не повторяю упражнений, то есть одно и то же упражнение никогда не делается дважды. В моей работе не существует методики отработки упражнений. Вот, допустим, я занимаюсь с «Гаудеамусом». Спектакль идет в нашем театре уже двенадцать лет. За эти годы я не провел ни одной одинаковой разминки. Они разные по наполнению, по структуре, по интонации, по энергетике. Различны в зависимости от того, сколько раз подряд играется спектакль. Если он, предположим, идет раз в месяц, – это одно. А если играется на гастролях неделями подряд – это уже вопрос пропорции, регулировки

силы. У нас, видите, в этом смысле огромная тренировка. Сразу после выпуска «Гаудеамуса» начались его гастроли, достаточно коммерческие. И мы из нашего зала Малого драматического, из нашей крохотуленьки, выбрались в гигантские помещения. Первый раз за рубежом «Гаудеамус» играли в только что отстроенном оперном театре на 3200 мест. Это при изумительной акустике. Конечно, само уже пространство другое, оно изменяет дыхание. И вот возвращение из большого зала в маленький, потом снова в большой – вообще-то отдельная тренировка. Такой массаж для ощущения себя в пространстве, своего голоса, своего звука. Но это всегда, конечно, проблема, которую нужно решать. Обязательно налаживать, потому что само собой ничего не пойдет или пойдет кособоко. Поэтому Додин и возит меня с собой.

– То есть сегодняшняя разминка определяется совокупностью условий, в которых будет идти спектакль, и состоянием артистов? И упражнения подбираются специально к случаю?

Упражнения на моих разминках каждый раз бывают другие. В силу того, что комбинаторные возможности русской фонетики практически неисчерпаемы. Как неисчерпаема комбинаторика нот, музыкальных тонов на клавиатуре. С этой маленькой клавиатуры вышли сорок с лишним симфоний Моцарта и т.д., и т.д. Так и здесь, упражнения можно и нужно придумывать все время новые.

– А мне казалось, что научился делать одно, идешь к следующему..

Нет. Вышел на какой-то известный уровень (пускай это будет микроуровень), давайте стремиться на другой. Отработка навыков сама по себе вещь опасная, с точки зрения возможности затормозить живой импульс. Навык, как мне кажется, должен быть текучим, должен меняться день ото дня. То есть навыка как такового у артиста вообще не должно быть. У него должно быть поле навыков, у него должен быть некий такой резерв, ресурс навыков. Но вот единственного, однородного, единично извлекаемого из этого набора навыка вообще быть не должно. Тогда актер может творить, может импровизировать.

Ведь здесь заграживаются, по сути дела, глубинные мозговые структуры артиста, душевные структуры, о которых мы мало что знаем. Скажем, существовала одно время теория (мне кажется, совсем не бессмысленная) о том, что такое перевоплощение. Перевоплощение определяется тем, что в момент исполнения той или иной роли у артиста складывается параллельная альтернативная вторая нервная система со всеми присущими ей связями. То есть призрачная, фантомная (ну, как фантомные боли) нервная система.

Скажем, Сергей Курьшев играет Михаила Платонова в «Пьесе без названия» и Тригорина в «Чайке». Казалось бы, один автор. Но если вы проведете спектральный анализ его гласных и согласных, то вы увидите, что они разные: одни в Платонове, другие в Тригорине. И когда в репертуаре стоят «Пьеса без названия» и «Чайка», то артисту необходима переналадка организма, нужно делать замену дыхания и т.д., и т.д. Когда-то этим занималась наука «Психология творчества», это можно изучать, анализируя деятельность нервной системы и т.д. Но я могу гарантировать, что в каждой из этих ролей у артиста складывается какая-то своя, суверенная нервная система.

– Вы занимаетесь индивидуальными тренингами с артистами?

В театре нет. Собственно, я и в институте индивидуально занимаюсь мало. Я думаю, что способ работы «один на один» – не самый эффективный.

Если человек готовит себя к театру, а не к какой-то деятельности типа «театр у микрофона», то ему нужен партнер, ему нужен «второй». Потому что речь в театре – слово, всегда ориентированное на другого человека. То есть все-таки диалог. Даже если монолог по форме, это всегда слово, в котором есть предчувствие ответа. Что, конечно, не мной придумано. На эту тему достаточно много писал Бахтин.

– Мне казалось, что научиться сценической речи все равно как научиться кататься на велосипеде или плавать: раз научился и уже на всю жизнь...

Лучше взять аналогию с оперой. Если человек научился петь Верди, это не значит, что он сможет петь Вагнера. Потому что совершенно другая интонационная система, другой оркестр. Наверное, Верди сделал все для того, чтобы певцу было легко, а Вагнер все делает для того, чтобы певцу было трудно. А Рихард Штраус, например, написал такое произведение, что, когда начали им заниматься, я понял: он вкладывал только одно – будьте вы прокляты; чтоб вы сорвали свои проклятые глотки на моей музыке! Потому что это петь невозможно. В драматическом театре, конечно, вроде бы по-другому, но на самом деле аналогия работает. Потому что гоголевское слово и чеховское слово – разные, и требуют разной постановки голоса.

Вы никогда не пробовали на спектакле закрыть глаза и только слушать?

– Нет, никогда.

Говорят, Островский очень любил слушать актеров из-за кулис. Очень полезно. Услышите много неожиданного.

Беседовала Ольга Егошина 1 октября 2001 года



НИКОЛАЙ КАРАЧЕНЦОВ

Николай Караченцов (р. 1944) – актер. В 1967 г. окончил Школу-студию МХАТ (курс В.К.Монокова) и поступил в труппу Театра им.Ленинского комсомола (с 1990 г. – «Ленком»). Среди ролей: Шурка Басаргин («Дым отечества» по К.Симонову), Женя («В день свадьбы» В.Розова), Шарлатан с клавесином, брат Сила («Мольер» М.Булгакова), Коля («Суджанские мадонны» Ц.Солодаря по повести Ю.Нагибина, 1967), Солдат («Прощай, оружие!» по Э.Хемингуэю, 1970), кот Базилио («Золотой ключик» по А.Н.Толстому, 1970), Костя («Музыка на одиннадцатом этаже» И.Ольшанского, 1972), Карабанов («Колонисты» по А.Макаренко, 1973), Тиль Уленшпигель («Тиль» Г.Горина по Ш. де Костеру, 1974), Смерть и Глава рейнджеров («Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» П.Неруды – А.Рыбникова, 1976), Лазрт («Гамлет» У.Шекспира, 1976), граф Резанов («Юнона» и «Авось» А.Вознесенского – А.Рыбникова, 1981), Миша Земцов («Жестокие игры» А.Арбузова, 1979), Алексей («Оптимистическая трагедия» В.Вишневого, 1983), Карбышев («Диктатура совести» М.Шатрова, 1986), Серж («Школа для эмигрантов» Д.Липскерова, 1991), Звонарев в «...soггу» (1992) и Зудин в «Чешском фото» (1995) А.Галина, Меншиков («Шут Балакирев» Г.Горина, 2001).

НИКОЛАЙ КАРАЧЕНЦОВ

Меняют дом, когда в нем плохо

– Ответы на вопрос «почему вы решили стать артистом» обычно делятся на два разряда. Одни актеры уверяют, что стремились к этой профессии с детства, хотели быть только и исключительно актерами. Другие уверяют, что все произошло случайно: пошли с приятелем за компанию или просто решили проверить себя, шли по улице и зашли в открытую дверь... Когда и почему вы выбрали эту профессию?

Моя мама была балетмейстером, поэтому в самом раннем детстве я мечтал о театре, о сцене, но не о драматической сцене, а – о балете. Я безумно хотел стать балетным танцовщиком, не представлял другого жизненного пути. Однако когда мне исполнилось 9 лет и наступило время поступать в хореографическое училище, мама начала решительно возражать. Она сказала, что если бы я был девочкой, то тогда она наверняка бы разрешила. Но, зная мир балета изнутри, видя массу сломанных мужских судеб (ранняя пенсия, короткий век и так далее), она была категорически против такой судьбы для любимого сына. И я послушался матери. И «забыл» мечты о сцене. Потом в 10 классе я попал в замечательную компанию – актив Центрального детского театра. Мы дежурили на спектаклях: следили, чтобы не курили в туалетах, прилично вели себя в зале. Естественно, мы пересмотрели весь репертуар этого театра. Там еще был Клуб искусств, который помню до сих пор, потому что в нем школьникам читали лекции Филиппов, Марков, Эфрос. Далеко не все из слушавших их тогда связали свою жизнь с театром, но какие-то зернышки мыслей и образов, какие-то театральные бациллы запали в наши души и, мне кажется, сделали их чище.

Там же, в Детском театре, была организована самодеятельная театральная студия, которую вели Геннадий Печников и Валерия Меньковская. Все

мы выучили по стихотворению и отправились в нее поступать. Я и еще один мальчик из нашей компании поступили. А еще один, которого не взяли, сказал нам: «Зря вы пошли в Детский театр, надо было идти в Дом кино, там по пропуску можно все фильмы смотреть». Через день я поступил и в студию при Доме кино. И в той студии, и в этой мне стали советовать попробовать пройти конкурс в театральный институт. А я так устроен, что если я чего-то очень хочу, то никогда никому об этом не говорю. Тогда я даже сам себя обманывал: ну не поступлю, ничего страшного – набор в театральный институт происходит весной, а где-то в августе буду поступать в нормальный, серьезный вуз. Больше всего я хотел учиться в Школе-студии МХАТ. Когда вошел туда, меня прямо как током ударило. Я решил, что, даже если меня будут выгонять и все студенты соберутся и будут выталкивать ногами, я отсюда не уйду никогда, буду цепляться за эти стены. Курс тогда набирал Виктор Карлович Моноков, наверное, один из лучших педагогов Школы-студии. Поступал я довольно трудно, были повторные туры, но тем не менее прошел, и даже получал впоследствии Качаловскую стипендию. А закончил вуз с отличием. Потом попал в Ленком, где и работаю по настоящее время народным артистом. Вот и вся моя биография.

– После Школы-студии вам не хотелось попасть в «свой» Художественный театр? Как у вас и всего вашего курса с ним складывались отношения?

Художественный театр тогда переживал не лучшие времена. Станиславский и Немирович довольно давно покинули эту жизнь. МХАТом руководила коллегия, художественный совет, состоявший, если так можно сказать, из мощных заслуженных стариков. Мы их чтили, но воспринимали как что-то довольно далекое от нашей жизни. МХАТ для нас, молодых нахалов-студентов, казался рутинным театром. Это потом туда пришел О.Н.Эфремов. И все как-то оживилось, закрутилось. А когда мы учились, шум был вокруг спектаклей А.В.Эфроса в Ленкоме, вокруг «Таганки» и, конечно, «Современника». Эти театры были в «моде». И сейчас понятно, что это действительно были крупнейшие театральные явления XX века. Но, так получилось, что когда мы заканчивали обучение в Школе-студии, Эфроса сняли с руководства Ленкомом, назначили новым главным режиссером Монахова (который тоже в свое время заканчивал Школу-студию МХАТ).

Поскольку с Эфросом из Ленкома ушли 10 ведущих актеров, театр оголился, и в Министерстве культуры встал вопрос, как укрепить труппу. Решили укреплять за счет молодежи. Предложения были: или собирать из разных театров, или взять 10 человек с одного курса. Решили, что второе целесообразнее. Так и было сделано. Нам не хотелось расходиться по разным театрам, мы думали о том, что будем создавать свое дело, потому что это тогда было принято. Так возник «Современник». Любимов с курсом создал мощный театр. Мы мечтали создать свой, молодой, талантливый. Мы очень верили в себя.

Этот период считается не самым звонким в истории Ленкома, но мне он все равно дорог, потому что я очень много играл, каждый день выходил на сцену в маленьких и больших ролях. Это был период такого энтузиазма, горения, пробы сил. Мы проработали так три года, потом было полгода безвременья, потом пришел Марк Анатольевич Захаров и началась новая эпоха Ленкома и новая эпоха моей актерской судьбы.

– Вся жизнь в одном театре – это звучит гордо. Но неужели никогда не было желания что-то изменить в своей актерской судьбе? Уйти из театра? Попробовать себя с другими режиссерами, в другом коллективе?

Человек меняет свой дом, когда ему в нем плохо. Если у человека все хорошо, он не станет эмигрантом. Мне нравится мой театр, на сей день я лучше его не знаю. Марк Захаров – один из лучших режиссеров страны, и мне интересно с ним работать. Что касается других режиссеров, то, если вспоминать мою жизнь в этом театре, их было достаточно много. И каких! Мне довелось работать с Глебом Панфиловым. Андрей Тарковский ставил «Гамлета», в котором я играл Лаэрта. Таким образом, не выходя из родных стен, я соприкасался с самыми разными выдающимися мастерами режиссуры. Сегодняшняя жизнь позволяет актеру репетировать в разных местах, не уходя из собственного театра.

– Вы часто заняты в антрепризных проектах?

Не очень. Антреприза – понятие широкое и достаточно себя дискредитировавшее. Я много езжу по стране, вижу следы неудачных антреприз. Люди говорят: вот два знаменитых артиста поставили скамейку и что-то там халтурят левой ногой, зарабатывая деньги только на собственном имени. В такие проекты влезать не хочется.

Для меня сложный вопрос: как, с одной стороны, не стать всеядным? А с другой: если от всего отказываться, как в ожидании ролей не потерять квалификацию? Мне кажется, что настоящая антреприза – это театр, который дает возможность сделать что-то такое, что я еще не успел сделать. Потом всегда есть вопрос потенциального коллеги, друга, профессионала, который скажет: а зачем тебе это было надо? То есть я должен сделать что-то неожиданное и не хуже того, что уже сделал. В этом интерес. Мне чуть ли не каждую неделю предлагают самые разные варианты. Был один, на который я согласился. Наташа Гундарева принесла мне пьесу, мы с ней долго разговаривали. Мне понравилась эта пьеса, а Гундарева – актриса, быть партнером которой большая честь. Мы с ней друзья, мне хотелось вместе поработать. Ставить должен был Сергей Арцыбашев, художником должен был быть Олег Шейнцис, – то есть все солидно. Но я так устроен: могу сниматься в трех, четырех, а иногда даже в пяти картинах, с театром же сложнее. Если я что-то репетирую, то целиком растворяюсь в процессе. В тот момент мы начали репетировать «Шута Балакирева». Захаров работал долго, потому что пьеса была несовершенна, скончался Гриша Горин. Наташа обещала меня ждать, но в тот момент, когда мы выпустили «Шута», она заболела.

– Что вас увлекает в предстоящей работе прежде всего: пьеса, партнер, режиссер?

В первую очередь пьеса, а дальше я, естественно, буду спрашивать, кто будет ставить, как.

– А когда новую пьесу приносит Захаров? Вы можете пойти к нему и сказать, что хотели бы играть эту роль, а не другую?

В любом театре распределение ролей – один из самых важных моментов в жизни артиста. Все кидаются к доске объявлений, ищут свое имя. Поскольку я в Ленкоме не первый год, и мы с Марком Анатольевичем в дружеских отношениях, то бывает, что еще до того, как повесить листок, он мне позвонит и скажет: есть такая идея, как вы смотрите? Хотя я сам никогда не просил ролей.

– А отказываться приходилось?

Бывало.

– Почему?

Это было в спектакле, который ставил не Захаров, а приглашенный режиссер. Я прочитал пьесу, и мне не захотелось в ней играть. Я пришел к Марку Анатольевичу и рассказал свои соображения по поводу пьесы и почему я считаю, что мне не нужно это делать. Он ответил: да, Коля, вы доросли до такого положения, что можете отказываться от ролей.

– Расскажите, пожалуйста, о репетициях Захарова.

Во-первых, мне нравится, что Захаров сегодня – это не тот режиссер, что был 20 лет назад. Я – мхатовский выкормыш, поэтому я иногда не понимаю Захарова на репетициях. Он предлагает определенный рисунок роли, я прихожу с ним домой. У меня все тетради ролей исчерканы карандашом, потому что я делил их на куски, действия, задачи, как меня учили. И как это соединить с тем рисунком, что предлагает Марк Анатольевич? А ведь соединить это необходимо. Иначе рисунок останется пустым. Здесь я буду формально брякаться на колени, там перейду на шепот.

С годами Захаров все больше доверяет актерам. Сейчас у нас больше сотворчества, мы вместе находим какие-то краски для роли. Общее решение, конечно, в захаровских голове и сердце – он сразу видит весь спектакль. Сегодня Захаров работает в доброй атмосфере. У него есть выражение для начала репетиции: «раскачать атмосферу». То есть он не может так: 11 часов, приготовились, начали. Он предпочитает какое-то время дать для настройки, пока разогревается воздух. Я иногда вижу, что у него самого не самое доброе настроение в начале репетиции и как он себя преодолевает.

– Часто актеры ненавидят репетиции и мечтают скорее выйти к зрительному залу. Иногда, наоборот, актеры считают, что репетиции – это творчество, а играть спектакли – профессия. Что вам нравится больше?

И то и другое, все интересно. Репетиции, спектакли – это разные этапы актерской жизни, разные состояния. Процесс работы над ролью не останавливается с премьерой, наоборот. Когда я только пришел в театр, здесь работал Вовси, яркий, интересный актер. Он говорил: «Я глаза партнера вижу только на 12-м спектакле, а до этого все плавает». Поэтому все театры всегда боятся, когда на премьеру или на генералку идет пресса. Это рано, спектакль еще не встал на ноги. Тем более что сегодняшние критики разного качества и уровня. Иногда бывают разнuzданные, их задача – себя показать и с радостью кого-то укусить, особенно из знаменитостей. В старину на Руси артистам было запрещено читать о себе рецензии, потому что повредит в любом случае: если хвалебная, то зазнается, если ругательная – расстроится. И в том и в другом случае будет плохо играть. Трудно себя настраивать, что ты равнодушен, все равно все о себе читаешь, но я считаю так: их дело писать, мое – играть.

– Чье мнение тогда для вас ценно, кроме режиссерского?

Есть закон: верить можно двум людям: режиссеру и себе, а слушать – всех. У меня есть друзья и в актерской и не в актерской среде, вкусам которых я доверяю.

– Спектакль «Юнона» и «Авось» прошел более 800 раз, какое-то нереальное число. Некоторые актеры говорят, что и сотый спектакль играть сложно, получается автоматически. Как вы смогли не устать от Резанова, сохранить спектакль?

Это и входит в понятие актерской профессии. Актер должен играть каждый спектакль, как будто он последний в его жизни. В то же время ни в коем случае не должно быть слепка, повтора со вчерашнего, позавчерашнего. Сложные, тонкие, глубокие человеческие взаимоотношения должны рождаться сию секунду, на ваших глазах. Это довольно сложное соединение, далеко не всегда получается. Когда Евгений Павлович Леонов играл какой-то спектакль больше 200 раз, он всегда перед началом просматривал текст. Слова он, конечно, знал наизусть, он искал внутренний поворот своей роли. Или Татьяна Ивановна Пельтцер, которая приезжала в театр не за положенные полчаса до начала спектакля, а за полтора часа, и страшно волновалась перед каждым спектаклем, хотя ей начинали аплодировать, как только она появлялась на сцене...

Роль графа Резанова, его характер, образ, личность настолько масштабны, глубоки, мощны, что не могут надоесть, потому что ты все время можешь черпать в этом герое что-то новое и неожиданное. Я уже не говорю о том, что жанр спектакля своеобразный – музыкальный. Музыка – гениальная, стихи тоже. Я выхожу на сцену не сразу, чуть позже. Сажу в гримерке, начинает звучать музыка, я иду на сцену, и меня начинает трясти просто оттого, что я это слышу. Хотя бывают спектакли, которые, по сути, уже умерли, и лучше тогда не выходить на публику.

– Когда вы думаете о Резанове, вы говорите про него: «он» или «я»?

Все вместе. С одной стороны – это «он», другой человек, характер, индивидуальность, но я пропускаю его через свое сердце, через свое «я».

– Может ли актер однажды закрепить все детали на репетиции и выходить с этим каждый вечер на сцену, воспроизводить рисунок без душевных затрат?

Не получится. Всегда будут видны пустые глаза, фальшь. Наша работа в том и заключается, чтобы тратить свои нервы. Многие актеры заживо сжигали себя для нас: Шукшин, Миронов, Высоцкий, Даль, Дворжецкий... Я уже не говорю о том, что актерская природа, как и у любого человека, ленива. Предположим такой вариант. Сегодня необязательный зритель, на село поехали, играем «Юнону» и «Авось». Что же я буду выкладываться перед ними? Я себя поберегу. Завтра – тоже. А послезавтра приезжает Пьер Карден или приходит Владимир Путин – надо стараться. Не получится. Организм уже запомнил «то», пустое, состояние. Зритель бывает всякий, один спектакль трудно идет, зрители не воспринимают этого языка. Так вы должны себе представить, что в зале сидит один зритель, который все понимает, – играйте для него.

– Надо представить этого идеального зрителя или увидеть его в зале? Вы смотрите на лица зрителей?

Я не вижу лиц, я чувствую зал целиком. Меня учили, что это дурной тон: «О, здарсьте, Мариванна!», «О, и Вы сегодня пришли!». Ни в коем случае. Я научился управлять залом, я всегда почувствую, что зрители зевают, что-то не получается, надо перестроится.

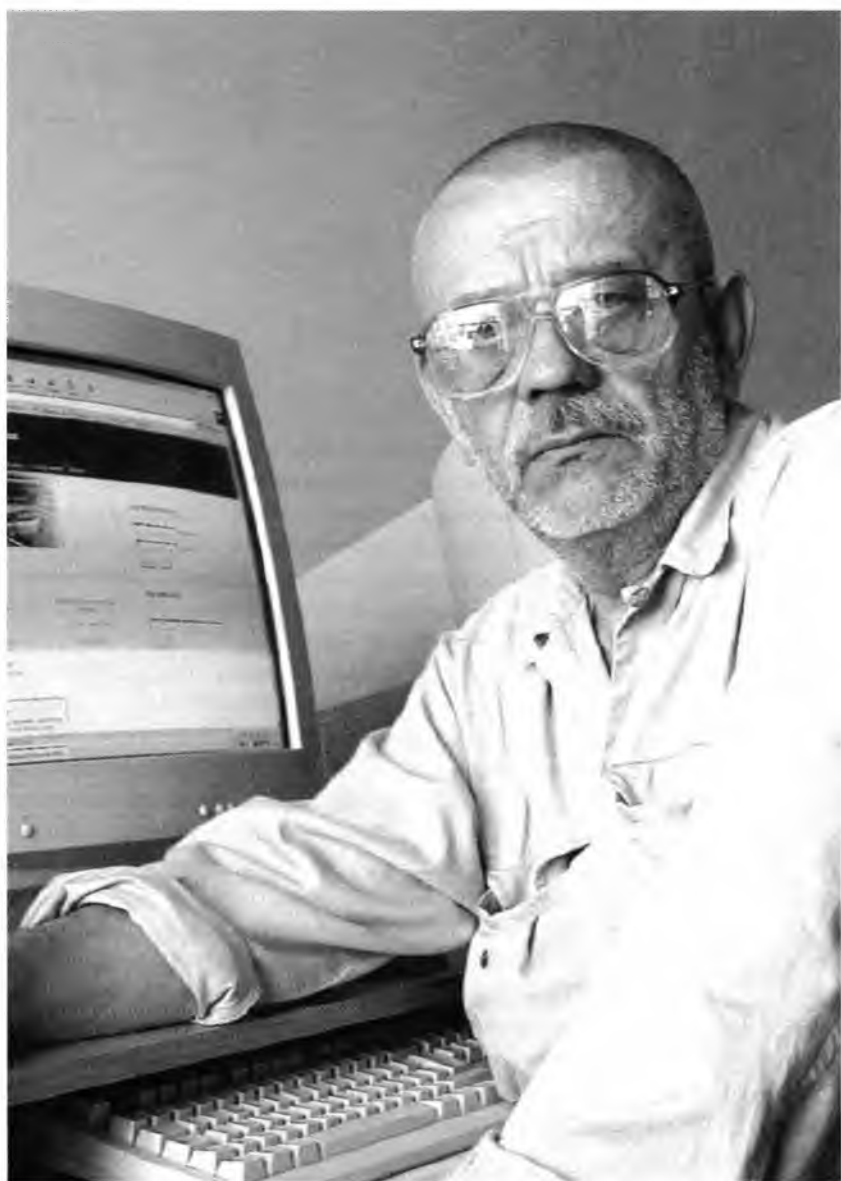
– Существует много актерских рассказов, в том числе и в двух первых томах «Режиссерского театра», как от вдруг найденной интонации, удачного грима, неожиданной встречи рождался в муках искомый образ. А как это происходит у вас?

На эти вопросы лучше не отвечать, потому что любой ответ будет неточным. Спросите у актера: «Как вы Гамлета играли?» Он ответит: «Ну, сначала ничего не получалось. Я перелопатил все, что касается Дании XV века, многое выучил про это королевство, Шекспира читал в разных переводах, и никакого результата. А потом иду по улице, а мне навстречу – человек, у него были выпученные глаза и растрепанные волосы, и вот в эту секунду озарило...» Чепуха. Не так. То есть и так тоже, но... Для того чтобы меня понял читатель этой книги, ему надо вместе со мной прожить эту жизнь, именно в этой профессии. То есть ему надо поступить в Школу-студию МХАТ, и тогда мы будем говорить на одном языке. Потому что есть масса профессиональных терминов, актерская кухня. Я уже не говорю, что все это индивидуально. Потому что, если вы спросите у Эйнштейна, как он создал теорию относительности, он скажет: «Я шел по улице, бабах!» Да не так, он до этого долго себя помучил и многое изучил, прежде чем прийти к какому-то открытию. Поэтому лучше, чтобы это читатель не знал. А если говорить о профессиональной книге, то тогда актер, который решит, что своим мастерством уже пора с кем-то делиться, должен сам писать, но это будет книга для определенного круга читателей, которые будут заниматься этой профессией, и им я уже буду раскрывать свои секреты.

– Вы очень много работаете, кажется, что у вас нет ни минуты свободной...

Актер всегда работает, потому что понимает, что в любой момент он может лишиться этой возможности. Сегодня популярен, завтра могут забыть, не приглашать, перестать узнавать на улице. Это страшно. Я устаю не от работы, а от безделья. Мужчина вообще не имеет право говорить: «Я устал». Бывает, что тяжело даются репетиции или съемки, но ты знаешь, что почти все актеры мечтают о таких мучениях.

Беседовал Алексей Гончаренко 23 сентября 2003 года



КАЛЮ КОМИССАРОВ

Калью Комиссаров (р. 1946) – актер, режиссер, педагог. В 1968 г. окончил Таллинскую консерваторию по специальности «актер» (курс В.Пансо). В 1968–1974 гг. работал на киностудии «Таллин-фильм». С 1974 по 1986 г. – главный режиссер Молодежного театра Таллина, где создал спектакли по произведениям Э.Манна, М.Унга, Г.Джагарова, А.Чехова, М.Шатрова, Дж. Боккаччо, В.Вишневского, П.Куусберга, С.Маршака и др. Первым в СССР поставил пьесу «Дорогая учительница» Л.Разумовской (1981). В 1987–1989 и 1991–2000 гг. – режиссер Вильяндиского театра «Угала», в 1989–1991 гг. – главный режиссер. Спектакли: «Братья Лаутензак» по Л.Фейхтвангеру (1985), «...И дольше века длится день» по Ч.Айтматову (1985; сыграл роль Едигея), «НЕА» В.Коржеца (1988; совместно с Я.Алликом), «Беккет, или Честь Божья» Ж.Ануя (1989), «Король Лир» У.Шекспира (1990), «Эквус» (1992) и «Амадей» (1995) П.Шеффера, «Звуки музыки» Р.Роджерса (1993), «Трехгрошевая опера» Б.Брехта– В.Коржеца (1994), «Строитель Сольнес» Г.Ибсена (1994), «Смерть коммивояжера» А.Миллера (1996), «Кот в сапогах» К.Комиссарова (1997), «Живой труп» Л.Толстого (1998), «Женские шутки, мужские игры» Я.Финне (1999), «Приключения Тома Сойера» М.Твена (2001) и др. В разные годы сотрудничала также с Русским драматическим театром Таллина и Ракверским театром. В 2003 г. поставил «Сон в летнюю ночь» У.Шекспира в театре «Балтийский дом» (Санкт-Петербург). С 1984 по 1996 г. преподавал в Таллинской консерватории (с 1993 г. Эстонская академия музыки), с 1986 по 1995 г. – заведующий кафедрой сценических искусств. С 1996 г. преподает в Вильяндиском колледже культуры, с 1999 по 2002 г. – заведующий кафедрой театра, с 2002 г. – отделения сценических искусств.

КАЛЬЮ КОМИССАРОВ

Куда ушла моя жизнь

– Вас называют «учителем всего эстонского театра». Ваши ученики работают в театрах Эстонии, ставят за рубежом. Сейчас много говорят об особенностях прибалтийской театральной школы: литовской, эстонской... Как бы вы определили ее отличие от других театральных школ, в частности от русской?

Моим учителем был Вольдемар Пансо, который учился у А.Д.Попова. У нас преподавали люди, которые хорошо знали русский театр. В 30-е годы наблюдался довольно большой интерес наших театральных деятелей к Москве, к Станиславскому, так что они даже уезжали туда знакомиться с этим театральным направлением. Тем более что они все владели русским языком, потому что, как правило, учились еще в царское время, когда само собой разумелось, что образованные люди владели не только эстонским, русским, но и немецким... Преподавали люди, учившиеся в национальных студиях русских театральных институтов, в частности в ГИТИСе. Так что в театре, в котором я начинал, было сильно влияние русского театра. С другой стороны, в эстонском театре наблюдается довольно сильное влияние немецкого театра. Так что вот такая комбинация: с одной стороны, такая русская душевность, перелив

эмоций, а с другой – такой немецкий рациональный подход и упрощение этих эмоций.

Я в театре с десятилетнего возраста, и с самого начала моими учителями были известные артисты Эстонии. Так что у меня сложилась такая судьба, что мне не надо было переучиваться за свою жизнь, в смысле: все то, что нам преподавалось, это было на правильных основах.

Теперь еще одна странность и своеобразие послевоенного театра Эстонии – то, что все наши выдающиеся режиссеры вышли из актеров. Вот так. И есть такой странный парадокс, который я не умею объяснить: из людей, которые получили режиссерское образование в России (их можно считать десятками), как режиссеры состоялись только четверо. Как ни странно, но остальные не смогли войти в реальный эстонский театр. А с чем это связано, – не знаю.

Официально у нас режиссеров в Эстонии впервые начали готовить несколько лет назад. До этого выпускники получали только актерские дипломы. К примеру, у Эльмо Нюганена нет режиссерского диплома, а есть актерский. С одной стороны, это недоразумение, а с другой, это показывает, что актерское образование, которое давалось, предполагало также какие-то режиссерские навыки и умения. Посмотрим, что будет дальше в новых условиях.

Еще один важный момент: в Эстонии никогда всерьез не занимались теорией театрального дела. И если Пансо в свое время защитил диссертацию под заглавием «Труд и талант в работе актера», то это были его воспоминания, калейдоскоп портретов людей, с которыми он работал по жизни.

В последние годы я очень серьезно занимаюсь именно этой проблемой, и единственное, что я хотел бы успеть на своем веку, через своих уже учеников заполнить эту пустоту, создать теоретические основы актерской и режиссерской профессии.

– Каким образом вы это делаете? Переводите труды зарубежных авторов? Пишете сами такие труды? Призываете к этому своих учеников?

И то, и другое, и третье. Заставляю писать исследовательские работы своих преподавателей и учеников. Сейчас изменилась ситуация в высшей школе, и от педагогов требуют исследовательских трудов как бы «по закону о высшей школе». Ты должен пятьдесят страниц в год дать текста. И я считаю это нормальным. У меня самого в работе одновременно четыре книги. Но я понял: прежде чем выйти со своими вещами, надо подготовить почву. Поэтому я много занимаюсь переводами. Я должен перевести хотя бы основной «набор» литературы. И мне хочется, чтобы это поскорее было на руках у студентов. В какой-то мере переводами я готовлю почву, куда уже может лечь то, что я написал.

– Странно слышать, что практик театра так настойчиво говорит о необходимости теории...

Жизнь заставляет. Если иметь в виду педагогику, то без теории нельзя. Я этим занялся, потому что я хотел для себя осмыслить и сформулировать, чем я занимаюсь, куда ушла моя жизнь.

– А как быть с распространенным убеждением, что иногда вредно все облекать в слова, что излишние рационализации могут помешать творчеству?

А как мы думаем, если не в словах? И я мучаю своих студентов диким образом, приучая их к точности формулировок. Я не пропущу у них: «Вы пони-

маете, это такое невыразимое...» Я говорю: «Ты должен сформулировать это невыразимое». Потому что только найдя слово, мы осмыслим происходящее, а иначе останется такое «бла-бла-бла».

– И получается приучить?

Помаленьку привыкают к этому. Конечно, вначале сложно, даже очень сложно. Но я не понимаю ситуацию, когда режиссер на репетиции говорит: «Знаешь, мне нужно такое-этакое». А актер, как проститутка, кивает. А что «такое-этакое» – скажи. По-моему, самая большая беда нашей режиссуры не в том, что нет фантазии, а в том, что они не умеют сформулировать, что они хотят.

Я иногда на занятиях крайне серьезно предлагаю студенту: «Сделай мне тут такое розовое и воздушное». Он кивает. «Стоп!!! На что ты киваешь? Что я тут тебе сказал?» Мы же занимаемся рациональным трудом. Для меня это исходная посылка. Остальное – это шаманство и выдумка. Я очень не верю в такие сказки, что можем лечь все рядом и ждать, пока из пупка шампиньон вырастет. Может, и вырастет, но это чудо. А я не верю в чудеса, я такой проклятый материалист. Я не верю во все теории, по которым актеру надо дойти до состояния транса, чтобы творить. Мне кажется, если транс исключает присутствие разума, то о каком творчестве тогда идет разговор... Постоянный контроль разума необходим, и формулировки: «что ты делаешь» и «чего ты хочешь добиться», – очень помогают контролировать процесс. Мы же работаем в сложно организованном пространстве. Мы же должны постоянно учитывать, куда направлен прожектор, где находится партнер, и т.д.

Это на самом примитивном уровне. А скажем, в настоящем театре, где пластически мизансцены организованы очень сложно, где много движения, даже акробатических трюков, – если ты «вышел» из-под контроля разума, чем это кончится?

Актер должен контролировать себя на каждом шагу. Я требую, чтобы мои студенты вели дневники как бы для самоанализа. Чтобы для себя рационализировать: чем я занимаюсь, чему я учусь, что у меня получается, что не получается и с чем это связано. Конечно, бывает, что я и на уроке скажу: запишите. Когда им я говорю какие-то, на мой взгляд, нужные, важные, основополагающие вещи. Но дальше – они пишут то, что считают нужным. В общем, к концу семестра они делают такой «самоанализ». А мы, преподаватели, можем тогда сформулировать специфические, персональные задачи для каждого студента: где он отстал, где надо помочь, на что надо обратить особое внимание...

– А если ваш студент относится, что называется, к «невербальному типу» личностей? То есть все понимает, очень способный, но с вербализацией происходящих процессов – сложности? Пусть сразу выходит и убеждает показом...

А как мы будем играть Достоевского или Чехова с таким «невербальным» актером, скажите, пожалуйста? Как? Из чего? Откуда черпать суть своей роли? Из чего он слепит это, если не сможет сам сформулировать себе суть и смысл? Еще говорят: «Интуиция выведет»... Интуиция работает тоже не на пустом месте.

– Но рисунок роли актеру может выстроить режиссер...

Безусловно, может. Но на своем веку я понял одну вещь, и говорю всем своим ученикам: я готовлю вас не к встрече с Фоменко, а к встрече с нор-

мальным идиотом, который считает себя режиссером и не знает, как и почему этим занимается. Как правило, он не сумеет вам сформулировать задание. Он ничем не сможет вам помочь. И ты должен быть готов предлагать ему свое видение. Должен быть готов сформулировать ему свою трактовку. Может быть, повезет тебе пять-шесть раз в жизни, во-первых, сыграть то, о чем ты мечтаешь, во-вторых, встретиться с режиссером – профессионалом высокого класса. Скорее всего, ты будешь работать с очередным режиссером, который зарабатывает деньги, чтобы прожить, прокормить свою жену, любовницу или купить новую машину. Все. К сожалению, это так. Он может худо-бедно «спляпать» спектакль. Но он не будет выходить на сцену каждый вечер. А выходить будешь ты. И ты не имеешь права выйти перед спектаклем и объявить публике: «Извините, дамы и господа, наш режиссер был идиотом, он не сумел объяснить нам это, он не сумел сформулировать то»... Так что актер должен уметь работать самостоятельно.

Другой вариант: ты встречаешь режиссера, который владеет профессией. Вы начинаете репетиции, и он подсказывает тебе то или иное решение. Должен ли ты на все согласно кивать головой? По-моему, нет ничего более грустного на репетиции, чем актер-дурак, который со всем и на все согласен. С ним работать неинтересно. Я говорю своим студентам: почему вы должны быть умными? Потому что в таком случае вы соавтор режиссера, иначе вы превращаетесь в марионетку. Режиссер же видит, когда актер работает сам, а когда он только «потребляет» предложенное. Он один раз ему что-то предложит, второй, третий, четвертый. А потом махнет рукой, придумает как «закрыть» актерское неумение контрсветом, музыкой, всякими чисто режиссерскими шутками... Так один раз случилось, второй, а на третий раз тебя уже никто не хочет брать. Потому что есть какой-то обмен, коллегиальность между режиссерами, и все. Ты уже никому не нужен.

Мне интересно воспитывать актеров-профессионалов, которые умеют работать в разных режимах, с разными режиссерами, в разных ситуациях. Актеров, которые могут самостоятельно работать, «выстроить» роль, но умеют работать и в соавторстве с режиссером. Умеют устанавливать и принимать правила игры.

Можно сказать, что есть режиссерская концепция, есть авторская концепция, есть актерская концепция видения роли, но это все на каком-то уровне согласовывается по тем правилам игры, которые в ходе репетиций устанавливаются. Когда у актера есть своя точка зрения, пусть это будет поперек, «контра» тому, что режиссер задумал, но это заставляет режиссера еще и еще раз проверять и перепроверять свое решение. Я, режиссер, могу сказать, что есть какие-то вещи, которые должны быть только так, и не иначе. А есть вещи, где я даю свободу и жду: что он предложит. И от этих встречных ходов могут всплыть самые интересные актерские решения. Вот я говорю об идеальных актерах, умных актерах, которые вместе с тобой ломают свои головы над тем, как это создать, а не как это исполнить. Что огромная разница.

Так же я учу своих студентов работать с партнером: получать и предлагать партнеру. Это самое сложное в нашем ремесле, почему и ценятся среди актерского братства актеры, которые работают «на партнера» и через это становятся великими актерами... Этому можно и нужно учиться. Процесс общения предполагает определенную технику, и ей можно учиться, если даже общение и не дано от природы, или от господ Бога, или от отца и матери. Но ему можно научиться.

– Вы учите актеров самостоятельности, а режиссеры, которые у вас учатся, готовы принять актерскую самостоятельность?

Сложнее всего научить не «использовать» актера, а сотрудничать с ним. Чтобы актер успешно работал в твоём спектакле, ему все время надо что-то подкидывать. Надо постоянно «кормить» воображение актера. И потом в какой-то момент дать ему свободу. До этого идет такой интенсивный период, когда я как бы «напикиваю» все, что есть во мне самом. А в какой-то момент надо отойти в сторону и ждать. Труднее всего научиться ждать. Не мешать актерам по мелочам. Останавливать только в крайних случаях. Только когда можешь сказать: знаешь, по-моему, сейчас ты идешь не в ту сторону. А так дать ему самому «освоиться» в роли, чтобы потом в последние репетиции только уточнять какие-то нюансы: в темпах, ритмах...

– Режиссеры часто воспитывают из своих студентов актеров как бы «своего театра». Райкин набирает курс, имея в виду часть выпускников взять в «Сатирикон». Фоменко берет выпускников в свою «Мастерскую...» Вы же воспитываете актеров, которые могут играть в разных театральных системах...

У меня сейчас нет своего театра, я ушел из театра, когда начал преподавать. Поэтому мне некуда «брать» выпускников. И они должны быть готовы принять тот театр, где они окажутся. Я говорю на занятиях: до тех пор, пока вы должны изображать человека на сцене, вас не должно смущать, в какой эстетике вы его изображаете, механизмы одни и те же. Эстетика – это форма, во что это выльется. У одного режиссера такое видение, у другого другое, а суть-то не меняется. Суть актерского подхода не меняется. В идеале мне бы хотелось, чтобы они могли существовать в разных театрах: и в репертуарном, и в антрепризе. И есть такие выпускники, которые могут все. А есть, которые могут не все. Есть и такие, которые просто исчезают, потому что они или сопьются, или еще что-нибудь случится другое, или вообще передумают: а зачем мне этот театр?

– Этот отсев идет во время обучения? Или уже в ходе работы в театре?

И там и там. Это нормально, что в процессе учебы кому-то скажешь: уйди. Сейчас, с переходом на платное образование, боюсь, «выгонять» станет сложнее. Чтобы сохранить деньги, многих будут просто искусственно держать. И это ужасно. Зачем готовить инвалидов загодя?

Они же приходят в театральную школу из гимназии. По сути дела, они еще несовершеннолетние. У нас в Эстонии запрещено до двадцати одного года жениться и водку покупать... Их же надо воспитывать. И кому-то это воспитание подходит, а кому-то нет. На последнем моем курсе из пятнадцати человек закончили учебу девять. Но зато я отвечаю за этих девятих.

Как ни странно, внутри самого курса сразу видно, когда кого-то будут избегать в общих работах. Тут надо себя проверить и перепроверить. И дать специальные задания. И попробовать поработать под другим углом. И тут важно, что рядом другие педагоги, не один я. Бывает, что у одного мастера откроется, а у другого нет, не получилось... Но важно вовремя сказать студенту: это не твоя профессия. Ты молодой, ты еще сумеешь сориентироваться, а вот проработав десять лет в театре, уйти из него уже сложнее, страшнее.

– А разрешаете ли вы своим ученикам возражать вам, спорить с вами?

Я их на это провоцирую: почему вы все время поддакиваете?! Сам я ой-ей-ей как спорил с Пансо! Если ты художник, у тебя должно быть свое понимание, свое мировоззрение. И если то, что тебя вынуждает делать твой мастер, не соответствует твоим принципам, то честнее высказать это.

– А удавалось переубедить Пансо?

Нет. Потому что его аргументация была в конечном итоге умнее, а это опять-таки провоцирует тебя все сформулировать, осмыслить, а не просто на эмоциях: ай, мне это не нравится! Надо внятно объяснить, что тебе мешает, что не нравится, с чем ты не согласен.

– Но не разрушается ли этими спорами определенный пиетет перед мастером?

Когда я приступил к преподавательской работе, то первое, что я сделал, сказал себе, что я никогда не должен делать то, то и это. В частности, я сказал себе, что мои студенты не будут меня бояться. А Пансо мы боялись. Я убежден, что это ненормально, когда дети в буквальном смысле слова «писаются от страха». Такое было. Ну что за учеба и что за творчество, если на самом деле описались от страха детки... Это непродуктивно, и все.

Это, конечно, не означает, что я против дисциплины и т.д. Наоборот, у себя в школе я сразу установил довольно жесткие правила. А как же иначе? Театр – коллективная работа, а коллективная работа без жесткой дисциплины невозможна. У нас исключены опоздания на лекции.

Потому что каждый студент знает: если он дважды опоздает на лекцию – третьего раза не будет. Он больше не будет здесь учиться. После третьего раза, все, до свидания. Исключено, чтобы он пропустил сценречь или сцендвижение. Исключено, чтобы он пропустил общие лекции. Сразу выгоняю. Пока государство оплачивает их учебу, то есть это значит, что я оплачиваю их учебу, – дорогие мои, вы должны быть на лекциях. Отсутствовать можно только по договоренности с педагогом. Я сам не ходил на лекции в свое время, потому что мне дали разрешение, чтобы я готовился самостоятельно. Я встречался с педагогами на экзаменах. Мне было проще самому взять в библиотеке книги по специальности и готовиться самому. Мне казалось, что так быстрее и продуктивнее. Такое самостоятельное обучение я разрешаю. А разболтанность – хочу пойду, хочу не пойду, – отвратительная и разрушающая привычка.

Мы собрались на репетицию, а одного участника нет. Он гуляет с девушкой, или пьет пиво, или занят чем-нибудь столь же приятным. И десять человек ждут и теряют время из-за одного разгильдяя! Один раз погулял, второй, третий, гуляй дальше, но мы уже не будем тратить на тебя время. Мы можем работать в это время, вместо того чтобы ждать.

Я думаю, что самое главное с самого начала ввести эти правила. И не допускать исключений. И тогда не будет ничего сложного.

– Такой дисциплине можно только позавидовать. А не могли бы вы рассказать об организации учебного процесса в вашей школе. Традиционно в русской школе и во многих других принята система мастеров, при которой один мастер набирает курс и ведет его все годы обучения. Почему вы отказались от этой формы актерского образования?

Знаете, это сложный вопрос. Я посмотрелся на мастеров, которые играют в одном месте, ставят в другом. На своем курсе появляются, дай Бог, несколько раз в семестр. А то и реже. Иногда своих студентов не знают по именам. У них идет напряженная творческая жизнь, а преподавание для них – нечто как бы факультативное. А так нельзя. Преподаванию надо отдавать себя целиком. Особенно если ты мастер. А отказаться от собственного творчества на 4-5 лет, пока выпускается курс – на это очень мало кто способен. Поэтому я и отменил у себя систему мастеров. Я зову настоящих мастеров и профессионалов, но не на весь срок, а на конкретное задание. Каждый преподает то, что он лучше всего умеет. Потому что даже самый универсальный мастер не все умеет делать одинаково хорошо. И таким образом студенты проходят через разные руки, встречаются с разными индивидуальностями. Даже могу сказать, что я приглашал к себе преподавать людей, которых я ненавижу в жизни по их человеческим качествам, но я знаю, что они владеют каким-то конкретным составляющим профессии и моим студентам будет крайне полезно, чтобы они получили это именно в таком виде.

– Сейчас часто говорят о кризисе актерской профессии. В чем вы видите причины создавшегося положения? Какие пути решения сложившейся ситуации предлагаете?

По-моему тоже, определенный кризис профессии налицо. И вот я мечтаю теперь и думаю, что сумею, – собрать своих учеников-режиссеров и вытянуть их на такой довольно жестокий, неприятный разговор: что мы сегодня делаем с актером?

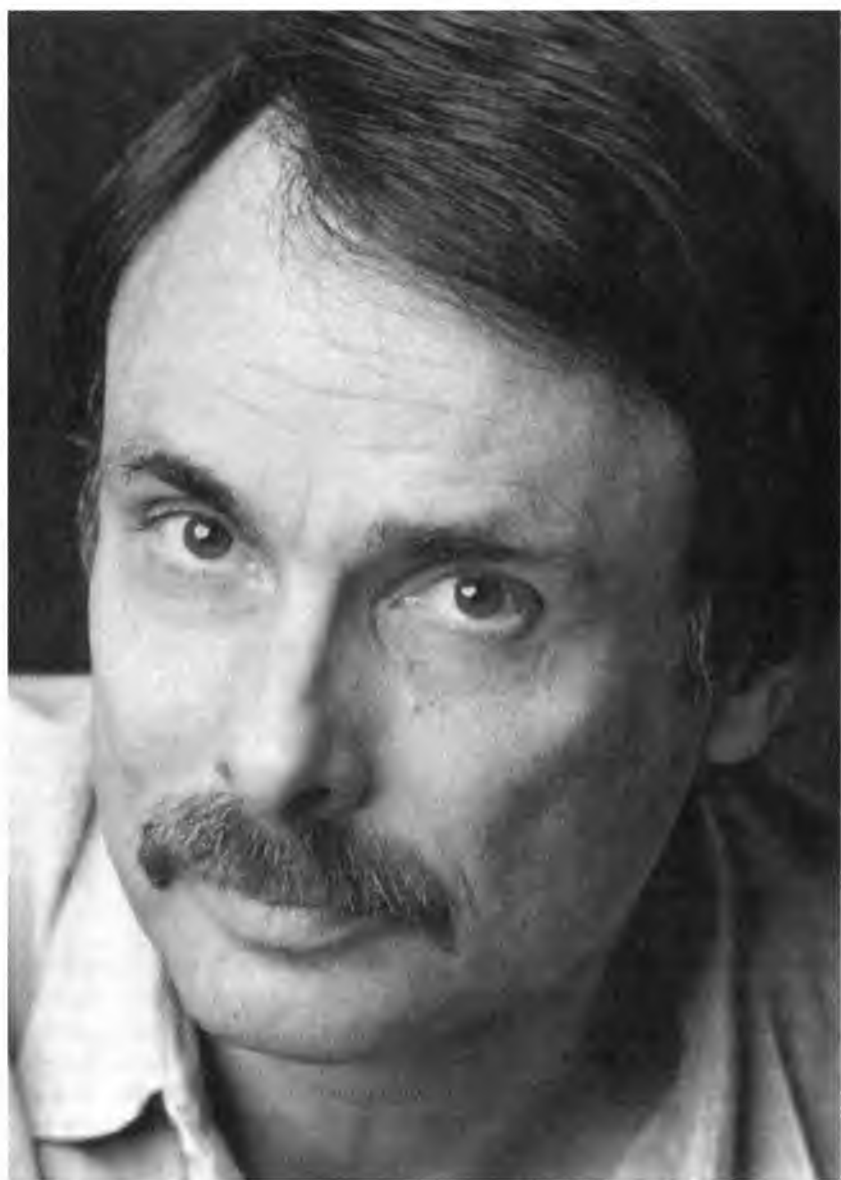
В советское время, для того чтобы контролировать театральный процесс, от театров требовали репертуарные планы на пятилетку, на семилетку или на три года, где как. Как ни странно, но это имело один очень важный позитивный момент – это заставляло руководство театра думать вперед, планировать: сейчас если мы это сделаем, потом можем приняться уже вот за то. Понимаете? И выстраивался какой-то ряд развития. Считалось абсолютно нормальным, что в конце сезона главный режиссер делал персональный анализ по каждому актеру: как он развивался, в чем виноват руководитель театра, что актер будет играть в следующем сезоне. И в этом было преимущество репертуарного театра. В том, что актер там как бы имел перспективу профессионального роста, сюжетное существование. Теперь, конечно, ничего подобного нет. Нет перспективы существования. И нет как бы стратегии развития актера. Вот об этом и мне хотелось бы поговорить со своими учениками – руководителями театров...

– Начав преподавание в театральной школе, вы ушли с поста главного режиссера. Перестали ставить спектакли, играть... Не тянет ли вернуться обратно в профессию?

Я ушел, когда понял: либо там, либо там придется халтурить. Если преподаванием заниматься серьезно, оно забирает всего человека. А вернуться? Во-первых, нет времени. Мой день начинается с шести утра: я сажусь за компьютер и первое, что я делаю, – всю документацию по школе. После этого я занимаюсь своими переводами. А потом к 9-ти иду в школу. Приходят студенты, и это до вечера. Во-вторых. Мне – пятьдесят пять лет, и я отдаю себе отчет, что в идеальном случае, дай Бог, если будет еще десять лет продуктивной жизни. А за это время мне надо многое сделать: поставить эту школу на какие-то более твердые основания, подготовить, воспитать молодых моих учеников,

которым передать эту школу, чтобы она работала дальше. И это важнее для меня, чем самовыражаться в каких-то спектаклях. С годами куда-то ушел вот этот эгоизм самовыражения, самоутверждения: актерский, режиссерский. А вот преподавательские амбиции еще остались. Мне важно, чтобы мои ученики смогли остаться живыми и стали бы творцами. Вот это важно.

Беседовала Ольга Егوشина 28 октября 2002 года



АРТУР КОПИТ

Артур Копит (р. 1937) – драматург. В 1959 г. окончил Гарвардский университет, за время учебы в студенческом театре было поставлено 7 его пьес. Первая пьеса, поставленная на профессиональной сцене – «Папа, папа, бедный папа, Ты не вылезешь из шкапа, Ты повешен нашей мамой Между платьем и пижамой» (1960). В 1965 г. издан сборник «День, когда шлохи вышли играть в теннис, и другие пьесы», в который вошли драмы «Комнатная музыка», «Спой мне через открытое окно». Автор пьес: «Индийцы» (1969), «Крылья» (1978), «Конец света» (1984), «Путь в Нирвану» (1991) и др., а также либретто мюзиклов: «Девять» (1982) и «Призрак» (1992). Работает в Университете Уэсли, адъюнкт-профессор Йельского университета.

АРТУР КОПИТ

Я был сразу всеми персонажами

– Об одной из самых знаменитых ваших пьес «Папа, папа, бедный папа, Ты не вылезешь из шкапа, Ты повешен нашей мамой, Между платьем и пижамой» наши соотечественники узнали из советского сатирического журнала «Крокодил». Там была опубликована статья, в очередной раз клеймившая падение американских нравов, в качестве примера приводилась ваша пьеса. Прошли годы, и она стала хитом. Вы – почетный гость Москвы. Хотелось бы узнать поподробнее историю создания этой вещи, обстоятельства ее выхода на сцену..

У Борхеса есть рассказ, где римский всадник находит город бессмертных. Жалкое существо рядом с ним шепчет перевернутые строки «Илиады». На вопрос всадника, много ли он знает строф бессмертной поэмы, этот несчастный убогий человечек отвечает: «Очень мало, меньше самого захудалого рапсода. Тысяча лет, должно быть, прошло с тех пор, как я ее сложил... У меня ощущение, что «Папа, папа, бедный папа...» написан где-то еще до ледникового периода. Я тогда закончил колледж. Написал пьесу только потому, что хотел участвовать в конкурсе драматургов. Если бы я выиграл этот конкурс, я бы выиграл двести пятьдесят долларов. Я решил для себя, что если я выиграю эту сумму, я могу считать себя профессиональным драматургом. А когда у меня будет триста долларов, тогда я смогу свою пьесу поставить. Естественно, мне даже в голову не приходило, что эта вещь вообще может когда-нибудь где-нибудь иметь какой-то коммерческий успех. Я написал ее очень быстро, отправил на конкурс и уехал в Европу. У меня был грант от моего колледжа, который позволял мне путешествовать по Европе (тогда это стоило сравнительно недорого). Единственное, что от меня требовалось, не оставаться в одной и той же стране дольше двух месяцев. Так что я ездил по городам, навещал друзей. В Европе я узнал, что моя пьеса выиграла конкурс, а меня разыскивает продюсер, который никак не может понять, куда я делся и почему я не прислал эту пьесу ему в агентство. Я связался с этим продюсером и объяснил, что никому не предлагал свою пьесу, потому что не думаю, что она может быть поставлена. «Почему нет? – спросил он. – Правда, название у нее странноватое. Но это даже забавно!» (вскоре в одном нью-йоркском журнале вышла статья, целиком посвященная названию моей пьесы. Там было сказа-

но, что это самое длинное название, которое кто-либо когда-либо придумывал для пьесы). А скоро этот продюсер перезвонил и сообщил, что мою пьесу ставят в Бостоне, в Кембридже, и репетирует ее Майкл Риччи. Этому имени я не знал. Потом выяснилось, что он никогда раньше ничего не ставил. Но тут поступил так, как очень многие известные режиссеры и актеры: он соврал. Он сказал, что очень много пьес до этого поставил. Хвалил мой текст и просил указаний. Когда он репетировал, я находился на Майорке, достал там магнитофон и отправил Майклу всего одну строчку: как надо произносить первую реплику моей пьесы. Если вы не помните, она начинается с того, что женщина входит в номер гостиницы где-то на Карибских островах, и два мальчика-носильщика несут за ней гробик. Потом выясняется, что в этом гробу находится тело ее мертвого мужа. И первая строчка, которой начинается эта пьеса, – ее фраза, обращенная к мальчикам-носильщикам: «Поставьте это в шкаф!» Я хотел, чтобы актриса произнесла первую реплику так, чтобы в зале был смех. Чтобы публика поняла, что это смешно, и начала смеяться. Меня вдохновлял фильм по Оскару Уайльду «Как важно быть серьезным», где тетюшка героя объясняет про сэндвичи с огурцом. Майкл очень серьезно отнесся к моему единственному замечанию.

В общем, репетиции шли, приближалось время премьеры, а я застрял в маленьком испанском городишке, чье название не могу правильно выговорить. У меня кончились деньги, я ждал очередного перевода, который запаздывал. Там была большая колония британцев, состоявшая сплошь из писателей. Причем все эти ребята-англичане писали только короткие рассказы. Встречая друг друга, они говорили: привет, ну как твой рассказ, продвигается?... Им нужны были годы, чтобы написать один короткий рассказ. Это место было адом на земле. Там решительно нечего было делать и кругом ходили люди, которые писали короткие рассказы.

Единственное, что делало этот город переносимым, был центральный парк. Он принадлежал человеку, известному тем, что у него когда-то был романчик со светской дамой, одной из тех женщин, у которых миллионы долларов. Она постоянно тратила эти деньги, у нее были все время какие-то любовные романы, она бесконечно выходила замуж и тратила свои деньги. Этому владельцу парка понравилось, что вот я написал пьесу и имею отношение к театру. Ради такого знакомства он достал из своего личного бара бутылки настоящего абсента. К тому моменту, когда должна была состояться премьера моей пьесы, мы уже дней десять употребляли этот абсент, ну, и покуривали марихуану время от времени. Это было очень страшно. Целыми днями мы слонялись по городу и спорили обо всем на свете. Преимущественно о всяких пустяках. Например, мы видели на улице двух собак и ожесточенно спорили: коричневая собака перейдет улицу быстрее или рыжая? Или садились в ресторане и спорили, худая женщина встанет со стула раньше или ее соседка? Вот так мы проводили время.

Все мои друзья знали, что скоро должна состояться премьера, они хотели прочитать мою пьесу. Но я сказал: нет, ребята, не нужно, эта пьеса совсем нехороша, и здорово, что я на премьере отсутствую. Когда наконец наступил долгожданный день, мы были пьяные в дым, и все поднимали за меня бокалы. А я все время смотрел на часы и считал: вот сейчас пьеса началась. Думал: а вот сейчас, наверное, первые зрители начинают уходить из зала. А вот сейчас зрители уже бегут из зала толпами. А к этому часу уже, наверное, в зале вообще никого не осталось. Под утро мы с друзьями вернулись в нашу квартиру

(мы ее снимали где-то за пять долларов в неделю; на втором этаже было три спальни, а на первом, чтобы было не скучно, мы собирали бродячих собак и они там блаженствовали)... Мой бывший педагог собирался посетить бостонскую премьеру, и я попросил его сообщить мне, насколько плохо это было. Мы договорились, что он будет честен и совершенно ничего от меня не будет скрывать. При этом я просил, чтобы он никому не раскрывал, где я нахожусь. Где-то в десять утра начали барабанить в дверь, я встал, открыл ее, там стоит человек с телеграммой, а в телеграмме: «Твоя жизнь изменилась, ничего с продюсерами не делай, тебе нужен агент, твоя пьеса имеет большой успех, она очень нравится всем бостонским критикам, они говорят, что это пьеса года в США». В этой телеграмме не было абсолютно никакого смысла, поэтому я решил, что никому о ней не скажу, потому что это шутка.

Потом я узнал, что Майкл Риччи не был гениальным режиссером, но гением пиара был точно. Одну из главных ролей играла дочь греческого миллионера. В пьесе был эпизод, где она раздевается. На сцене она оставалась в такой полупрозрачной комбинации. И вот Майкл ее фотографии в этом полурасдетом виде наклеил на окно кембриджского банка. Поэтому все билеты были раскуплены в момент. На спектакль собирался Эдмонд Уилсон, один из наиболее знаменитых американских критиков того времени, и Майкл сделал так, чтобы этого Уилсона сняли в очереди за билетами на наш спектакль. В день премьеры бостонские газеты опубликовали фотографию с подписями: «Эдмонд Уилсон стоит в очереди за билетом на спектакль »Папа, папа, бедный папа...». В то время была практика: большинство пьес, которые должны были идти на Бродвее, вначале, как бы на пробу, шли в Бостоне. И вот Майкл написал всем бостонским критикам и убедил их прийти на спектакль. Сейчас я понимаю, как мне повезло, что Майкл был человеком амбициозным, озабоченным собственной карьерой, и что именно мою пьесу он выбрал как плацдарм для дальнейшего движения. (В скобках отмечу, что у него все так и получилось. Сразу после окончания университета он получил совершенно замечательную работу: его пригласили работать ассистентом режиссера на одно из самых стильных ТВ-шоу.) Мне очень повезло, что мою пьесу взял такой энергичный режиссер с задатками гения рекламы. Бостонские критики пришли посмотреть спектакль, заголовки их критических статей были типа: студенческая пьеса, поставленная в Гарварде, гораздо лучше, чем все, что мы видели в течение этого сезона, где бы то ни было. На следующие представления Майкл уже сделал в зале приставные места. Поскольку выяснилось, что какие-то нью-йоркские продюсеры или актеры просто прыгали в самолет и летели в Бостон, чтобы посмотреть эту пьесу.

А тем утром телеграммы продолжали прибывать. К моменту, когда мои друзья с похмелья проснулись, у меня были предложения от четырех продюсеров поставить пьесу на Бродвее. Они мою пьесу даже не видели, они не знали, что это было такое. Но они узнали про успех. Когда мои друзья встали, я им сказал, что произошло. Они так же обалдели, как и я. И сразу возмутились: но ты же нам говорил, что это плохая пьеса! И я ответил: наверное, я был не прав! Вот так это все началось.

– Вы рассказали практически целую повесть о том, как была написана и поставлена ваша пьеса. Но какие уроки вы извлекли из своего первого драматургического опыта? Из опыта первой постановки?

Совершенно неоценимый урок заключался в том, что я на своем опыте обнаружил – писатели никогда толком не знают, что именно они написали.

Я вдруг понял: если вы что-то пишете быстро, то это совсем не значит, что вы пишете плохо. С другой стороны, это не значит, что вы пишете хорошо. Просто это означает, что вы быстро все написали. Когда моя пьеса прошла с успехом и множество разных продюсеров прислали мне свои приглашения, я поверил, что это хорошая пьеса. Потом все продюсеры стали давать мне ценные советы, что вот это надо поменять, вот это надо поменять. Здесь я сделал паузу. Я видел, что в моей пьесе есть недостатки. Но я понимал, что если бы я начал ее сейчас улучшать и менять, она стала бы только хуже. Теоретически очень многое из того, что мне предлагали сделать с пьесой продюсеры, было правильно, но если бы я это сделал, это было бы в ущерб какой-то жизненной энергии пьесы. Поэтому я решил, что кроме каких-то мельчайших несущественных изменений, я оставляю ее так, как она есть.

А потом я получил еще один важный урок – мою пьесу ставили в Лондоне, и я приехал на премьеру. И спектакль был настолько плохой, что если бы я до этого не видел ее в Кембридже, мне даже бы в голову не пришло, что эта пьеса могла кому-нибудь понравиться. Я сидел на балконе, потому что актриса, игравшая главную роль, запретила мне появляться в театре. Если бы она узнала, что я в зрительном зале, она бы ушла со сцены немедленно. Я сидел в проходе, смотрел по сторонам за реакцией публики – ни один человек ни разу не улыбнулся! – и вдруг заметил, что на ряд впереди меня, тоже в проходе, сидит маленькая мышь. Эта мышь сидела и смотрела спектакль. Я пробрался к капельдинеру и сказал: слушайте, там сидит мышь, вот прямо в проходе, и она смотрит пьесу. Капельдинер объяснил, что в этом театре очень много мышей, и если он будет гоняться за мышью во время действия, тогда из зрительного зала убежит публика, и поэтому черт с ней, с мышью, она никого не беспокоит. Я вернулся обратно, сел на свое место. Мышь досмотрела первый акт до конца, – я не вру, – мышь не двигалась, она просто сидела и смотрела весь первый акт. В антракте она убежала, и я представил себе целую колонию мышей, которая жила в театре. Работа этой мыши заключалась в том, чтобы прийти и посмотреть спектакль, после первого акта она вернулась к своим и сказала: это плохая пьеса, даже не думайте пойти туда.

После этого я всерьез задумался о соотношении успеха постановки и качества пьесы. И понял, что это вопрос сложный. Качество вроде бы связано с успехом, но как-то не напрямую. Иногда успех – это вопрос удачи, грамотного пиара. Вы можете написать хорошую пьесу, но она получит совершенно ужасные отзывы критики. Ее могут отказываться поставить театры. Или поставят, но она провалится. Когда я писал «Папа, папа, бедный папа...», мне и в голову не приходило, что эта пьеса будет иметь коммерческий успех, что ее будут ставить. Если бы я вдруг подумал, что эта пьесу может идти на Бродвее, я бы никогда ее не написал так, как я ее написал. Драматург не может контролировать свою судьбу. Писатель может рассчитывать, что читатель воспримет его произведение так, как оно написано. Драматург обречен приходиться к зрителю в сильно измененном театром виде.

Кстати, этот лондонский спектакль посетил Кеннет Тайнен, один из самых известных английских критиков. И он в антракте сделал нечто, что меня потрясло. Я никогда не видел и не слышал, чтобы критики так поступали. К этому времени он уже прочитал мою пьесу. Во время антракта он подошел ко всем остальным критикам, которые были на спектакле, и сказал, что прочитал пьесу, и хотя постановка неудачная, но они должны поверить ему на слово, – пьеса хорошая.

– А какой стимул вас вообще подвигает писать?

Хороший вопрос. Но ответ на него я начну издали. Я поступил учиться в колледж на инженера, у нас была первая контрольная по высшей математике. В школе я хорошо писал контрольные. И я сидел и думал, что вот сейчас я покажу этим экзаменаторам, на что я способен. Оглянувшись вокруг себя, я увидел, что большинство собравшихся думают точно так же. Они все были сосредоточенные, погруженные в себя, как будто готовились к бою. И им явно тоже казалось, что контрольную они хорошо напишут. Все сидели на взводе, как бегуны перед стартом, и ждали сигнала. И тут я заметил одну странную вещь. Часть наших студентов были азиатами, и они вели себя совершенно по-другому. Они сидели откинувшись, очень спокойные. И тут на меня снизошло просветление какое-то, я вдруг понял, что для меня контрольная была врагом, которого я должен победить. А они рассматривали контрольную как своего друга, которого надо понять. И я осознал, что их способ гораздо действеннее. Это был шок. Тогда я впервые понял, что математикой мне не надо заниматься. Хотя еще годы пытался с этим открытием бороться. Когда я начал заниматься драматургией, то я писал свои пьесы таким же способом, каким эти азиатские ребята писали свою контрольную. Я не набрасывался на пьесу, не старался ее победить, если не получалась какая-то сцена или реплика. Я просто старался отключиться и сосредоточиться. Я искал в себе состояние сосредоточенного покоя. Это очень продуктивное состояние духа. Хотя по виду вы полностью расслаблены, может быть, у вас даже пульс замедляется, и вы просто следуете своему инстинкту. Если у меня есть какая-то проблема со сценой, я просто смотрю на персонажей, пока они не подскажут мне ответа, решения.

Я начинал с писания коротких рассказов (еще поэтому я так болезненно воспринимал колонию британцев-писателей в Испании). В нашем колледже была масса каких-то писательских курсов: поэзии, короткого рассказа, драматургии. И оценки на этих курсах ставились по сумме баллов за обучение. И у меня было ощущение, что это ошибка, потому что по программе нашего университета я мог получить столько же очков за написание короткого рассказа, сколько за зачеты по высшей математике. И в этом не было вообще никакого смысла, потому что в математике я должен получить правильный ответ. А когда я пишу что-то, я могу просто придумать. Так что я начал с рассказов. Потом узнал о существовании множества театральных проектов, в которых участвовали студенты. Хочешь поставить свою пьесу, – давай, собирай своих друзей, вот тебе репетиционное пространство, – и вперед. Я подумал: а чего бы не попробовать?

И скоро обнаружил, что мне гораздо удобнее писать пьесы, чем рассказы. Когда я писал рассказ, у меня было ощущение, что я как бы все время смотрю на самого себя со стороны. Я все время как бы слушал свой собственный голос. А когда я писал пьесу, я был сразу всеми персонажами. То есть я не был кем-то одним, а был всеми вместе. И это каким-то образом освобождало меня, отвлекало. И вместо того, чтобы думать, как я это пишу, я просто начинал пьесу, писал первую ремарку, а потом персонажи брали действие в свои руки. Они говорили, действовали, а я просто записывал за ними.

– Михаил Булгаков в «Театральном романе» писал о коробочке, в которой мерещатся появляющиеся персонажи и ему надо только записывать то, что видишь в ней и слышишь...

Что-то похожее, видимо, переживает каждый драматург. Ты даже не

очень осознаешь: хорошо то, что ты пишешь, или плохо. Ты знаешь, что записываешь в точности то, что они говорят. Ты как бы наблюдаешь за историей, которая разворачивается рядом с тобой и во многом независимо от тебя. В любой хорошей пьесе всегда есть какая-то очень простая история. Потому что все ее персонажи чего-то хотят, добиваются. Если они не получают желаемого, они могут умереть. И мы чувствуем, что нам их желания, их действия на самом деле близки и понятны. Иногда мне как писателю нужно знать, чем все закончится, а иногда мне нужно просто знать общую идею пьесы. А некоторым хорошим писателям вообще не хочется знать, чем все закончится, и они могут писать очень хорошие пьесы, узнавая, что происходит дальше просто по ходу написания сцен. Это приводит к большей естественности действия, диалога. Но пьесу, которую пишешь, не зная следующего поворота, потом гораздо сложнее исправить, если она пойдет куда-нибудь не туда. Если мы с моими персонажами слишком долго идем неправильной дорогой, нам трудно вернуться. Скажем, я понимаю, что вот этот персонаж на самом деле должен был быть не мужчиной, а женщиной... Это можно переписать, но это очень тяжело. Потому что персонаж начинает сопротивляться, он уже произнес какие-то хорошие мысли, совершил какие-то поступки, влюбился уже. Или убил кого-то... Это немного похоже на импровизацию актера: чем правдивее получилось, тем сложнее ее забыть и сделать кардинально другое. Пьеса – это путешествие, если вы досконально знаете маршрут, то это путешествие вряд ли будет особенно романтичным и волнующим. Если вы вообще не представляете маршрута, то рискуете заблудиться. Надо найти такое соотношение знания и незнания, чтобы события развивались неожиданно, но в заданном направлении.

Так было, когда я писал «Папа, папа, бедный папа...» И когда она выиграла конкурс, а потом ее стали ставить в разных странах в разных театрах. И оказалось, что она имеет большой успех. И тогда я подумал, что, может быть, могу потратить жизнь на написание пьес, заниматься только этим. У меня тогда была девушка, папа которой владел большой нефтяной компанией. С ней я был совершенно счастлив, безумно счастлив. Но вдруг понял, что она имеет на меня определенные виды. Она считала, что я на ней женюсь, буду заниматься семейным нефтяным бизнесом, буду миллионером, как ее папа... Но я понял, что я не хочу быть персонажем придуманной ею пьесы. Я не хочу быть бизнесменом. Я хочу писать свои пьесы и жить этой жизнью. Когда я сказал ей о своих планах и увидел ее лицо... Она сразу поняла, что это конец всем ее мечтам...

Тогда я не знал, что самое сложное – это написать вторую пьесу. Первую пьесу ты пишешь случайно. Кто-то спросит: «А чего бы тебе пьесу не написать?» – «Ладно, напишу». Ты пишешь, не зная никаких правил, создавая их в тот момент, когда водишь ручкой по бумаге. Ты доверяешь себе и своему видению. А когда твоя пьеса была поставлена и ты становишься «опытным» автором, когда ты знаешь, какие вещи в театре работают, а какие не работают, то теряется непосредственность. И все твои знания «мешают» видеть эту картинку, слышать персонажей.

Вначале я думал, что я один такой, но потом, пообщавшись с коллегами, понял, что и они переживают нечто похожее. Драматург, идя в театр, мучается одной мыслью: зачем ты пишешь пьесы? Кажется, это Андре Жид однажды сказал, что писатель на самом деле не должен думать, что у его работы есть какие-то достоинства. Предугадать успех невозможно. Когда драматург изо

всех сил пытается отыскать связь со зрителем, то он превращается в проповедника, а пьеса становится поучением. Гораздо лучше, когда и постановщик, и актеры, и зрители считают, что драматург не очень понимал, что делает, и поэтому он что-то сделал правильно.

– Вам кажется, что театр неизбежно искажает ваши пьесы?

Когдаходишь к зеркалу и видишь свое лицо, тебе тоже кажется, что зеркало тебя искажает, а на самом деле ты гораздо лучше. А театр редко – зеркало. У режиссера свое видение и свои задачи. У актеров – свои. Им несколько мешает дяденька, который путается под ногами и каночит, что он все придумал не так. Может быть, во времена Шекспира или Мольера к драматургам относились иначе. Но XX век очень ослабил позицию драматурга как авторитетного лица в театре.

Я начал работать для театра в то время, когда в США возникло целое движение, которое назвали «театром абсурда». Как раз тогда на сцене впервые появились пьесы Олби, Сэма Шеппарда, Гарольда Пинтера. Но при этом театр Нью-Йорка 60-х годов двигался в обратную от Бродвея сторону, в маленькие театры. Один из наиболее важных моментов этого перехода – пьеса «Балкон» Жана Жене. Тогда впервые появилась потрясающая пьеса, которую невозможно было представить в рамках коммерческого театра. Для нее был нужен некий особый театр, театр протеста. И для многих драматургов, в том числе и для меня, появление пьесы Жене открыло возможность для написания каких-то новых произведений, выбивающихся из каких-то рамок традиционных форм. Некоторые пьесы начали ставить в маленьких кафе, в которых порой собиралось не более 50 зрителей. Но в то же время эти спектакли были частью огромного взрыва театральной энергии.

Сейчас мне бы хотелось продолжить ответ на вопрос: почему я пишу пьесы?

Я бы сказал, что пишу пьесы, потому что это очень опасно. Пьесы – куда более опасная вещь, чем сценарии к фильмам (а я их тоже временами пишу). Потому что человек в театре знает, что вокруг другие люди. Кино я могу смотреть, будучи единственным зрителем в кинотеатре. А у телевизора я всегда сижу в одиночестве. Но в театре так не бывает. Когда ты сидишь в зрительном зале, то ты становишься частью публики. Возникает ощущение, что ты находишься внутри какого-то ритуала. Мне бывает скучно в театре, потому что большей частью спектакли, которые я смотрю, недостойны идти на сцене, занимать собой публику. Они не стоят того, чтобы ради них объединяться в какое-то целое, участвовать в каком-то ритуале. Я говорю не о том, что комедии для меня легковесны или фарсы примитивны. Бывают глупые спектакли по прекрасным трагедиям. И чудесные постановки по легким комедиям положений. На хороших спектаклях возникает ощущение какого-то заговора между публикой и актерами на сцене. И актеры как бы берут на себя обязательство относиться ко всему, что они делают, очень серьезно. И тогда публика тоже относится к увиденному серьезно. Театр рассказывает людям что-то о них самих. И публика откликается на этот рассказ. Поэтому спектакль невозможен без зрителя. Спектакль невозможен без обмена энергией между сценой и зрительным залом. И вот это освобождение энергии, сильное, мощное – очень опасная вещь. Парадоксально, но театр влияет на нас сильнее, чем кино и телевидение, он более опасен. Телевидение обращено к миллионам людей, но телевизор вы смотрите в таком слегка замороженном состоянии. Кино вы

воспринимаете как нечто, на что не можете повлиять. В театре вы становитесь участником процесса, участником ритуала, от вашего поведения, от идущих от вас вибраций будет зависеть, как пройдет сегодняшний спектакль. Ведь частично разыгрываемая на сцене пьеса происходит у нас в голове, в нашем воображении. Поэтому театр затрагивает в нас какие-то более глубинные слои, чем любое другое искусство.

Смешно начинать бунтарем, а заканчивать проповедью прописей. Но меня часто пугает сегодняшний театр как раз тем, что делающие его люди как будто не задумываются, насколько серьезно, опасно и ответственно дело, за которое они взялись. Я не знаю, может ли музыка устать от музыки, а мрамор от мрамора. Но театр – искусство, которое легко может напророчить свой собственный конец, возненавидеть собственные достоинства, возлюбить пороки, торжественно проводить себя на кладбище и сказать надгробную речь над своими останками.

Беседа со студентами Школы-студии МХАТ 28 сентября 2003 года



СВЕТЛАНА КРЮЧКОВА

Фото О. Черноуса

Светлана Крючкова (р. 1950) – актриса. В 1973 г. окончила Школу-студию МХАТ (курс В.П.Маркова) и поступила в труппу МХАТ. С 1975 г. – в БДТ. Среди ролей: Люба («Фантазии Фарятьева» А.Соколовой, 1976), Ловийса («Молодая хозяйка Нискавуори» Х.Вуолийоки, 1976), Аксинья («Тихий Дон» по М.Шолохову, 1977), Купавина («Волки и овцы» А.Островского, 1980), Василиса Карповна («На дне» М.Горького, 1987), Раневская («Вишневый сад» А.Чехова, 1993), Анна Фирлинг («Мамаша Кураж и ее дети» Б.Брехта, 1997). Кроме того, сотрудничает с Театром им. Гоголя (Лени Рифеншталь в «Марлени» Т.Дорн, 2002), играет в антрепризных спектаклях («Квартет» Р.Харвуда, продюсерский центр «Белая полоса», 2003).

СВЕТЛАНА КРЮЧКОВА

Будем менять характер

– Очень часто говорят, что в жизни артиста везение значит не меньше, чем талант или трудолюбие... Вы считаете себя везучей?

Наверное, действительно везучая. Поступила в Школу-студию МХАТ. Закончила ее. У меня были предложения от пяти московских театров... Выбрала МХАТ. Играла тут хорошие роли. Потом влюбилась, ушла из театра, уехала в Ленинград. Три месяца посидела дома. И меня пригласил Товстоногов... Конечно, везучая. Только поступила я с третьего раза. Первый год я пробовала поступить в Щепкинское училище, прошла первый тур, второй, срезалась на последнем. Потом приехала поступать в Щукинское училище, и тоже срезалась на последнем туре. И дома папа кричал: «Я тебя прокляну, если пойдешь в артистки». Я удирала из дома с 11 рублями 50 копейками в кармане, ровно столько стоил студенческий билет на самолет. Приезжала в Москву, сдавала вещи в ломбард, жила у девочек-москвичек, которые со мной поступали, ночевала на вокзалах. Искала работу. В результате устроилась на завод Лихачева слесарем-сборщиком карданных валов. Потеряла веру в справедливость, поняла, что «нет правды на земле». И вот в этом взвинченном состоянии пришла в Школу-студию МХАТ. Оказалась в аудитории, вызывают по очереди. Долго читать не дают, две строчки – спасибо. А надо продемонстрировать все сразу: темперамент, обаяние, заразительность. Я выскочила и как кричу: «Бани! Бани! Двери – хлоп!» Экзаменатор спрашивает: «Что ты так кричишь? Ты неправильно читаешь». И тут у меня градом хлынули слезы от обиды и несправедливости, и дальше последовал обличительный монолог: «Я знаю, как вам надо читать и кого вы принимаете в московские театральные училища! Вы думаете, я не понимаю!» – «Дайте ей воды!» – «Не надо мне вашей воды! Мне от вас ничего не надо!» Все-таки в конце концов я протала им отрывок из «Олеси» Куприна. Последние слова отрывка звучали так «Хорошо же!.. Вы еще у меня вспомните это! Вы еще все наплачетесь досыта!» И это я произнесла очень конкретно, глядя в глаза Олегу Георгиевичу Герасимову. Между прочим, слова эти мне потом не раз напоминали в студенческие годы. Студентка я была очень непростая. Со всеми провинциальными комплексами. Чуть что становилась пунцовая, легко обижалась, рыдала, хлопала дверью. Наконец меня вызвал Вениамин Захарович Радомысленский и тихо так, ласково спросил: «Ну что, девочка моя, будем лечиться или характер менять?» Я, конечно, сказала: «Будем менять характер».

Мы приходили в Школу-студию к девяти, и до двенадцати десяти у нас было мастерство актера. Потом перерыв, где мы, полуголодные, со своей стипендией в двадцать восемь рублей, шли в закусочную за углом, где бесплатно можно было есть хлеб с горчицей и солью. Есть хотелось все время, все четыре года. С часу у нас были предметы общеобразовательные, а потом вокал, сценречь, фехтование, сцендвижение. У нас было много запретов: девочкам не разрешали ходить в брюках, нельзя было сильно краситься, категорически запрещено было сниматься в кино, а за курение девочек отстраняли от всех движеческих дисциплин, а также от вокала и сценической речи. С семи вечера – опять мастерство, до одиннадцати. А уже с двенадцати мы репетировали самостоятельно. Ночью. Репетировали, где попало. На Пушкинской улице, в каком-то подвале, ученик Олега Ефремова Володя Салюк ставил «С любимыми не расставайтесь» нелюбимого тогда властями Александра Володина. Помню, Марлен Хуциев к нам приходил на премьеру, какие-то еще известные люди были. Помню, как Миша Швыдкой, будучи студентом ГИТИСа, ночью читал нам лекцию о системе Ежи Гротовского...

– Как вы выживали в таком ритме?

Вы меня спросите, как я сейчас выживаю в пятьдесят три года. Скажем, сейчас я играла спектакль 17 и 18-го в Петербурге, потом ночь в поезде, 19, 20, 21-го у меня репетиции, и в восемь телевидение, 22, 23, 24, 25, 26-го я играла спектакли здесь, в Москве. Притом что еще у меня были съемки на «Мосфильме», съемки в «Ералаше», еще одно телевидение, а потом ночью я исправляла на компьютере ошибки недобросовестных журналистов. А тогда мы не выживали, а жили профессией.

В жизни каждого есть или, по крайней мере, должно быть время, которое надо отдать только профессии. Потом появятся дети, у вас будут семьи. Нужно будет зарабатывать, этому нужно куртку, тому нужны ботинки, вам уже надо на лекарства. А в студенчестве вам только кажется, что у вас нет свободного времени. Это ерунда, у вас его навалом. Вот и отдайте его профессии. У Мариса Лиепы была замечательная фраза: «Чтобы танцевать, надо танцевать». Сидя на скамейке, актерской профессии не получишь. Надо ошибаться, не бояться быть глупым, не бояться быть нелепым, не бояться того, что над тобой смеются сокурсники. Надо мной смеялись. И я на всю жизнь запомнила, как мой второй состав сидел в актовом зале Школы-студии, и смеялся надо мной (я в это время была на сцене), а Владимир Николаевич Богомолов повернулся к ним и сказал: «Не смеяться надо, а завидовать». Мне пришлось все это пережить: хихиканья в голос, усмешки за спиной. В дипломном спектакле «Шесть персонажей в поисках автора», где я играла мадам Паче и меня должны были бить, меня били по-настоящему, каблуками по ногам: за то, что меня пригласили пять московских театров. Все было. Актер должен быть бойцом. Василий Петрович Марков специально мне говорил гадости при всем курсе. Я вспыхивала и убегала. А на третьем курсе засмеялась. И он сказал: «Молодец! Теперь я за тебя спокоен, ты в театре выживешь». И я благодарна ему за то, что он выработал во мне иммунитет. Теперь при мне можно шептать что угодно. Я не собоюсь. Другое дело, что меня потом трясет, я пью успокоительные. Но это потом, дома.

Я помню случай на репетиции «Мамаши Кураж». Текст роли – девяносто страниц. Я с утра до вечера учила этот текст, вся моя семья уже, по-моему, знала «Мамашу Кураж» наизусть. И вдруг на репетиции режиссер, который к

тому моменту был чем-то или кем-то взвинчен, сорвался на меня, причем абсолютно несправедливо: «Текст надо учить, Светлана Николаевна!» Угадайте с трех раз: что я сделала?!

– *Улыбнулись...*

Улыбнуться сил не было, у меня градом потекли слезы. Я отвернулась так, чтобы меня не особенно видели, прошла через всю сцену к заднику (на сцене было много народу, он пока в это время отвлекся на кого-то), вытерла слезы, повернулась и спросила: «С какого места дальше?» А к нему подошла завтруппы и сказала: «У нас с ведущими артистами так не разговаривают» (хотя она меня не любила). В общем, я переломила свою обиду и стала работать дальше. Чем это закончилось? Мы с ним друзья. Я играю спектакль в его театре в Москве.

В нашей профессии очень силен синдром «кордебалета»: сидеть в гримерных, пить водку, обсуждать тех, кто играет главные роли, вздыхать, что я был бы лучше, вот мне не дали, я гениальная, меня не видят... Это самый проторенный путь к скатыванию вниз. Я никогда не сидела и не ждала: придет, дадут, – никто, ребята, к вам не придет, и никто вам ничего не даст. Работать надо самим, чтобы вас увидели. Вы должны быть готовы, что судьба может позвать в любую минуту. Вот посреди ночи вас могут разбудить, сказать: «Иди». И ты должен в полной готовности. Я это называю: всегда стоять на старте. И тогда, если повезет – все получится.

Вообще, возвращаясь к везению, я хотела вас поздравить с тем, что вы учитесь в Школе-студии МХАТ. На мой взгляд (может быть, это мое заблуждение, но я в нем упорствую), это лучшая школа России и, следовательно, лучшая школа мира. Эта школа дала мне систему координат, благодаря которой я существую благополучно в этой профессии уже больше тридцати лет. Хотя были переходы из театра в театр и сейчас жизнь непростая, но все-таки именно здесь заложен крепкий фундамент.

– *А как бы вы определили те самые основополагающие вещи, которые вы узнали в Школе?*

Они довольно простые. Но без них никуда не двинешься. Первое, чему научила меня Школа-студия МХАТ, – это с уважением относиться к автору пьесы. Я смею полагать, что автор немножко умнее меня и что он все-таки что-то имел в виду, когда писал пьесу. И давайте не будем в «Отелло» вместо Дездемоны душить Отелло только для того, чтобы сделать не так, как в соседнем театре. Или делать трех сестер наркоманками, лесбиянками, грубиянками. Надо попытаться понять, что имел в виду драматург, когда он писал. И это правильный путь. Каждый из нас имеет свой потолок. Когда мы играем «как», мы, конечно, можем проявляться по-разному, но все равно есть у нас некий конечный объем. Когда мы играем «про что», мы бесконечны. Мы сами не знаем, что в нас таится и что может выстрелить.

У меня так сложилась жизнь, что я играла всегда большие роли. Первая роль во МХАТе – Александрина Гончарова в «Последних днях» Булгакова. Я вообще избалована хорошей драматургией и большими ролями. Вот, кстати, второе, чему меня научили в Школе-студии. Закон построения длинной роли – это закон построения музыкального произведения. Это надо помнить всегда. Очень хочется по молодости показать темперамент. А вот распределиться в роли, дозировать эту свою эмоцию, свой темперамент, акцентировать свою мысль, – это уже профессия. Любовь Казарновская как-то сказала о своем пе-

нии: «Я всю партию пою меццо и одно место у меня меццо-форте». Одно – во всей роли, ради одной болевой точки – играет вся роль. И опять-таки, как в музыкальном произведении: есть увертюра, есть завязка, есть развитие, есть кульминация, есть кода – вот то, чему вы должны научиться за время существования в этих стенах. Это как автомобиль: нельзя сказать, давайте сядем, сейчас откроем окно, подует ветер, мы улыбнемся и поедем. Все-таки надо понимать, что здесь передача, с которой трогаешься с места, дальше вторая, третья и т.д., вот педаль газа, тормоза и сцепление. Это основы. И их надо твердо знать. Как говорил наш мастер Василий Петрович Марков: «В театре должно быть: видно, слышно и понятно». Это три условия. Если одно из них не соблюдено, зал теряет внимание. Моментально. Зритель как ребенок, его надо ударить по щеке, потом рассмешить, потом заставить плакать, потом успокоить, спеть колыбельную, потом испугать. Нельзя существовать на одной ноте: нажал, например, «до» и держишь до одурения.

Это азы профессии. Потом приходишь в театр и тут уже начинаешь учиться у партнеров, у режиссеров. Тут, действительно, как повезет. С кем встретишься, куда придешь. Оканчивая школу, мы стоим на перекрестке: «налево пойдешь – коня потеряешь» и так далее. Мы делаем выбор, и этот наш собственный выбор становится нашей судьбой. А потом мы говорим: не повезло! Хотя сами сделали шаг не в ту сторону. Вот Стасика Садаляского и меня брали в «Современник» после Школы-студии. Он пошел, я не пошла. И судьба театрального актера у него по-настоящему не сложилась. А выпускался он блистательно.

Я пошла во МХАТ, и не жалею об этом ни одной минуты. Я встретила там в работе с прекрасными актерами, режиссерами. Успела поработать с Анатолием Васильевичем Эфросом. Он ставил пьесу «Эшелон», где заняты практически одни женщины. В этой пьесе был один мужчина, и репетировал его Слава Невинный... Я навсегда запомнила момент, когда Анатолий Васильевич вышел из себя на репетиции. Шла эмоциональная сцена, она так накатывалась, накатывалась, накатывалась. И вдруг внезапно Слава Невинный останавливает репетицию и холодным голосом: «Так, одну минуточку, я хотел вас спросить...» Анатолий Васильевич закричал так, что мы испугались: «Я вас сейчас убью...» Это было так страшно и так справедливо, потому что актер прервал живой процесс... Я и с Виктоком поработала. Тогда его еще мало кто знал в Москве. Просто был такой режиссер из г. Калинина, имевший, кстати, единственный пиджак (это сейчас у него их очень много). И Олег Николаевич Ефремов позвал его ставить «Муж и жена снимут комнату» Михаила Роцина. Я репетировала там роль подруги главной героини, очень легкомысленной женщины. Толя Васильев был приглашен ставить во МХАТе «Медную бабушку» Л.Зорина, внутри которой мы играли целиком пушкинский «Пир во время чумы». Самые интересные режиссеры, самые модные драматурги – все это пришлось на первые мои театральные годы.

Когда я ушла из МХАТа, меня посчитали сумасшедшей. А я просто влюбилась и уехала к мужу – в Ленинград. Три месяца сидела без работы. А потом меня вызвал к себе на разговор Товстоногов: «Мне сказали, что вы хотите у меня работать». – «Конечно, кто же у вас не хочет работать!» – «Давайте мы с вами так договоримся: вы репетируете роль. Если вы справитесь с ней, мы вас берем в труппу. Если нет – расстанемся друзьями. Согласны?» Я спрашиваю: «А что за роль?» – «Школьница, 16-летняя». Я так и встала. Никогда не была худенькой, и голос всю жизнь низкий. «Георгий Александрович, я похожа на

школьницу?» – «Вообще-то не похожа, но там такая нужна». Потом это была моя самая любимая роль – Люба в «Фантазиях Фарятева». Я играла с совершенно белыми ресницами. Грим у меня был: горячая вода и мыло. Ни пудры, ничего. И от этого, кстати, выглядела значительно моложе, чем была, то есть действительно на 16 лет. Спектакль ставил Сергей Юрьевич Юрский, и сам играл главную роль. Маму играла любимая всем Петербургом Нина Алексеевна Ольхина. Удивительная актриса! Она была красавица, с длинной шеей, всю жизнь играла героинь, и вдруг – характерная роль. Она заплела жидкую косичку, встала на платформы. Когда она выходила в халате, с папиросой, и говорила первую фразу: «Что это за человек, Шура?» – зал умирал от хохота. А героиню играла Наташа Тенякова, замечательная артистка, когда она ушла из БДТ, вдруг всем стало ясно, что ее невозможно заменить. Какая-то в ней была тайна. Что-то она делала такое, что повторить оказалось невозможно. Только один пример. В «Трех мешках сорной пшеницы» она играла возлюбленную главного героя. Молодого героя играл Юра Демич. История была простая и короткая: он приезжает в деревню, встречает девушку, и между ними возникает любовь. То, что Бунин называл – «солнечный удар». И я помню, на всю жизнь запомнила, как играла Наталья Максимовна Тенякова. Он приходил к ней в дом, и она просто должна была накрывать на стол. Как она это делала! Для него! Каждое движение ее было исполнено любви и готовности отдать этому человеку все. И как он ее раздевал, ребята! Сейчас все раздеваются быстро, привычно, с готовностью. У нее были такие чулочки на круглых резиночках, и он руками скатывал их. А композитор Гаврилин написал специально для этого места в спектакле замечательную песню «Дорогой, куда ты едешь...». Потом они ложились в постель. Было ощущение, что этой любовью заполнен весь спектакль. А потом Наталья Максимовна ушла из театра и переехала в Москву, и на эту роль ввелась другая актриса. Я пришла посмотреть и обнаружила, что это не роль, а эпизод. Актриса очень быстро раздевалась, ложилась, она все делала, но не было любви, не было наполнения, и роль оказалась маленькой, эпизодической. Вот вам пример, что такое личность в спектакле. И что такое – маленькая роль и большая роль.

Я училась у актеров БДТ. В тех же «Трех мешках сорной пшеницы» играл Олег Борисов. Он играл однорукого фронтовика. И когда Вадим Медведев бросал ему: «Что, не можешь? Руки короткие?», Борисов резко вставал, и у него повисал пустой рукав... Мне, сидящей в зале и знающей своих коллег-артистов, хотелось вырвать кресло и убить им Медведева. Такая была достоверная игра!!! А как Борисов работал! В спектакле играли две собаки – Мальш и Ванька, их взяли с живодерни, и они жили в театре. Олег Иванович каждое утро приходил в театр в восемь часов утра, кормил этих собак и выводил гулять. И так каждый день. Потом Ванька переехал к Борисову. Нахально поселился там, лежал только на кровати... На сцене производило потрясающее впечатление, как эти собаки не отходили от него ни на шаг. Они его обожали. Между прочим, это тоже часть работы над ролью.

Вообще, актерская профессия это колоссальный труд, «на шармачка» никогда не будете большими артистами. Ну, сыграете одну роль, две, не больше...

– Кто был самым лучшим режиссером в вашей жизни?

Это провокационный вопрос. Я работала с разными режиссерами, и от каждого из них старалась взять то хорошее, что он мог мне дать, и была благодарна за это. Даже если хорошего было не очень много. И думаю – это

правильный способ. А лучшим моим режиссером, и режиссером, оказавшим на меня наибольшее влияние – был Георгий Александрович Товстоногов. Я пришла к нему со своим мхатовским опытом, когда репетировали спектакли полтора года, два года. А в БДТ – три месяца, и выходит спектакль. Никогда Товстоногов на репетициях не болтал, баек не рассказывал. И у него была одна замечательная фраза в ответ на эти привычные актерские: «Георгий Александрович, вы знаете, а мне кажется, что вот в этом месте...» – «Что вы мне рассказываете? Вы мне покажите». И это правильно. Невозможно отрепетировать «Ромео и Джульетту» сидя на стуле: я тебя люблю или я тебя задушу. Нужно находиться в определенном биологическом состоянии, для того чтобы совершать определенные поступки.

Товстоногов умел «раскачать» актера. Не только для какой-то конкретной роли. Выстроить ему линию жизни, линию профессионального развития. Я играла шестнадцатилетнюю девочку в «Фантазиях Фарятьева», и сразу же он дал мне тридцатилетнюю старую деву в «Доме на песке». Когда я ее сыграла, он меня взял в труппу и тут же доверил главную роль в «Молодой хозяйке Нискавуори». Мне тогда было двадцать шесть лет, я стояла рядом с народным артистом Кириллом Лавровым, и роль у меня была больше по величине, чем у него. Товстоногов умел подбодрить артиста. В «Хозяйке Нискавуори» был момент, который ну никак не получался. И Георгий Александрович в очередной раз что-то мне сказал, а помреж вдруг говорит: «Георгий Александрович, зачем вы это ей говорите, она все равно это не сделает!» И Гога громко на весь зал: «Она прекрасная артистка и сделает все, о чем я ее попрошу». У меня выросло не два крыла, а шесть! Я сделала все. И это было здорово. А потом была Аксинья в «Тихом Доне» (в спектакле – маленькая, функциональная роль). В основном, я ходила абрисом: осветите здесь, поверните грудь, перегнитесь, возьмите коромысло, запойте. И вот мы все это проходили, проходили в репетиционной комнате. Я все лебедушкой плыву туда-сюда. И вот дохожу до финальной сцены, единственной, где Аксинья – не воспоминание, единственной моей реальной сцены. И вдруг Георгий Александрович говорит: «Завтра переходим на большую сцену». – «Как, Георгий Александрович, мы же не репетировали финал!» – «Ну что, вы у меня не заплачете и не сыграете любовь?!» Вот такая степень доверия. Никогда не репетировал со мной любовных сцен. В «На дне», когда я играла Василису, он сидел в зрительном зале, курил всегда, «Боржом» стоял, маленькая лампочка горела. Как начинается любовная сцена с Васькой Пеплом, он так откашливался, но ни одного словечка, никогда. Любовные сцены отдавал на откуп актерам – играйте.

А в «Волках и овцах» он дал мне совершенно неожиданно роль Купавиной – голубой героини. Ну какая из меня голубая героиня? Вообще с Георгием Александровичем спорить было бессмысленно, потому что он, в общем, был такой человек жесткий. Например, он приходил на прогон и говорил: «Что-то я вас, Наташа, не понял сегодня, что вы там играли?» И все, завтра можно уже не приходиться. Уже висит «дополнительное распределение ролей» и на твою роль уже назначен другой человек. Поэтому я комплексовала с Купавиной жутко. Я искренне не понимала, что я там могу сделать в этой роли. У меня нейродермит начался, я неделю не ходила на репетиции. Встречаемся в гардеробе: «Светланочка! В чем дело? Что с вами происходит?» – «Георгий Александрович, я не понимаю, какая у нее логика...» – «Какая, к чертовой матери, логика! У нее такая логика, что у нее нет никакой логики». И добавил: «Вы будете играть эту роль с удовольствием». И угадал. Нет, знал. Я действительно

ее играла с наслаждением. Потом. Что-то сдвинулось, когда на меня одели костюм с турниром, шляпку, завязали под подбородком пышный бантик, мушку поставили, дали в руки зонтик. И Товстоногов попросил: «Когда вы скажете первую фразу «Здравствуйте, Мерепа Давыдовна», то засмейтесь». Я говорю: «А почему?» – «Не спрашивайте почему, делайте, как я говорю». И я не стала задумываться. Он говорит, я делаю. Клянусь, что вдруг пошла вся роль. Я задыхалась легко. И нужная пластика нашлась как бы сама собой.

Кстати, перед каждым спектаклем по «классике» Товстоногов непременно приглашал Владимира Яковлевича Лакшина. И тот нам рассказывал об эпохе, рассказывал историю написания пьесы, рассказывал о прототипах, если таковые существовали, и мы ему задавали те вопросы, которые хотели задать. Перед спектаклем «На всякого мудреца довольно простоты», где я играла Мамаеву, я, помню, его спросила: «Скажите, пожалуйста, а что она может держать в руках?» Потому что это очень важно, куда девать в классической пьесе руки и ноги, чтобы не проглядывало это наше сегодняшнее ПТУ. Скажем, тереть четки или сигареты? И Лакшин ответил: «Самое тяжелое, что она может держать – это носовой платок». Вот так. Сыграть женщину (с моей привычкой все таскать на себе), которая ничего тяжелее носового платка в руках не держала... Роль, которую надо играть, предельно далеко отойдя от себя, от своего жизненного опыта. Для меня это всегда было самым интересным в профессии. Не себя сыграть в предлагаемых обстоятельствах, а создать другого человека, понять *его*, прожить его историю, проникнуться его настроениями, чувствами, мыслями.

Банально, наверное, говорить, что сцена – особый мир. Но там действительно открываются неисследованные возможности человека. Я прекрасно помню, как в 4 утра я сидела в больнице в отделении реанимации, куда попал ночью с острым инфарктом мой муж, оператор Юрий Векслер. А в 11.30 я играла в БДТ «Волки и овцы». Я рыдала за сценой и не могла остановиться. А на сцене я пела, смеялась, кокетничала... Вряд ли я бы справилась с собой, если бы, скажем, я была кондуктором в троллейбусе и проверяла билеты. А в требования актерской профессии входит это умение собраться, выйти и играть, что бы ни случилось.

Иногда я думаю, что если бы все так работали в нашей стране, как работают артисты, – мы были бы самой счастливой державой мира. Правда, думая о таких артистах, я вспоминаю именно труппу БДТ периода Товстоногова.

– Как сейчас складывается ваша жизнь в БДТ?

Никак не складывается. У меня давно нет новых ролей. Режиссеры, которые сюда приходят, мной не интересуются. Можно уйти, но мне страшно жаль наш театр, я связана с ним 29 лет... Самое страшное – это полураспад, стынувшие стены, какая-то потерянности. Нужен новый, сильный молодой режиссер, пусть даже диктатор...

– Диктатор уволит половину труппы, как это сделал пришедший в БДТ Товстоногов...

Пусть уволит, если это необходимо. Я к этому готова. Безликое существование БДТ разрушает его же традиции, разрушает его легенду. Один из самых черных дней моей жизни – 23 мая 1989 года, когда Георгия Александровича не стало. Я сказала: все, конец мне и нашему театру. И, к сожалению, оказалась права...

Беседа со студентами Школы-студии МХАТ 2 ноября 2003 года



КИЁСИМО НИЙХОРИ, НАОКО КУБОНИВА

Фото М.Гутермана

Киёсимо Нийхори (р. 1964) – актер. В 1990 г. поступил в труппу «Театра Сузуки в Тоге». Роли: 3-й жрец в «Дионисе» по Еврипиду, король Лир в «Лире» и Макбет в «Макбете» по У.Шекспиру, Эдип в «Царе Эдипе» Софокла, Санитар в опере «Видение Лира» Т.Хосокавы, Сирано де Бержерак в «Сирано де Бержераке» Э.Ростана и др.

Наоко Кубониwa (р. 1961) – актриса. В 1990 г. поступила в труппу «Театра Сузуки в Тоге». Роли: Ваханка в «Дионисе» по Еврипиду, Иокаста в «Царе Эдипе» Софокла, мать Сирано де Бержерака в «Сирано де Бержераке» Э.Ростана и др.

КИЁСИМО НИЙХОРИ, НАОКО КУБОНИВА

Окончательное решение принимает Сузуки

– Как вы попали в труппу Тадаши Сузуки?

Наоко Кубониwa: Я поступила, когда Сузуки объявил набор в Мито. Прежде я занималась любительским театром. Однако о теории театра, искусства у меня не было представления. Когда я услышала об этом наборе, то решила поступить, и прошла.

Киёсимо Нийхори: В 1990 году, когда мне было 26 лет, в Мито, недалеко от Токио, мне попало объявление о наборе артистов для труппы Сузуки. Я не собирался стать артистом, но случайно забрел туда и прошел первый тур. И как раз в это время Сузуки ставил «Диониса». Это был первый спектакль, который я увидел в своей жизни – между первым и вторым туром. Я был настолько поражен игрой артистов, что после этого твердо решил стать актером.

– То есть это было первое соприкосновение с театром?

К.Н. Да, первое.

– А вообще интерес к искусству был раньше?

К.Н. Ну, особенного соприкосновения с миром культуры не было. Правда, я считал себя симпатичным и думал, что хорошо было бы появиться где-нибудь по телевизору, сняться в кино, то есть показаться, выставиться. Заниматься чем-то не тем, чем занимаются обычные люди. Такие идеи были.

– Что для вас изменилось с поступлением в труппу?

К.Н. (смеется) Доход изменился. Он в два раза меньше стал. До этого я занимался строительными работами, постройкой дорог, был бригадиром, – это дело моего отца. Конечно, после поступления мир перевернулся с ног на голову. Все было для меня впервые, совершенно незнакомо. Первые два года Сузуки меня ни разу не назвал по имени. Поначалу я был как бы в самом низу этой лестницы.

– Тадаши Сузуки часто говорит о тренинге артистов. Что это из себя представляет, можно увидеть на показательных мастер-классах, в том числе тех, которые труппа Сузуки давала в рамках Театральной олимпиады в Москве. А как вообще идет работа над спектаклем? Условно говоря, с чего она начинается? С читки пьесы?

Н.К. Общего чтения пьесы, читки, у нас нет. Когда режиссер готовит пьесу к постановке, он вносит в нее определенные исправления, что-то переиницирует, а потом перед репетициями раздает этот текст артистам. Чтобы мы все это прочли и знали, чем будем заниматься.

– Читая этот «исправленный» текст, вы как-то пытаетесь объяснить себе поступки героев, которых должны играть, сочинить им биографию?

Н.К. Естественно, мы знаем, кто такой Эдип и кто такая Иокаста, изучаем литературу, греческие мифы, книги по истории и культуре Древней Греции. Прочитано много. Всегда лучше знать, чем не знать. Это помогает в работе, но это не то, что нужно показывать на сцене. В театре Сузуки рассматриваются определенные ситуации, в которых люди должны выражать те или иные чувства. Нам нужно показать, скажем, человека, который страдает, или человека, который слаб, но это не имеет непосредственной связи с судьбой Эдипа или с судьбой Иокасты.

– Вы обсуждаете с режиссером свою роль, рассказываете ему, как ее видите?

Н.К. Сузуки всегда ставит пьесы в своей редакции и у нас не бывает предварительных обсуждений. Мы выходим на сцену, режиссер объясняет нам структуру пьесы, а наша задача не рассказать ему, как мы видим роли, но показать их. Основная работа идет на сцене.

– Показывая, вы просто выполняете указания режиссера или все-таки предлагаете что-то свое?

Н.К. Сначала режиссер не объясняет, какой должна быть Иокаста, я просто выхожу на сцену и показываю ее такой, какой, по моему мнению, она должна быть. Сузуки, глядя на мою работу, делает свои замечания: «Нет, вот здесь она должна быть сильнее, а здесь мягче». То есть это происходит уже после того, как он посмотрит, что я сделала, после того, как я поработала над образом.

– Вам важно увидеть своего персонажа целиком – внешность, голос, свойства характера...

Н.Н. Нет, у нас такого не бывает. На репетициях Сузуки обычно ставит очень конкретные задачи, например: взять меч и в этом положении сделать те или иные движения. Что бы я ни предлагал от себя, он это, как правило, отрицает, придумывает новые задачи, объясняет снова. В общем-то, вся работа над ролью проходит под руководством режиссера, который видит весь спектакль, общую картину и помогает артисту нащупать это видение и найти себя.

– После того как «картина» оформилась, стала спектаклем, ваша задача сводится к тому, чтобы строго следовать найденному рисунку?

Н.К. Конечно, я продолжаю работать над ролью. В Москве я решила в каких-то местах говорить текст, скажем, немного быстрее. Это не очень большие изменения, потому что над этой ролью я работаю давно. Если они понравились Сузуки, он так и оставляет, а если не понравились, говорит, что нет – вот это плохо. Окончательное решение всегда принимает сам Сузуки. Но у нас тоже нет такого, чтобы мы всегда повторялись. Мы всегда со своей стороны стараемся как-то улучшить свою роль, хотя не всегда это получается. В этот раз Сузуки сказал мне, что Иокаста совершенно не изменилась, не улучшилась.

– Тадаши Сузуки говорит, что есть три типа общения: человека с богами, людей между собой и человека наедине с самим собой. Режиссер сразу указывает вам – какой тип общения необходим в той или иной ситуации?

Н.К. Да, часто. Правда, я пока не играла в спектаклях по Беккету и не успела освоить тип общения «человек наедине с самим собой».

– Вы произносите длинный монолог. Затем на сцене появляется другой персонаж. Что меняется для вас?

Н.К. Представьте себе, что вы один сидите в комнате и вдруг кто-то стучит в дверь и входит – у вас же тоже что-то меняется. Например, если у вас какие-то мучительные мысли, вы иногда можете даже не заметить, кто вошел. Когда мы работаем над пьесой, у нас то же самое, все зависит от того, какие чувства в данный момент испытывает человек, произносящий длинный монолог. Внутреннее состояние при этом одинаковое – что в современном мире, когда кто-то входит к вам в комнату, что на сцене. Отличие только в том, что я – Иокаста, царица Фив, и в этом смысле у меня иной подход к своим проблемам.

– Можно ли сказать, что вы «вживаетесь» в роль?

Н.К. Нет, всегда сохраняется дистанция.

– Есть ли в театре Сузуки вводы и как меняется спектакль в зависимости от ввода?

К.Н. Если спектакль исполнялся на протяжении многих лет и артист стал уже неспособен к роли, потому что она требует очень больших физических нагрузок, Сузуки вводит нового. При этом сам спектакль не меняется, но может несколько измениться тот или иной образ, потому что Сузуки пытается максимально использовать все возможности исполнителя. У меня был такой случай: артист, который раньше исполнял роль короля Лира, состарился и ввел меня. Конечно, я играл ее иначе. Это был уже другой король Лир.

Н.К. Я хочу добавить, что в случае с греческими трагедиями крупные изменения вряд ли возможны. Потому что ситуации, которые в них рассматриваются, существуют на протяжении многих веков. Зная Сузуки, зная, как он работает, я могу сказать, что когда он увидит нового, интересного артиста, то может в момент все поменять, всю ситуацию, но это скорее относится к спектаклям по пьесам более близких к нам по времени авторов, Чехова или даже Шекспира. Например, он поставил комедийный спектакль по японской легенде – «Катияме», и здесь тоже все меняется в зависимости от того, какой артист исполняет роль. Но в случае древнегреческих трагедий считайте, что ничего не изменится.

– Что дает выход на зрителя после репетиций?

К.Н. Я больше всего люблю то чувство напряжения, волнения, которое испытываю перед выходом на сцену

Н.К. Я не люблю.

– Но, скажем, на пятом спектакле уже проще?

Н.К. (качает головой). Нет.

– Вы чувствуете настроение зрительного зала?

Н.К. Да, конечно. Его воздух.

– *А случается играть на преодоление зрительного зала?*

Н.К. Не то чтобы на преодоление... Какую-то плохую энергию зрительного зала нам чувствовать не приходилось. Но мы чувствуем, когда зал смотрит очень внимательно и напряженно, а бывает невнимательный зал, шумы начинаются, покашливания, шелест какой-то... В этом случае мы стараемся играть более выразительно, захватывать зрителя своей энергией, а не напряжением голоса.

– *Вы стараетесь не смотреть на зрителей, когда играете, или, быть может, играете специально для кого-то из них?*

К.Н. Есть спектакли, в которых я по роли должен обращать внимание в сторону какого-либо зрителя, но в «Эдипе» я на зрителя не смотрю.

Н.К. Нет, я на зрителей не смотрю, просто чувствую атмосферу.

– *Сузуки говорит о барьерах, которые приходится всякий раз преодолевать актерам, чтобы продвинуться к совершенству. Какие барьеры пришлось преодолевать в «Эдипе»?*

К.Н. Трудный вопрос. Конечно, я стараюсь работать над ролью по мере своих сил и возможностей, но, видно, у меня еще не хватает опыта, чтобы увидеть те возможности, которые во мне скрыты. Режиссер видит, наверное, больше, чем я, поэтому во время работы Сузуки удается найти во мне то, о чем я даже не подозревал, и выпустить это наружу. Наверное, мне не хватает еще знаний, не хватает умений, нужно еще очень много приобрести.

– *Вы могли бы играть в другом театре?*

Н.К. Я думаю, я могла бы играть в любом другом театре, но не собираюсь. Не потому, что я не могу играть где-нибудь еще, а потому, что мне здесь нравится.

К.Н. Если бы я хотел быть в другом месте, то я и был бы в другом месте.

Беседовал Сергей Конаев 3 марта 2001 года



СЕРГЕЙ КУРЫШЕВ

Фото В.Васильева

Сергей Курьшев (р. 1963) – актер. В 1984 г. окончил факультет журналистики Ленинградского университета, в 1989 г. – актерский факультет ЛГИТМиКа (курс Л.А.Додина) и поступил в труппу МДТ. Роли: Калина («Дом» по Ф.Абрамову), Старый («Gaudeamus» С.Каледина, 1990), Кириллов («Бесы» Ф.Достоевского, 1991), Рупрехт («Разбитый кувшин» Г. фон Клейста, 1991), Художник, Дирижер, Пациент («Клаустрофобия», 1994), Копенкин («Чевенгур» А.Платонова, 1999), Фрэнк Суини («Молли Суини» Б.Фрила, 2000), Петя Трофимов в «Вишневом саде» (1994), Платонов в «Пьесе без названия» (1997), Тригорин в «Чайке» (2001), Войницкий в «Дяде Ване» (2003) А.Чехова и др.

СЕРГЕЙ КУРЬШЕВ

Тетрадка роли

– Твой путь на театральный курс Льва Додина кажется неправдоподобно долгим. Окончив ленинградский журфак, уехав работать по профессии, ты все бросаешь и идешь снова учиться. Зачем?

На собеседовании Додин мне тоже задал этот вопрос: «Почему так поздно?» – «Думал». – «Вы слишком долго думаете!» Но на курс взял.

Лет до шестнадцати я театра практически не видел. Отец был военным, мы переезжали по разным городкам Советского Союза: от Катгакурмана до Советска. Учась в школе в Советске, я начал ездить раз в неделю на курсы при газете «Калининградский комсомолец». После окончания поехал в Ленинградский университет, на журфак, поступил, закончил. О чем не жалею. В конце концов многие актеры конца XIX века начинали именно с учебы в Петербургском университете. На факультете журналистики был очень хороший, скажем, театральный кружок – МХЭТ (остряки расшифровывали: «Малохудожественный эстрадный театр»). Я к нему как-то прилип. Закончил факультет, отправился по распределению в Калининград, мне там дали комнату в общежитии ПТУ. Потом я встретился со своими ребятами, со своим педагогом из театральной студии. Он сказал: «Слушай, в этом году набирает курс Лев Абрамович Додин. Мне кажется, замечательный человек и очень хороший педагог и режиссер. В БДТ «Кроткую» ставил. Попробуй, потому что на следующий год тебе поздно будет по возрасту...»

– О додинских курсах рассказывают легенды, что там занимаются с утра до вечера...

И с вечера до утра тоже. Часто получалось, что репетировали допоздна, когда метро уже закрывалось. У студентов денег не густо. Да еще мосты часто разведены: ну, так и оставались в институте до утра. И сразу на первую лекцию. Но ведь без усилий вряд ли чему-нибудь научишься. До сих пор заходишь в аудиторию – горло перехватывает: сколько тут всего пережито, передумано, перепробовано. На третьем курсе мы уже выпустили «Старика» по роману Юрия Трифонова... И вышли с ним на сцену МДТ. Это было событие.

– «Старика» Додин хотел ставить во МХАТе со Смоктуновским, и сделал в результате со своими студентами и тобой в роли Павла Евграфовича...

У Додина замыслы всегда долголетние. Если ему была интересна проза Трифонова, естественно, что он ее в результате поставил. А что я играл вместо Смоктуновского... Слава Богу, что задумываться над этим было некогда. Да и по молодости нахальства было больше. Я только сейчас понимаю, как замечательно был придуман тот спектакль. Какие уникальные декорации создал Кочергин. Круг деревьев, и когда кого-то убивали – дерево падало, и в финале оставалось кострище... Этот спектакль жил недолго: закончив курс, многие разъехались, но вспоминается часто.

– *Когда ты пришел в МДТ, легко было входить в труппу театра, как встретили «старожилье»?*

Благодаря «Старику», когда мы пришли, мы знали костюмеров, помощников режиссера, и они нас знали. То есть мы были не «люди с улицы», а свои ребята. Все это очень важно для нормального самочувствия. У меня не было такого шока или жизненного перелома. Я вошел как-то незаметно и естественно. Многих актеров я знал. Скажем, Петя Семак был куратором моего отрывка на поступлении. Я должен был показывать сценку из «Дон Жуана». Он посоветовал: одень лосины (я не знал тогда, что это такое), ботфорты (обещал из театра принести). Но главное, подбодрил: я же вижу, у тебя все получится.

Когда мы пришли, в театре репетировали «Бесов». И мы как-то влились в этот процесс. Лев Абрамович подошел ко мне: «Попробуйте с Володей Осипчуком сделать главу Ставрогина с отцом Тихоном» («Бесь») репетировались не сценами, а главами). Володя играл Ставрогина, а я – отца Тихона. Мы репетировали неделю, показали сцену на полтора часа. Это было на том, ставшем легендарным, многочасовом просмотре, когда Додин просто упал в зале от усталости. На дворе была глубокая ночь. А утром театр уехал на гастроли. Я долго репетировал Тихона, потом Володя ушел из театра, потом я репетировал Ставрогина, потом перепробовал еще кучу ролей и в конце концов играю Кириллова уже больше десяти лет.

– *Репетируя «Бесов», вы читали свои роли по тетрадкам? Или роман целиком?*

Конечно, целиком. Читали поодиночке, читали по двое, знали текст практически наизусть. В одну из первых репетиций, на которые я пришел, я услышал: «Значит, сегодня мы проходим шестую часть из третьего акта». Мне стало страшно. Что сейчас будут репетировать? Занят я там или нет? А на сцене уже готовые декорации. Страшно. Ты не знаешь, что и как, а они уже года три репетируют.

– *А вообще, ты ведешь тетрадки с ролями? Есть ли у тебя, скажем, тетрадка Кириллова?*

С ролью Кириллова у меня две тетради, потому что в одной не уместилось. Как правило, я записываю свои роли, тексты и все, что мне хочется записать.

– *Что значит «записываю роли»? Вам не дают распечатку текста ролей?*

Если хочешь, дают. Пожалуйста. Но я делаю так, как меня на первом курсе учили: я переписываю свою роль простым карандашом. Обычный карандашик. Пишу. Может быть, я это себе надумываю, мне кажется, что, когда переписываю, я больше понимаю. Кириллова у меня две тетради по восемнадцать листов.

На одной стороне я переписываю текст, а на другой стороне всегда остается место для заметок. И это, действительно, устойчивая традиция. Например, когда вышла «Пьеса без названия» (уже и премьера состоялась), у меня не было тетрадки. В течение репетиций было некогда, все время казалось, что ничего не получается. В общем, сесть за тетрадки было некогда. Мы сыграли премьеру, потом у нас был отпуск. Я поехал на дачу... И первое, что я сделал, я поставил на участок такой небольшой столик, положил тетрадку и начал переписывать. Как раз за месяц успел.

– В «Пьесе без названия» ты тоже пробовал всех, или все-таки изначально был Платонов?

Платонов был изначально. Но кого-то все равно попробовал. Собственно, «Пьеса без названия» началась еще в институте. Лев Абрамович на своем режиссерско-актерском курсе попросил сделать этюды по «Пьесе без названия», и когда режиссеры заканчивали второй курс, а актеры первый, то режиссеры показывали впервые «Пьесу без названия». Это было очень интересно. Я ходил к ним на экзамен, смотрел, никак я не думал, что я войду. А потом начали пробовать эту «не пьесу», этот роман, этот диалог уже с нами. Мы опять же пробовали полный чеховский вариант, целиком. Работали над ним, наверно, года три.

– Актеры сами говорят: «Лев Абрамович, я хочу попробовать такую-то роль», или обычно он говорит: «Попробуй...»?

Бывает по-разному. В «Платонове» мне нравился совсем другой персонаж. Платонова репетировал Игорь Николаев, замечательный артист, но как-то он заболел, еще что-то произошло, и Лев Абрамович предложил: ну, давай попробуем тебя. Так и пошло... Только раз он спросил меня: кого бы ты хотел? Это было, когда намечалась к постановке «Молли Суини» Брайана Фрилла. Он вызвал меня и просил прочесть пьесу, я ответил, что уже читал года два назад. «И кого бы вы хотели сыграть?» – «Фрэнка!» – «А не Райса?» По-моему, он был удивлен моим выбором, но репетировал я Фрэнка.

– О репетициях Додина говорят, что они очень тяжелые, могут длиться сутками и годами. Что актеры иногда падают от усталости... Тебе случалось переживать на репетициях это состояние «больше не могу»?

У нас много спектаклей тяжелых по физическим затратам. Очень тяжело дается «Гаудеамус». На нем больше всего травм. Там люки, все расписано по минутам и секундам. Надо танцевать, петь, играть на инструментах, таскать тяжести (скажем, танцевать с железной кроватью) или совершать акробатические трюки (плясать, сунув ноги в рукава ватника). Но мы репетировали этот спектакль, когда были студентами, сами часто предлагали: а давайте мы еще вот тут такой трюк сделаем. Тяжело физически играть «Пьесу без названия»: чуть не угадают с температурой воды – и простуда обеспечена. И мне, и Ире Тычиной – моей партнерше и сокурснице, и Олегу Дмитриеву. На одной из репетиций я проторчал в воде часа полтора (что-то не ладилось в предыдущем куске) – воспаление легких. Но эта усталость физическая. Бывают тяжелые репетиции, на которых ты вроде никаких особых нагрузок не имеешь. Когда я репетировал Ставрогина, мне Додин за два месяца не сделал ни одного замечания, вот тут я чуть с ума не сошел. Репетируешь как в вате. Дело же не в том, легко или трудно работать, а в том, ради чего это делается. Когда спектакль получается, то все усилия – ненапрасны, оправданы. На наших репетициях у

актеров бывают минуты такого взлета, что смотришь и радуешься просто потому, что присутствуешь при этом.

– Когда ты начал играть Кириллова, ты был практически его сверстником. Платонов был тоже близок по возрасту, сейчас ты играешь Тригорина, тоже практически ровесника... Иван Войницкий старше тебя лет на восемь, но в спектакле он моложе, чем в пьесе. Для тебя важно это ощущение «возрастной близости» со своими персонажами?

Платонову двадцать семь лет, я начал играть его, уже перевалив за тридцать. Сейчас мне еще больше. И уже чего-то для роли не хватает... Мне так кажется. Совпадение было с «Бесами»... Мне как раз исполнялось двадцать семь лет к премьере... Но дело не только в возрасте. Сейчас, например, «Вишневый сад» мне играть тяжелее, чем «Бесов», хотя Петя Трофимов и Кириллов сверстники. Им по 27 лет. Но в «Вишневом саде» я себя чувствую гораздо взрослее, чем, например, в «Бесах». Как это объяснить, я не знаю.

– Может быть, просто устаешь от роли? Возникает ощущение, что роль стала тесновата?

Как может быть тесноват Чехов? Петя Трофимов – замечательная роль. Мне кажется, что до сих пор непонятая и, в общем-то, несыгранная. Но я постарел, и в роли что-то потерялось. Наверное, это бессознательные вещи. И скорее всего, я сам в этом виноват. Но так получается. Хотя я люблю наш «Вишневый сад».

– Раньше Ромео играли в пятьдесят, Чацкого в шестьдесят. И никого это не шокировало...

Значит, был такой настрой у актера. Речь же не о реальном возрасте, о психологическом. С «Бесами» конфликта не возникает. В «Старике» у меня роль была двойная: там 70-летний старик вспоминает свою молодость. Так что надо было играть 17-летнего и 70-летнего... Сейчас играю Тригорина, примерно мой возраст, и вроде одни и те же проблемы (я не имею в виду талант), но проблемы те же самые, я их вроде бы понимаю не со стороны. Тригорина я играю в своих очках, это правда... Это мои очки «из жизни», но и видим мы многие вещи в чем-то одинаково.

– Влияют ли на тебя другие актеры, игравшие твою роль, их интерпретация, решение тех или иных сцен?

Когда меня попросили сыграть этюд с Кирилловым, то до меня его играли четыре человека, и играли очень неплохо. И все по-разному. И я сыграл по-своему. Не потому, что была задача: сыграю ни на кого не похоже. Это вышло как бы само собой. Конечно, до этого я что-то репетировал, смотрел очень много. Придя в театр, я не пропустил ни одной репетиции, занят я там был или нет... Но я не могу сказать, что вот роль сложилась потому-то и потому-то. Это какой-то другой процесс. Когда складывается, то кажется, что это делается само собой. Или когда не складывается (а не складывается чаще).

– В вашем театре все привыкли, что во время репетиций исполнители легко меняются местами, что можно попробовать практически все роли. Когда же наступает момент определенности: ты играешь именно этого героя, а не кого-то другого?

Очень по-разному. Скажем, в «Дяде Ване» о том, что я играю Войницкого, я узнал, когда пошел снимать мерку для костюма. Там у костюмеров было

написано: Курьшев – Войницкий, Семак – Астров. А до этого я пробовал и того и другого. И Серебрякова. И мне все эти роли нравились.

– Смоктуновский писал, что нашел своего Мышкина, когда увидел в толпе человека, читающего книжку... У тебя бывают такие встречи-подсказки?

Хочется увидеть кого-то в толпе, встретить на улице, с кем-то познакомиться, во сне, наконец, увидеть. Хочется что-то выгащить из режиссера. Но по шпаргалке роль не выстроишь. В конце концов приходишь все равно к тому, что если в тебе самом нет соприкосновения с ролью, – все впустую... Если же тебя самого мучат похожие проблемы, то это можно развивать. Это не значит, что роль получилась, но это можно развивать.

Актер все равно идет от себя самого. Так у Михаила Чехова. Я очень люблю книги этого актера, и мне кажется, что это непрочитанный автор. Не то что непонятый, но непрочитанный. Когда вышел его двухтомник, серый такой, его невозможно было достать. Мне Валерий Николаевич Галендеев подарил эти книжки, я был так счастлив.

Бывают книжки, которые нужно прочесть вовремя. Мне кажется, что я Чехова прочел вовремя. Я радовался от каждой страницы, не только от «Техники актера», но и от его статей, потому что они очень современные и очень хорошо написаны. До сих пор я открываю эту книжку, и у меня поднимается настроение просто от абзаца, от какой-то строчки, оттого, что вообще эта книжка со мной. Не говоря уже о каких-то профессиональных вещах. Я пользуюсь далеко не всем, что он предлагает, но какими-то вещами постоянно.

– Процесс вхождения актера в роль очень индивидуальный, каждый идет по-своему. Миллионы разных сцеплений. В тетрадках Смоктуновского видно, что в каких-то ролях у него возникало по отношению к образу «я»: «я думаю», «мне плохо». А какие-то образы для него всегда оставались «он»: «он встал», «он пошел». У тебя возникает это «я» по отношению к роли? Или все-таки остается дистанция: третье лицо.

Мне рассказывали, что Луспекаев, когда смотрел «Белое солнце пустыни», толкал сидящего рядом человека: «Хорошо он играет, а?» Это он про себя говорил. Только он, Луспекаев, сидел у телевизора, а там на экране «он играл». Так что отношения «я» и «он» у актеров – вещь очень сложная. Если серьезно, все равно, я выхожу на сцену. Тригорин, Кириллов, Платонов – это я выхожу. Это мне общаться со своими партнерами и со зрителями. Поэтому образ – это всегда «я».

И зрители видят на сцене меня. Зрители умные, мне кажется, они смотрят и видят, что и как я делаю. И смотрят, надо сказать, внимательно, обмануть трудно. А чтобы не обмануть, надо быть... Надо, чтобы был «я».

– Существует выражение публика – дура, ничего не понимает».

Это глупая фраза и неоправданное высокомерие. Почему я должен считать себя умнее, чем люди в зале? У нас маленький зал в Питере почти всегда плотно набит зрителями. Люди сидят в проходах, часами, на жестких ступеньках... И если они не замечают неудобства, если они смотрят, мне от этого приятно, хорошо и удивительно... Я в этом смысле, может быть, не очень опытен. У нас, к счастью, хорошие администраторы и не бывает этой публики, которая пришла по билетам «от профсоюза» или в нагрузку. Ну, был случай, когда на «Бесов» пришли школьники, классом. Пришли неграмотные люди. Они болтали, выясняли какие-то свои отношения. Но после первой части что-то сделали администраторы, как-то они договорились с ними, ну, наверное, кто хотел – ушел, кто хотел – остался. И дальше все было нормально. Но это был исключительный случай.

– Ты видишь конкретные лица в зале? Или просто ощущаешь зал как общее целое?

Я придерживаюсь совета Олега Ивановича Борисова, который говорил: выбери себе одного конкретного зрителя и обращай к нему. Я человек близорукий, вижу лица людей в первом ряду, а дальше не вижу. Я даже рад, что близорукий. Близорукость небольшая, не мешает мне общаться с партнером, а видеть какое-то знакомое лицо, допустим, свою маму, – в этом есть некоторое неудобство. По-моему, Станиславский описывал это состояние, когда узнал, что родители пришли на спектакль...

Но главное не то, что ты видишь или не видишь в зале, главное, что ты чувствуешь. Дыхание зала передается несомненно.

– Иногда актеры рассказывают, как они любят репетировать, пробовать. А вот когда уже выходишь на зрительный зал – это работа. Что для тебя «работа», а что «удовольствие»? Репетиция или спектакль?

Наверное, тяжело и то и другое. И в то же время, удовольствие получаешь и от того и от другого. Когда получаешь. Для меня это не частый случай, но бывает. Вообще хороший спектакль – это хорошая репетиция. Когда ты в процессе спектакля что-то проверяешь, когда тебе нравится следить за своим героем. Ты видишь, как он делает то или другое. И в то же время понимаешь, что это бред – твоё раздвоение. Ты здесь на сцене, и ты откуда-то наблюдаешь за собой... И если при этом присутствует хороший зритель и тебе помогает, то это замечательно.

– В вашем театре спектакли живут долго. Каково это – десятилетиями играть одну и ту же роль? Помогает набранный опыт? Или надо как-то по-особому настраивать себя, чтобы «оживить» премьерное волнение?

Например, «Бесь» у нас начинаются в двенадцать. В десять двадцать у нас речевая разминка, я прихожу к разминке... И после нее – я уже готов к выходу на сцену. Это какой-то рефлекс. Мне не нужно делать никаких дополнительных упражнений, еще чего-то, переодеваться. С другими спектаклями у меня по-другому.

– Лев Абрамович Додин рассказывает о практике вашего театра постоянно возвращаться к уже идущим спектаклям, что-то в них менять, перестраивать, чтобы спектакль не заштамповывался, не умирал... Как относятся артисты к этим репетициям идущих спектаклей, переменам в них?

Эти репетиции для артистов и делаются... Например, я видел «Братья и сестры» в восемьдесят пятом году на премьерке, потом я часто приходил на спектакль, но как-то театр уехал на долгие гастроли, это был восемьдесят девятый год, и когда они вернулись, я пошел посмотреть спектакль еще раз. Пришел, сел на пол, начался спектакль, и я вдруг увидел, что Семак играет по-другому, и мне показалось – гораздо лучше. Четыре года спустя спектаклю, я его много раз видел, и вдруг я вижу – другой спектакль. И сейчас он идет по-другому. Артисты стали старше, конечно. Но через пять минут возраст актеров уже не важен. Я часто прихожу, в «Братьях...» я занят на выходе две минуты, поэтому я спектакль смотрю почти весь. Я прихожу в зал, мне нравится наблюдать за зрителем. Через несколько минут им плевать, какого возраста Петя Семак, какого возраста Сережа Власов, какого возраста Наташа Акимова, которая играет девчонку, играет замечательно, она всегда играла хорошо, но с годами играет еще лучше. Я думаю, что я не ошибаюсь.

– А ты часто приходишь смотреть спектакли твоего театра?

Я не всегда смотрю весь спектакль, но если я в театре. А в театре я почти всегда, я живу в нескольких минутах ходьбы от него. Даже минуты не займет, чтобы перейти дорогу. Так что я в театре практически постоянно. И даже если я в примерке и что-то делаю, то захожу на свою любимую сцену или просто послушать. Если не занят, то иду в зрительный зал, иногда смотрю, иногда поднимаюсь к помощнику режиссера...

Был смешной случай. Мне очень нравится спектакль на Малой сцене «Долгий рождественский обед». Я там не участвую. Несколько месяцев назад я сижу дома, звонит помощник режиссера: «Сереза, срочно в театр, если можешь». – «А в чем дело?» – «Не приехал наш один артист». – «Как, спектакль-то уже идет?» – «Он позвонил с дороги, сломалась машина, никак». Я прибегаю, у меня минут десять времени. Роль очень небольшая, один красивый эпизод. И этот спектакль я много раз видел, хорошо знал. Поэтому для меня не было проблемы зайти и сыграть.

– А на спектакли других театров тоже ходишь регулярно?

Гораздо меньше. Не потому, что мне не нравится, не потому, что я думаю, что наш театр – такой, а все остальное – нет... Просто нет времени. Хотя очень хочется. Получается, только когда у театра выходные. Ну а в другие дни – не могу.

– Никогда не хотелось попробовать поработать с другим режиссером? Я понимаю, что когда человек нашел свой дом, своего режиссера, его странно спрашивать о работе на стороне, все равно как человека семейного спрашивать о романах...

Дело не в романе, думаю, что Лев Абрамович не сильно бы ревновал. Хотя мне кажется, что он ко мне относится очень хорошо. Я чувствую это, и очень дорожу его отношением. А поработать с другим режиссером хотелось бы. С Юрием Германом например. Я у него был на пробах. И встречался с ним, и он к нам приходит в театр. Очень внимательно он смотрел, потом беседовал. Но пока не получается.

– Ты можешь прийти к Додину с пьесой и сказать: вот бы нам поставить?

Я не пробовал, но думаю, что можно. Но должна быть пьеса. И она должна понравиться еще Льву Абрамовичу. Она должна как-то сойтись с планами театра. Сейчас в планах «Король Лир» и «Три сестры». Я еще не знаю, кто там будет занят. И как все это будет. Но попробовать разобраться в Шекспире, пожить в его мире – это уже радость.

– По-моему, не бывает актера, который считал бы, что сыграл все, что хотел. Даже Мочалов с его двумястами ролями страдал оттого, что многое не сыграл...

Можно, конечно, пожаловаться, что ты не сыграл то или это. Но, мне кажется, не надо искушать судьбу. Я занят сейчас практически во всех работах Льва Абрамовича последних лет. И говорить: а вот бы мне еще Гамлета у Брука сыграть, как-то нескромно...

Беседовала Ольга Егошина 29 марта 2004 года



КСЕНИЯ КУТЕПОВА

Фото Л.Герасимчук

Ксения Кутепова (р. 1971) – актриса. В 1993 г. окончила режиссерский факультет ГИТИСа (курс П.Н.Фоменко) и стала артисткой театра «Мастерская П.Фоменко». Роли: Себастиан и Виола («Двенадцатая ночь» У.Шекспира), Жеребцова («Владимир III степени» Н.Гоголя, 1991), 1-я мастерица модной лавки («Приключение» М.Цветаевой, 1991), Мурзавецкая и Анфуса Тихоновна («Волки и овцы» А.Островского, 1992), Кэндейси Компсон («Шум и ярость» У.Фолкнера, 1993), Гвендолен («Как важно быть серьезным» О.Уайльда, 1994), Коломбина («Балаганчик» А.Блока, 1994), Таня («Таня-Таня» О.Мухиной, 1995), Лизавета Богдановна («Месяц в деревне» И.Тургенева, 1996), Улинька, Лиза и Матрена Панкратьевна («Чичиков...» по Н.Гоголю, 1998), Лидия Павловна («Варвары» по М.Горькому, 1999), Маша («Семейное счастье» по Л.Толстому, 2000), княгиня Елизавета Болконская, Соня, Жюли Карагина («Война и мир» Л.Толстого, 2001), Агнес («Танцы на праздник урожая» Б.Фрила, 2001).

КСЕНИЯ КУТЕПОВА

Безответственность – это здорово

– Поступая в ГИТИС, на курс Петра Наумовича Фоменко, вы думали о театре как своем призвании или шли по воле обстоятельств?

Только к пятому курсу^[1] института я поняла, что театром стоит заниматься. Весь институт прошел под знаком полнейшего непонимания профессии. Я ничего не думала по поводу того, что я делала. Это никак не оценивалось мной. Так, что-то делала. На последнем курсе Сергей Васильевич Женовач поставил с нами «Шум и ярость» Фолкнера. Сейчас я думаю: Боже мой, теперь бы сыграть этот спектакль, как бы я все сделала... хорошо. Хорошо, потому что понимала бы, что надо делать, а что – нет. Задачи не соответствовали тому уровню, на котором мы находились. Это естественно, с другой стороны. Трудно представить, что в институте человек заиграет как зрелый мастер.

– Режиссеры «Мастерской» нередко подчеркивают: замечательно, что у всех одна артистическая «кровь», одна школа, что вы понимаете их с полуслова. Но вас не тяготило, скажем, что рядом нет актеров иного поколения, опыта, школы?

Я училась у своих же сокурсников. По крайней мере, вначале. Мы с Полиной были на курсе самые младшие. Юра Степанов, Галя Тюнина пришли из профессиональных театров, они были опытными актерами. Карэн Бадалов, Рустэм Юскаев уже имели высшее образование – и перед ними я тоже чувствовала себя младшей. А потом как-то так все сложилось... Наш коллектив был очень долгое время самодостаточным. Хорошо это, плохо – старый вопрос, всеми обсуждается, но нам, в общем, было все равно – нужен ли нам кто-нибудь еще, что было бы, если бы было старшее поколение. Наверное, мы вряд ли тогда стали бы такими, какими стали. Не было бы такой свободы, увлечения тем, что мы делаем, безответственности полнейшей и какой-то даже... независимости. Мы не равнялись ни на кого, цвели буйным цветом – и гордились этим.

^[1] Срок обучения актеров на режиссерском факультете РАТИ (ГИТИС), обычно составляющий 4 года, для того набора П.Н.Фоменко был в виде исключения продлен еще на один год.

– В интервью для первого выпуска «Режиссерского театра» Петр Наумович сказал, что «учеба и профессия намертво связаны», но ничего не объяснил про свой метод репетиций. Вы можете рассказать, как он с вами работает – на что обращается внимание, какие есть этапы?

Для Петра Наумовича очень важно слово. Поэтому застольный период – это основа, один из главных этапов репетиций. Разбор идет очень долгий – иногда даже муторный, но он всегда очень интересный и полезный. Петр Наумович это называет интонированием, но это не просто выстраивание интонации. Он добивается того, чтобы актеры понимали то, что они говорят, не говорили как по написанному. Любит рвать фразу... Для него очень важно, чтобы в актере или персонаже – будем так говорить, в этом единстве – происходила борьба мотивов, которая выражается через слово. То есть актер начинает говорить предложение с одним намерением, а заканчивает уже совсем с другим. Для Фомы проявление жизни в слове очень важно, он очень кропотливо этим занимается. В результате он добивается того, что актеры как по нотам повторяют свои партии... Другое дело, что потом от этого надо уходить, чтобы не потерять свою собственную интонацию – но смысл остается.

– Фоменко сразу требует знания текста?

В разных работах по-разному. Но бывает столь долгая застольная работа, что к моменту выхода на площадку ты, специально не заучивая текст, его знаешь, потому что сотни раз слышал и произносил.

– Вот застольный период окончен. Что начинается дальше?

Игра.

– А какие у нее правила? Скажем, в «Семейном счастье» Маша сначала идет к одному фортепьяно, а потом сворачивает к другому. Как возникла эта мизансцена?

Нужно было оправдать, что два музыкальных инструмента на площадке... Я не помню, как они там оказались, но – так получилось. У Фомы так постоянно получается.

– Одни режиссеры на репетициях требуют выполнения однажды заданного рисунка, другие могут сказать: «Пока делайте, что хотите, а я посмотрю». А Фоменко?

С одной стороны, он – диктатор и может долго выстраивать движение ноги, поворот головы, траекторию взгляда, длительность паузы и так далее... Может заниматься этим очень долго и утомительно – так что теряешь уже способность мыслить. Но при этом своем диктаторстве он счастлив, когда ты проявляешь инициативу, что-то придумываешь, находишь, предлагаешь. Это может понравиться... либо не понравиться. Если нравится, он начинает сразу развивать – играть. Он приветствует импровизацию при такой вот диктатуре. Это удивительное сочетание.

– Фоменко показывает на репетициях?

Шикарно. Повторить это невозможно, да и не надо пытаться. Каждый актер выбирает для себя разное из этого показа. Для меня важнее суть, для кого-то важнее внешнее проявление, которое он находит. Иногда он показывает только проявление.

– Способ репетиций Женовача и Каменьковича сильно отличается от того, что предлагает Фоменко?

Каменькович из всех троих наиболее полагается на актера, на импровизацию. У него и репетиции строятся как импровизации. С Женовачем работать всегда очень спокойно. Спокойно и... уверенно, потому что знаешь: на этом этапе мы проходим логический разбор персонажа, на следующем – эмоциональный... и вот так потихонечку движемся. Я бы не называла это громко – «система», но во всяком случае это его театр, его способ создания роли с актером. Мне очень импонирует такой способ репетиций. Режиссер разбирает сцену, ситуацию, дальше мы встаем на ноги и пробуем бесконечное количество раз. Один и тот же разбор, не меняя ничего в нем. Женовач смотрит и говорит: «Вот сейчас было хорошо, а это плохо». И мы отбираем лучшее. Из этих попыток по крупинке складывается спектакль.

Петр Наумович не отбирает, а... добивается. Мне кажется, что он часто как-то видит сцену и движется к результату, который ему нужен. Находит его не сразу. Часто он смотрит на следующий день то, что он нам показал, и говорит: какая фигня, что вы делаете, как это ужасно. Причем не вспомнит, что он сам этого добивался, всю вину возложит на актеров и покажет совсем другому. Но смысл не меняется. Он может заменить проявление, но суть – действие персонажа, актерское действие – останутся неизменными. Поэтому я могу повторить проявление, которого от меня добивается Петр Наумович, но внутри не закреплю, потому что знаю – научена «долгим житейским опытом» – что завтра ему это может не понравиться, либо он забудет, либо увлечется чем-то новым. Ну и шепчешь партнеру: «Вот увидишь, завтра все изменится».

– Как вы с режиссерами хитрите – понятно, но ведь и они наверняка хитрят с вами?

Ну я уверена, что хитрят. Я иногда могу этого не понимать, но такие случаи были. Допустим, в «Войне и мире» есть сцена чтения писем: сначала письмо Жюли к княжне Марье, а потом ее ответ. Изначально это было в литературной композиции. Отрепетировали все сцены, спектакль уже практически сделан, через неделю-две премьера, а письма все никак не трогаем. Все не берем и не берем, все читаем-читаем. Ну почитаем – разойдемся, опять почитаем – разойдемся. И потом я вдруг поняла, что Петр Наумович не хочет ставить эти сцены, просто их хочет выкинуть... Он ничего не говорит, он просто дотягивает до последнего, чтобы в решающий момент не успеть. Композиция так построена, что выдерживает и без них спокойно. Оттого, что выкидываются эти письма, спектакль только выигрывает. Я сейчас даже понимаю, что это наверное было бы хорошо. Мне же, напротив, было очень интересно: огромный кусок текста, трудная задача, хотелось ее решить технически. Я понимаю, что над письмами нависла опасность, и начинаю тоже хитрить: зажигать Фому, пытаться сделать это интересным для него. И он зажигается, ему становится интересно, он увлекается, и в результате сцена остается. Такие вот взаимные хитрости.

– Работая над ролью, какие задачи вы стараетесь решить в первую очередь? Есть актеры, которые говорят, что не могут играть, пока не придумали всего персонажа. А на ваши находки что больше влияет?

В профессии проходишь разные этапы. Какое-то время я больше работала головой, придумывала, а потом уже осуществляла. Существовала на сцене рационально – очень рационально. Рационально придумывала, рационально

выстраивала роли. Но в какой-то момент существовать так стало тесно... Я тогда задумалась: почему, собственно говоря, надо подвергать все математическому расчету? Ведь искусство интуитивно... наверное. Не может быть один только холодный математический расчет, – хотя он нужен... Конечно, от этого никуда не денешься. Но я знаю, что какое-то время мне эта рациональность мешала. Мешала, и я рационально от нее отошла в сторону. Это даже смешно: я сознательно решила больше доверяться подсознанию, интуиции. Для меня теперь не менее важен «сор», из которого может возникнуть нечто. Это может быть какой-то очень ассоциативный всплеск, какая-то эмоциональная реакция... Все что угодно: уличное происшествие, картина на выставке... Бывает, что отталкиваешься от каких-то тональностей, состояний, которые видишь в кино, или даже от характера, созданного киноартистом. Главное, что вдруг тебя чем-то цепанет, как-то заденет, ты взволнуешься, и от этого что-то родится. Мне трудно об этом говорить, потому что все эти изменения происходили не так давно, я о них продолжаю думать. Может быть, причина в том, что я уже стала взрослее, есть какой-то жизненный, сценический опыт, есть большее доверие к себе, и поэтому можно доверять уже и чувству, а не только технике.

– В «Семейном счастье» вы фактически весь спектакль играете на полупальцах, и отсюда ощущение непоседливости, трепета, остроты переживаний. Это сразу придумалось?

Вы знаете, это не придумалось. Так получилось. Было ощущение, и оно так выразилось... Мне самой было потом интересно размышлять об этом. Какая-то новая во мне сторона была затронута, какая-то грань. Но для меня это очень естественно. Я, например, никак не контролирую такое состояние. Мне очень удобно с ним. Мне нужна форма, которую я соблюдаю, которой придерживаюсь. Это очень органичное состояние. Так вышло...

– Наверное, отточенность техники была необходима в эпизодах, которые вы переиграли во множестве. Многие из них были сделаны просто «на ура», как Елизавета Богдановна в «Месяце в деревне», который ставил Женовач.

Конечно, в эпизодах формат маленький, поэтому каждая секунда должна быть выверена с большей точностью. Но могу сказать, что Елизавета Богдановна рождалась с Сергеем Васильевичем очень импровизационно. Очень!.. Просто когда человек вдруг рождается внутри тебя, то ты уже не можешь проследить какие-то его проявления.

– А как вы относитесь к этим «внутренним людям»? Это для вас близкие знакомые, с которыми интересно общаться?

Общаться?! Нет, я с ними не общаюсь. Так чтобы Лиза Болконская ожила, и я с ней поговорила... это нет. Но, конечно, у меня есть свое отношение к «внутреннему человеку»: я могу его любить или недолюбливать... Он может вообще не родиться, – если роль не «прорастает» глубоко внутрь меня, остается где-то на поверхности. Это все очень связано. Поэтому нелюбимые роли я всеми силами души заставляю себя полюбить, но из этого ничего не выходит. А любимые роли холю, лелею.

– Что еще влияет на то, чтобы роль стала любимой?

Любишь то, что получается – когда вдруг что-то загорается в тебе, и ты играешь с удовольствием. А когда не получается, то у актера это вызывает

даже ненависть к роли. Он испытывает раздражение, ему не нравится автор, ему не нравится спектакль. Разобраться, почему это происходит, очень трудно. Причина может быть в ходе репетиций: допустим, они так складывались, что многое не удалось или помешали внешние обстоятельства. Может быть, что роль тебе просто ну никак – не твоя роль. Бывает, что ты еще не готов к ней внутренне. Или просто – костюм не тот! Для меня это очень много. Если я вдруг чувствую, что костюм, во-первых, не «мой», а во-вторых, не выражает то, что мне нужно, – с этим очень сложно бороться на сцене...

...и в таких случаях вы долго ругаетесь с художником?

Вопрос для меня открытый. Этически очень сложный. Художник делает свою работу, и у него такое же право сочинять что-то по своему усмотрению. Но в конечном счете на сцене буду я, и если этот костюм не помогает... зачем он? Не знаю, как себя вести в таких ситуациях. Была у нас недавно работа, где я спорила с художником. В результате я не надела костюм, который мне предлагали, и не получила того, чего хотела, – осталась между двух стульев.

– В интервью вы повторяете, что очень художественно относитесь к гриму...

Ну, я просто люблю рисовать.

– А себя в роли рисуете?

Да, очень часто в начале репетиций я рисую, как я себе представляю персонаж. Его какое-то настроение, внешний облик. Мне зрительное ощущение – очень важно. Очень. Мне удобно, если я как-то внешне перевоплощаюсь. Это мне помогает. Да... вот поэтому с художником по костюмам порой бывает сложно, потому что я отношусь к этому очень... дотошно, а меня заставляют относиться к этому... равнодушно, и принимать то, что есть.

– Декорации менее важны?

Почему? Есть декорации, которые помогают, а есть, которые преодолеваешь.

– Вам никогда не казалось, что режиссер навязывает вам свое видение так же, как художник костюм? Настаивает на таком прочтении, с которым нельзя согласиться?

По-разному, но вот так глобально – я бы не сказала, что со мной происходили такие случаи. Я, может быть, такой неглобальный человек. Режиссер должен всех увлечь, сделать так, чтобы актеры восприняли то, что он хочет. Для этого на первых репетициях он рассказывает о своих замыслах. Если тебе с самого начала не нравится, то не надо тогда связываться. Нужно, чтобы были единомышленники в театре. Ведь мы собираемся для того, чтобы что-то одно выражать. Мне кажется, что режиссер – это «общий знаменатель» спектакля. Если он не будет этим «общим знаменателем», то актеры никогда не договорятся, репетируя ту или иную пьесу... У каждого свое понимание Гоголя, Толстого – от своего опыта, своего видения. Кому-то нравится Горький, кому-то не нравится, количество трактовок бесконечно. Это обязанность режиссера: навязывать всем свою версию, заинтересовывать ей. Иначе ничего не получится.

– Юлия Рутберг говорит, что на репетициях «Пиковой дамы» Фоменко так их заинтересовал, что они «сдружились с Пушкиным». Вы можете сказать, что «сдружились», скажем, с Гоголем или Толстым?

Сдружилась? Нет, я бы так не сказала. Мне кажется, это, во-первых, зависит от самих актеров, от их самостоятельной работы по сближению с автором. Нужно, мне кажется, актеру в этот «путь» отправляться: чем больше пластов ты поднимаешь, работая над ролью, тем больше понимаешь, обогащаешься. Но я не могу сказать, что Петр Наумович, допустим, этим занимается. Хотя он часто достает на репетициях книжку: «Вот что у меня есть. Пожалуйста, кто хочет, берите».

– Берут?

Берут, да... Но, к примеру, Женовач делает это предметом репетиций. Когда мы работали над «Шумом и яростью», он приносил репродукции американских художников, приобщал нас к этому явлению в литературе: «Фолкнер». Сергей Васильевич занимается этим целенаправленно. Он не оставляет это на домашнюю работу: кто хочет, а кто нет. Но этих режиссеров объединяет, мне кажется, внимание к автору. Они отталкиваются прежде всего от автора, а не от каких-то собственных идей, которые выражаются через Гоголя или Толстого. Прежде всего базируются на авторе. Но каждый по-своему.

– Вы смотрите репетиции сцен, в которых сами не заняты?

Да, конечно. Из этого можно извлекать разные уроки. Иногда смотришь, как работают коллеги, и думаешь, что бы ты сделала на их месте... или не сделала. Бывает, что смотришь в другом ракурсе. Допустим, Петр Наумович приходит усталый, больной, репетиция идет трудно, спотыкаясь. При этом актрисе не нравится то, что предлагает Фоменко, она всячески сопротивляется... Со стороны виднее, что надо ему помогать, а не сопротивляться. То есть понимаешь, как надо себя вести, чтобы работа шла успешнее. Если же репетиция «идет» и Фоменко летает по площадке, просто сидеть и смотреть на него – огромное удовольствие.

– В «Мастерской» охотно пускают посторонних на репетиции?

Зависит от режиссера. Допустим, для Сергея Васильевича репетиция – это процесс интимный, и невозможно, чтобы на нем присутствовал кто-то посторонний. Для Петра Наумовича важно, чтобы сидели люди рядом с ним. Он как вампир пользуется этим. Он любит, чтобы зрители смотрели, и на них проверяет то, что делает. Для них это делает часто. Но мне ближе работа без посторонних.

– Что вам интереснее – собственно репетиции или спектакли?

Уж больно это разные состояния. Я очень люблю репетировать: в этот момент ты имеешь право на ошибку, бесконечно пробуешь, находишься в состоянии лихорадочного поиска, даже ночью. Безответственность... Это здорово. Ну а когда постановка выпущена, появляется зритель, еще один участник спектакля, действующее лицо, от которого очень многое зависит. От него получаешь то, чего на репетициях нет, какую-то дополнительную энергию.

– Но разве этот «участник спектакля» не бывает иногда деспотичен, заставляет отказываться от того, что дорого?

Не дай Бог менять то, что тебе дорого, надо стоять на своем. Но бывают зрители очень тяжелые, деспотичные даже, как вы сказали. Бывают. Вообще, взаимоотношения со зрителем – это тоже огромный пласт профессии. Я очень долго зрителя боялась – и боюсь до сих пор. Часто я его не люблю, мне кажется, что он воспринимает меня «враждебно». Когда я говорю о зрителе, то

употребляю глаголы, которые свойственны войне – я воюю с ним. Мне рассказывают, что зритель меня очень любит, но я этого не чувствую. То есть я знаю, что публика даже выдает мне аванс часто, любит меня еще до того, как я что-нибудь для этого сделаю. Но почему-то мы еще не союзники. Правда, в последнее время я вдруг поняла, что могу уже что-то говорить людям. Есть что сказать. Поняла, что есть нечто большее, чем игра. Иногда хочется языком театра передать не чью-то волю, а свою собственную. Что-то от себя.

– Вы настраиваетесь как-нибудь специально на спектакль?

По-разному. Могу вообще не настраиваться. Иногда нужна очень сильная сконцентрированность, как в «Семейном счастье»; иногда чем меньше задумываешься, тем лучше. Бывает, что ставишь себе определенные задачи: сегодня хочу добиться того-то или вот этого, – и конкретно этого добиваешься. Такие бывают «настройки». Впрочем, все по-разному.

– Иногда актеры говорят, что дополнительную энергию дает (или отнимает) не только зритель, но и текст. То есть от того, кто автор произведения, зависит самочувствие после спектакля: или сразу хочется играть еще, или наступает такое опустошение, что восстанавливаешься несколько дней.

Ну, я не могу сказать, что это зависит от автора. Это зависит от того, хороший это спектакль или плохой. Для меня. Если спектакль складывается, происходит, то какой бы он ни был тяжелый – он дает энергию. Для меня, допустим, спектакль «Семейное счастье» тяжелый: физически, эмоционально – на всех уровнях. Он требует большой отдачи сил... Но если он «происходит», я готова тут же еще раз сыграть, потому что от него заряжаешься, находишься на самом пике формы. А когда «не происходит», то можно выйти на крошечный эпизод и подумать: «Боже мой, какой ужас, как я устала».

– А что должно быть, чтобы «происходило» и «складывалось»? Раскрепощенность партнеров, хорошее настроение?

Я пыталась отследить эти мгновения. Отследить и вывести формулу – что для этого нужно. Это непредсказуемо. Можно выйти с чудовищным настроением на сцену, и вдруг что-то произойдет. Самое главное, я точно знаю, что в такие моменты не контролирую себя. Мой мозг, или как назвать? – рации – отключается. Фома это называет: «Поговорить с Богом»... Правда, чаще он говорит: «Вы сегодня не поговорили с Богом». Но вот в те моменты, когда в тебе говорит либо твоя природа, либо тот самый Бог – в такие моменты ты как медиум: ты что-то проводишь, ты не осознаешь. Для меня это так. И это на самом деле наслаждение. Ты уже действуешь не по схеме, это, как правило, какое-то импровизационное состояние. И вот потом, когда пытаешься это вспомнить, закрепить – ничего не получается. Я не могу понять, что я сделала, разложить технически на гамму и потом повторить.

– Но, наверное, даже в эти счастливые моменты какая-то часть рации отвечает за то, чтобы соблюдать мизансцену и при переходах не задеть за мебель?

Ну да, конечно. Но опять же – в разных работах по-разному, смотря какие законы. Есть спектакли, где это вообще не важно. Допустим, «Таня-Таня». Я его не очень люблю – как результат, – мне кажется, мы там многого не добились, но это было очень интересно как опыт. Таких возможностей больше нигде не выпадало. У нас с Полиной там сцена: «Таня». – «Таня». – «Ты очень

красивая». – «Ты очень красивая». Иногда мы – и это здорово, что так происходит – по ходу спектакля, по ходу этой сцены – меняем ее смысл. Мы сиюминутно ее создаем, творим – на разных уровнях: на смысловом, на эмоциональном и на формальном. Естественно, ни о каких фиксированных мизансценах речи быть не может. Полина вдруг пошла налево, и я от этого ее перехода пошла вглубь сцены. И это сейчас придумывается. А есть спектакли, где ты понимаешь, что обязательно нужно попасть на определенную световую точку, что это важно – по смыслу, по форме, это закреплено. И ты выполняешь.

– Бывает так, что спектакль идет уже несколько лет и режиссер собственноручно решает изменить то, что было закреплено раньше? Говорит: давайте соберемся, начнем репетировать как бы заново, менять мизансцены, смысл, может быть...

Спектакли от времени разрушаются – будь это самая идеальная труппа, самые идеальные актеры. Это неизбежно. Ведь я каждый день меняюсь, становлюсь другой. Поэтому их нужно периодически... перешивать. Но я не могу сказать, что их надо заново разбирать, нет. Просто нужно счищать налет, накипь. Женовач с нами этим занимается, Фома очень любит возвращаться к столу. Да... всех собирает... или по крайней мере говорит об этом. Просто иногда руки не доходят до того, чтобы собраться и прочитать. В «Семейном счастье» был момент, когда через какое-то время мы взяли текст в одной сцене: сидели, читали и заново осмысляли. Это необходимо делать. Это гигиена.

– Мне довелось однажды слышать разговор Петра Наумовича с труппой перед спектаклем. Это было сильное впечатление, причем мне показалось, что разбор, который он устраивал по каждой роли, по каждой мелочи, учит понимать не только театр, но и жизнь, принимать какие-то ее проявления...

Немного не так. Конечно, в этом передается мироощущение. Оно незримо входит в актера. То, как Фоменко видит людей, естественно отражается на его спектакле и отражается на нас, объединяет нас. Не в жизни, а в профессии. В жизни, я надеюсь, каждый остается самим собой, потому что очень грустно бы было, если в театре все как один вдруг стали похожи на Петра Наумовича. Но в театре, выстраивая роль, я буду искать такие ракурсы, какие любит Фоменко. В том, как я буду строить роль, будет присутствовать режиссер.

– Вы записываете за вашими режиссерами?

Маша Джабраилова и Галя Тюнина ведут записи... Ну, они отличницы в театре. Маша, кажется, записывает все, что говорит Петр Наумович. Я им завидую, потому что эти знания, опыт, информация – бесценные... Ведь это Фома. Но себя не могу заставить, хотя это надо, надо. Я вот что делаю: после того, как пройден какой-то этап в профессии, я записываю, какой опыт приобрела, чего не хватает, чего бы хотелось... Не для фиксации, не для памяти, а для того, чтобы, оформив эти мысли и ощущения, разобраться в них. Во время этого процесса происходит рефлексия. Такой профессиональный дневник, анализ себя в профессии.

– В балете, чтобы быть в форме, нужно ежедневно ходить на класс. А в драме?

Надо просто играть регулярно. Это очень заметно, когда ты долго не играешь и когда играешь часто. Разный уровень восприимчивости и выразительности.

– *Наивный вопрос: зачем вообще нужен режиссер? Вот в XIX веке обходились без него...*

Наверное, если бы я жила в XIX веке – так и существовала. Не из чего было бы выбирать. Мне кажется, что сейчас все-таки другая эпоха, другое мышление. Нужен режиссер. И нужно быть рядом с режиссером. Когда я смотрю афишу и выбираю – куда бы сходить в театр, то выбор решает не название, не состав актеров, а фамилия режиссера. Мне недостаточно просто прийти и посмотреть, как актер сделал роль. Сейчас в театре требуется большее. Нужно, чтобы спектакль сложился целиком, чтобы была не одна роль, чтобы были все роли. Режиссер делает его на всех уровнях. Он возвращает актеров, вместе с ними он делает роли, подбирает ансамбль, выстраивает партнерство, вместе с художником дает единый образ и внешнюю форму. Это более сложная организация. Может быть, когда-нибудь будет иначе и что-нибудь придет на смену режиссерскому театру. Но сейчас – в 2002 году – он режиссерский.

– *Говорят, что Станиславский своей системой хотел дать «этическое оправдание лицедейства». Это для вас проблема?*

Для меня нет. Я как-то не вижу в театре ничего крамольного и страшного. Если говорить об этическом оправдании, то мне такое оправдание не нужно. Актерская профессия – героическая. На самом деле: актеру приходится проживать какие-то вещи, от которых в нормальной жизни человек может отодвинуться, абстрагироваться или просто не заметить, сделать вид, как-то себя сберечь. Но актер должен во всем этом копаться, в грехах человеческих. Он как доктор. Честно говоря, мне кажется, что актерская профессия заслуживает большого уважения, а не осуждения. Мы должны знать как самые божественные проявления людей, так и самые низкие. Поэтому мне актеров жалко.

Беседовал Сергей Конаев 31 января 2002 года



ЖОЗЕФ НАДЖ

Фото В.Луповского

Жозеф Надж (р. 1957) – танцовщик, хореограф, художник, скульптор. Учился в художественной школе и Будапештском университете, где впервые соприкоснулся с театром. В 1980 г. переехал в Париж, где увлекся современным танцем. Как танцовщик работал с хореографами «новой волны» М.Томпкинсом, К.Диверр и Ф.Верре. В 1986 г. основал собственную труппу «Teatre Jel» («Знак»). Постановки: «Утка по-пекински» (1987), «7 шкур носорога» (1988), «Смерть императора» (1989), «Comedia tetrío» (1990), «Лестницы Орфея» (1992), «Анатомия зверя» (1994), «Войцек» (первая версия – 1994; вторая – 1996), «Крик хамелеона» (Национальный центр циркового искусства, 1995), «Комментарии Авакума» (1996), «Ветер в чемодане» (1997), «Маленький утренний псалом» (первая версия – 1999; вторая – 2001), «Полуночники» (1999), «Время отступления» (1999), «Философы» (2001), «Дневник неизвестного» (2002), «Больше нет небес» (2003) и др. С 1995 г. – директор Национального хореографического центра Орлеана, при поддержке которого были осуществлены многие из его спектаклей. С 1996 г. как скульптор и художник принимает участие в различных выставках.

ЖОЗЕФ НАДЖ

Жизнь как движение мысли

– В ваших спектаклях живые люди часто уподобляются реквизиту – их подвешивают, как дверные колокольчики, ими застилают столы, как скатертью, людей запихивают, как носки и рубашки, в чемоданы, сумки, коробочки... И напротив, мертвые предметы вы оживляете – как фокусник в цирке. Это отголоски какой-то детской игры?

Ну, так глубоко я себя не анализировал. Скорее это связано с моим интересом к театру кукол, марионеток. Меня интересуют и притягивают маски. Скорее в этом дело. Когда я думаю о том, каким образом актеры должны присутствовать на сцене, то думаю о марионетках, которых дергают за веревочки. А использование предметов – скорее от идей, связанных с изобразительным искусством. Я художник, поэтому люблю создавать конкретные пространства из того, что у меня есть под рукой. Из таких элементов, как веревки, дерево, бумага, зеркала, иногда – двери, стулья, столы, коробки, ящики...

У меня ведь сложная биография. Я изучал литературу и философию в университете, потом там же историю искусства, окончил художественное училище по классу графики, и только когда почувствовал себя уверенным в качестве художника, стал искать новые способы творческой реализации и занялся театром.

– В интервью вы часто говорите о своей привязанности к цирку...

В детстве я ненавидел театр, потому что театр в моем городке (я родился в местечке Каньяза в Югославии, где проживают этнические венгры) был очень плохой, а цирк обожал. Мне казалось, там все настоящее.

– До эмиграции во Францию вы изучали философию в Будапеште. Вы на чем-то специализировались?

Я изучал историю искусств, прежде всего. Что касается философии, то

она всегда меня интересовала, я всегда этим занимался для себя и продолжаю заниматься. Нет определенного направления, которому я отдавал бы предпочтение. В философии меня интересует все, прежде всего жизнь как движение мысли. В равной степени Сократ, Ницше, Фуко, французская школа – все, что было до и после...

Я пытаюсь избежать непосредственных влияний. Но, разумеется, на меня всегда влияло то, чем я увлекался – от Тадеуша Кантора, фильмов Тарковского и Параджанова до современного японского танца буюто. Но все эти влияния случились до того, как я занялся театром. Особенно сильное влияние оказал на меня венгерский поэт Лайош Толнай. Он наиболее полно отражает мое мировоззрение. Может, потому, что происходит из тех же мест, что и я. Мне всегда хотелось, чтобы мои спектакли выглядели как ожившая поэзия.

– *Мотивы вашего переезда во Францию политические или творческие?*
Любознательство и желание научиться чему-то большему.

– *Вы стали французом, или вы все еще венгр?*

Я остаюсь тем, кто я есть. Франция помогла мне открыться миру, обогатить знания в очень многих областях, мы много ездим, и эти путешествия помогают увидеть свою работу в прочтениях других стран и культур. И это укрепляет меня в мысли, что возможно вывести свою работу из местного контекста в контекст универсальный.

– *Во Франции вы вдруг занялись танцем...*

В Париже я смотрел очень много спектаклей и понял, что танец – очень гибкая сценическая форма. Сначала я работал как танцовщик в разных труппах, у каждой был свой стиль. Это был первый этап. А на следующем я понял, что мне надо найти собственную почву, если я хочу выстраивать что-то свое, найти язык и форму, которыми я смог бы выразить себя.

– *Как же вы ее нащупали?*

Можно сказать, что я не искал, а просто адаптировал к уже существовавшей сценической почве, сценическому пространству все, что было во мне. Поскольку во мне уже были разные источники: литературный, превращающийся в драматургию, изобразительный, который я как художник перерабатывал в сценографию, музыкальный – я всегда интересовался музыкой и даже хотел стать музыкантом... Наконец, само движение, которое было мне всегда безумно интересно.

– *Вас относят ко второму поколению новой волны французского танца...*

Хронологически это так. Несколько хореографов, в том числе и я, почти одновременно начинали свой путь. Сегодня говорят уже о третьем поколении. Но, думаю, я выхожу за поколенческие рамки. Я всегда старался уйти от влияния различных творцов, их стилей, то есть движения как школы. Когда я начинал, был риск влиться в какое-нибудь популярное движение – скажем, танец буюто или танцтеатр, который воплощала Пина Бауш и ее труппа. Но я был бдительным и постарался избежать влияния именно со стороны тех искусств, которые становились моими, – то есть театра или танца.

– *Хореографы, с которыми вы работали, были вам близки?*

Как исполнитель я принимал предложения тех хореографов, чей поиск или чья манера меня интересовали в тот момент. Потому что уже в то время

хореографы искали танцовщиков, которые могут создавать, а не просто исполнять танец. Они предоставляли артисту возможность пользоваться творческой свободой. Именно это мне и хотелось делать. Параллельно существовали другие, которые мне не нравились тем, что навязывали исполнителю то, что задумывали: шаг влево, шаг вправо – расстрел.

– То есть «ваши» хореографы позволяли артисту делать все что угодно?

Не все. Марк Томпкинс, например, очень четко обозначал границы, за которые нельзя было выйти. Он к этому времени практиковал контактную импровизацию. Этот метод был уже знаком практически всем его исполнителям, и таким образом создавалась однородность труппы. У Франсуа Верре в этом отношении было больше свободы. Артисты в его труппу приходили из самых разных творческих профессий. Певцы, драматические актеры, танцовщики... Верре тоже создавал однородность своего рода, но за счет различия творческих ориентаций и индивидуальностей.

– То, что вы делаете сейчас, проходит по ведомству модерн-данс. Вы согласны с этим определением?

Для меня театр – это не только движение. Это гораздо более сложная и емкая категория, но в конечном итоге я принимаю клише «хореограф». Просто потому, что так мне легче получать субсидии на спектакли. Если бы я не согласился с этим определением, не было бы денег на работу.

– Это почему же?

Потому что я уже позиционировал себя во Франции как хореографа и танцовщика. В молодости я много занимался спортом, борьбой, дзюдо, поэтому и занялся танцем – был уверен в своем теле. Быстро набрал уровень, работал танцовщиком в течение пяти лет. И мое будущее тем самым было предопределено. Здесь очень консервативная система. Как хореограф я что-то значу, как режиссер – нет. Значит, надо называть себя хореографом.

– Вам не кажется, что именно модерн-данс начинает играть определяющую роль в современном театре? Даже драматические режиссеры дрейфуют в эту сторону. И вообще, все самое интересное происходит именно в этой сфере. Как вы это объясняете?

Очень просто. Это новое направление современного театра, и уже поэтому оно наиболее креативно. Нужно понять, что же я, собственно, делаю и кто я такой. То разнообразие форм, которое можно сейчас обнаружить в танце, в драматическом театре уже не найдешь. В нем ощущается естественная усталость и истощенность. А может, это связано еще и с тем, что современный театр устал от нарратива. В танце его нет. Это всегда свободный полет образов.

– Когда вы ставили спектакль по Кафке, вы не взяли самый соблазнительный для хореографа материал – его рассказ «Превращение». Почему?

Я умышленно не взял «Превращение» и другие очень известные вещи, чтобы как можно дальше уйти от той манеры и того способа, к которому обычно прибегают, ставя Кафку. В массовом сознании уже выработался стереотип отношения к Кафке. Я выбрал для работы короткие рассказы – «Описание одной битвы», «Экзамен», «Письмо к отцу», «Голодарь», а фоном ко всему этому – «Процесс». Но только фоном, ни в коем случае не как сюжет. Кафка – один из моих любимых авторов. Писатель, которого я полюбил еще молодым.

Его стиль меня очаровал. Среди писателей он тот, чье влияние на меня было самым сильным. До такой степени, что и в других своих спектаклях я уже многое сделал под его влиянием. Дошло до того, что критики по поводу совершенно другой вещи говорили о кафкианстве. Спектакль «Comedia tempio» по мотивам произведений одного венгерского автора был приглашен на фестиваль, посвященный творчеству Кафки. Это был единственный спектакль, созданный не по Кафке. Тем не менее критики нашли, что он самый кафкианский из всех. Наверное, это лучшее доказательство того, что мы живем в том абсурде, который и описал Кафка.

– Вы ставили спектакли по произведениям Кафки, Бюхнера, Бруно Шульца. Спектакль «Дневник неизвестного» был построен на вашем собственном дневнике...

Само название – «Дневник» – может, конечно, немножко сбить с толку. Я-то считаю, что я все свои спектакли ставлю не по литературным произведениям, а на основе собственного дневника, в котором делаю рабочие записи, наблюдения, заметки. В этом дневнике я не описываю свою повседневную жизнь изо дня в день. Это записи, которые направлены или к спектаклю, или к моей очередной выставке. Новый спектакль «дневник» в том плане, что в нем есть мои воспоминания – о друзьях, о тех, кто жил в моем родном городе. Это очень близкий круг. Среди них – два моих исчезнувших друга: художник и скульптор. Оба они ушли из жизни, и оба по собственной воле. Я хочу сказать о судьбе произведения, которое не смогло реализоваться до конца, о творчестве, которое было приостановлено и разбито. Сказать, может быть, о том, чего не хватало моим друзьям, чтобы высказаться до конца. Я хотел рассказать о людях, которые находят в себе силы уйти из жизни. Но не надо думать, что это будет очень мрачно – спектакль пропитан юмором, потому что и в моих друзьях было много иронии и много мужества.

– В «Смерти императора» вы говорите о смерти, как о событии, которого не было...

Смерть интересует меня – как тема, как загадка. Не сам факт смерти, а то, как человек встречается с этой проблемой, как готовится и как представляет себе этот переход.

– По вашим спектаклям непросто угадать их литературный первоисточник. Начиная репетиции, вы имеете какой-то сценарий, или все рождается импровизационно, этюдным методом?

Работа состоит из многих этапов, но жестко фиксированного сценария у меня все же нет. Работая с литературой, я читаю практически все, что написано интересующим меня автором и о нем. Шульц написал мало, а Антонен Арто, спектакль о котором я собираюсь скоро ставить, много, но план постановки все равно будет готов не раньше, чем я прочитаю все, что смогу найти. Я люблю блуждать в лабиринте сносок и комментариев и никогда не делаю сценическую адаптацию конкретного произведения. Мой первый «литературный» спектакль – «Войцек» по Георгу Бюхнеру – был наиболее буквальным переводом литературного первоисточника на язык пластического театра, но даже там сюжет бюхнеровской пьесы служил не каркасом, на который я наращивал театральную плоть, а лишь первотолчком для моих фантазий.

Не я выбираю авторов, скорее они – меня. Кафка, Борхес, Бюхнер, Шульц – все это увлечения юности. Трудно вычленишь импульс, который рождает об-

раз. Это может быть что угодно. Скажем, путешествуя, я многое беру на заметку, внимательно изучаю, наблюдаю, а затем использую в постановках. Во время своего последнего приезда в Москву я заметил кое-что: например, побывал в Музее современного искусства на Петровке. Увидел много любопытного – и в произведениях искусства, и в поведении людей, попавших в определенный контекст. Обстановка музея очень импозантна, посетители важно осматривают экспозицию. А в это время уборщица как ни в чем ни бывало делает свое дело – моет пол, вытирает пыль. Забавно. Когда гастролировали в Петербурге, я посетил Эрмитаж, заинтересовался древним искусством степных народов. Думаю, что это впечатление тоже послужит материалом для будущих работ.

– Ваши спектакли каждый зритель прочитывает по-своему, видит в ваших находках что-то свое. Рассстраиваетесь, если не угадывают того, что вы задумывали?

Я хотел бы, чтобы мои спектакли были открыты для разных толкований. Но в каждой танцпьесе есть общее художественное видение, подсказки и «наводки». Но вот, к примеру, «Время отступления» дает повод для противоположных интерпретаций. Одни видят в спектакле пессимистическую историю, другие – счастливую. Думаю, каждый человек вкладывает в эти толкования свой личный опыт, свое восприятие отношений мужчины и женщины.

– Дуэт, о котором вы сейчас говорите, называется «Время отступления». Что означает его название?

Я отталкивался от одного из значений этого слова – отступить к самому себе, замкнуться. И снова начать путь. Память – единственное, что для меня материально. Мне интересно то, из чего я состою. Вместе с актерами мы вслушиваемся в память тела. Это единственный способ создать по-настоящему авторский спектакль.

Это время отступления и мое, и моей партнерши, с которой мы вместе делаем этот спектакль. Для того чтобы поставить спектакль малой формы, нужно обрести зрелость. Пять лет назад я дозрел, и с тех пор сделал еще один дуэт и одно соло.

– И в дуэте, и соло вы танцуете сами. Не можете никому довериться?

Мне интересно самому воплотить на сцене собственную идею – с помощью именно своего тела.

– Но тело стареет, его возможности уменьшаются.

Я рассчитываю оставаться на сцене до конца. Тело мое, конечно, изменится, но я считаю, что с возрастом вы контролируете его лучше и можете сосредоточиться на созидании. Я в состоянии выразить все, что наметил для себя.

– Ваша концепция «тела»?

Это – свобода. Я никогда не преподаю артистам технику, я не показываю движение, которое они должны воспроизвести. Они мне что-то показывают, они предлагают – и я уже смотрю, годится это или нет.

– Но ваш театр – авторский. Нет ли противоречия между диктатурой автора и индивидуальной телесной выразительностью?

Это как раз моя главная забота, моя главная задача – найти равновесие между тем и другим, поэтому я и стараюсь дать как можно больше свобо-

ды, чтобы актеры приходили со своими предложениями. Я и так считаю, что слишком много делаю того, что считаю нужным. Я монтирую, купирую, меняю направление. А моя задача не делать этого, не доводить свой диктат до того, чтобы актеры были подавлены и не смогли выразить себя до конца. Если наступает такой момент, когда от исполнителей уже не поступают предложения, значит, нарушено равновесие, которое как раз и необходимо. Меня не должно быть много!

– Бывает, что вы себе говорите – все, этот спектакль умер, не будем его играть?

Нет, такого, чтобы я в один прекрасный день вдруг проснулся и понял: спектакль надо снять – не было. Самому старому спектаклю, который мы продолжаем играть, двенадцать лет. Только с одним или двумя так случилось. «Смерть императора» мы сняли по той причине, что были связаны с Будапештским оркестром, который нам аккомпанировал. Иногда случалось, что продюсер вдруг находил, что слишком дорого играть какой-то спектакль дальше, – что для меня лично совсем не основание работу снимать. Недавно, например, я поставил супердорогой спектакль «Философы» – всего сто двадцать человек могут находиться в зале, что, конечно, просто катастрофа для тех, кто вкладывал деньги в постановку. Но тем самым я как раз хотел подчеркнуть, что культурный продукт не должен быть товаром. Чем-то, что может приносить доходы. Структуры должны это понимать и приносить такую жертву. И для того, чтобы спектакль существовал, и для зрителя тоже.

– Вы не стеснены в средствах? То есть можете делать спектакли, которые не окупаются?

Наш хореографический центр как раз та структура, которая позволяет делать нерентабельные спектакли. Мы, к счастью, не в той системе, где вопрос стоит именно так. Тем не менее всегда хочется иметь больше денег, чтобы создавать. До сегодняшнего дня я мог делать то, что хотел, – с большим количеством исполнителей, достаточно серьезной сценографией, я мог долго и много работать с композиторами, музыкантами. Иногда, конечно, мы переживаем трудные экономические моменты, но я адаптируюсь, как-то приспособляюсь – выбираю какую-нибудь малую форму, дуэтную, например. Декорации «Войцека», например, мы вообще делали из предметов, которые или сами находили, или покупали на рынке. Спектакль зависит от воли, а не от каких-то средств.

– В творчестве понятие компромисса для вас существует?

Нет. Это единственное, в чем – нет.

Беседовала Ольга Гердт 20 ноября 2002 года

В тексте использованы фрагменты интервью Наджа, данных Марине Давыдовой, Татьяне Кузнецовой и Елене Губайдуллиной.



НАКАМУРА ГАНДЗИРО III

Накамура Гандзиро III (наст. имя Хаяси Хиротаро; р. 1931) – актер. В 1941 г. дебютировал под именем Накамура Эндзаку II, сыграв в «Демонице из Комоти» Тикамацу Мондзаэмона (театр Кадо-дза, Осака). В 1953 г. исполнил роль куртизанки О-Хацу в «Самоубийстве влюбленных в Сонэдзаки» Тикамацу, поставленном на сцене Кабуки (театр Симбаси эмбудзэ, Токио) впервые после долгого перерыва. В 1954 г. сыграл О-Хацу в театре Кабуки-дза (Осака); всего выходил в ней более 1000 раз на разных сценах. В 1976 г. исполнил роли Огюку и Хисасэи в пьесе «Ворота храма и вор» Намики Гохэя I, возобновленной в Национальном театре (Токио, район Тиёда). В 1981 г. организовал труппу Тикамацу-дза с целью изучения и исполнения пьес Тикамацу. Роли и постановки: Дзихэй («Самоубийство влюбленных на острове Небесных Сетей», 1982), Яэгири и Демоница («Демоница из Комоти», 1983), Ёхэй («Масляный ад», 1984), Тубэй («Гонец в преисподнюю», 1985). В 1990 г. принял имя Накамура Гандзиро III, в 1994 г. был удостоен престижного звания «Живое Национальное Достояние». В 1998 г. для 14-х гастролей Тикамацу-дза была возобновлена пьеса Тикамацу «Куртизанки и великое воспевание имени Будды в храме Мибу», не исполнявшаяся 296 лет. В 2005 г. Гандзиро будет присвоено имя Саката Тодзиро IV.

НАКАМУРА ГАНДЗИРО III

Я играю идеал

– Когда-то давно, открыв книгу о Конфуции, я прочла, что в Китае до сих пор живут его прямые потомки, живут в том же месте, где он жил, сохраняя память о нем как о великом человеке из их рода. Испытываешь что-то вроде головокружения, когда заглядываешь в бездну истории Кабуки, и понимаешь, что традиция здесь передается веками от отца – к сыну, потом к внуку, правнуку... Вы родились в актерской семье, принадлежащей к определенной традиции «камигата», с детства вы жили, окруженный театром. Был ли ваш выбор жизненного пути обусловлен этими заданными обстоятельствами. Могли ли вы заняться чем-то другим?

Дед был актером Кабуки, отец был актером Кабуки. То, что другие узнают из книг, я узнавал как часть семейной истории. Как в самом начале XVII века О-Куни, великолепная танцовщица и синтоистская жрица приехала в Киото, где ее выступления проходили с бешеным успехом. Как она набрала целую группу молодых гейш, которые пели, танцевали и показывали комические сценки (само слово Кабуки в переводе означает: мастерство пения и танца. Ка – песня; бу – танец; ки – мастерство). Зрители влюблялись в девушек во время представления, а потом проводили с ними часы и ночи любви. Так что вскоре многие публичные дома в Киото обзавелись собственными труппами. Борясь с безнравственностью, правительство запретило выступления женщин на сцене. И так возник Кабуки в его нынешнем виде... Отсюда и пошла традиция актеров оннагата, к которой я принадлежу.

– Замена женщин мужчинами, стало быть, повышает «нравственность» зрелища?

На самом деле получилось еще хуже. Молодые красавцы-юноши на сцене привели к тому, что Киото пережил просто всплеск гомосексуализма... В

середине XVII века юношам запретили выступать на сцене Кабуки, и роли женщин перешли к взрослым мужчинам. Но и это запрещение не убило интерес к театру. Долгая борьба за существование, постоянные стычки с властями, которые не могли закрыть Кабуки, потому что он был очень популярен, постепенно выкристаллизовали традицию, которая бережно передается от отца к сыну. Многие дети из актерских семей выходят на сцену с 3-4-х лет. Естественно, что мой отец очень хотел, чтобы я стал актером. Но я был упрямым, непочтительным сыном, возражал ему, отстаивая свои желания, и он отступился и никак не принуждал меня сделать выбор.

Мой путь в профессию определил разговор с другом нашей семьи, известным в Японии историком театра, который сказал, что ему кажется, я обладаю определенными способностями, чтобы стать актером Кабуки. Он посоветовал попробовать себя в этом качестве и добавил, что ручается за успех.

– Решив стать актером, куда вы пошли учиться? Существуют ли в Японии специальные театральные школы для людей, решивших стать актерами?

Специальных школ нет. Актеры учатся, находясь непосредственно в театре, наблюдая за старшими товарищами и пользуясь их уроками. Меня учил отец. Он был большим поклонником драматургии великого Мондзаэмона Тикамацу, которого у вас зовут «японским Шекспиром». О Тикамацу известно не очень много, как и о Шекспире. Сохранилось две его могилы и неизвестно, какая подлинная. Но до нас дошли почти все его пьесы, а их около ста тридцати. Это впечатляет даже на фоне обширного драматургического репертуара, которым обладает японский театр (замечу в скобках, что именно на японском языке написано большинство пьес мировой драматургии). В основном это пьесы, написанные в период XVII–XIX веков для Кабуки и Бунраку. Это была эпоха расцвета Кабуки. Актеры пользовались необыкновенной популярностью, были законодателями мод...

– Но в XVII–XVIII веках актеры считались как бы «низшей кастой в обществе»? Так было в Европе, так было и в Японии...

Актерам запрещалось селиться где-либо, кроме специального актерского квартала, носить обычную одежду. Людям благородного звания – самураям – запрещалось посещать представления Кабуки. Но самураи переодевались в одежды простолюдинов и таким образом проникали на представления. Женщины нанимали специальные паланкины, чтобы из-за занавесок разглядеть обитателей актерского квартала. Запретный плод – сладок. Все запрещения только подогревают интерес зрителей.

Великий драматург Мондзаэмон родился в самурайской семье. Он тайком посещал представления Кабуки и стал писать пьесы для любимого актера Сакаты Тодзюро. Мне кажется, что вообще лучший путь для драматурга – писать для конкретных актеров, для конкретного театра. Тогда есть шанс, что пьесы останутся в веках и подойдут для многих актеров и театров. А когда пишешь в никуда и для всех, – оказываешься никому не нужным. Чтобы не позорить свою семью, Мондзаэмон взял псевдоним по названию монастыря Тикамацу, где он учился. После смерти Тодзюро начал писать для театра марионеток Бунраку. Моему отцу хотелось перенести на сцену Кабуки пьесы, которые Тикамацу написал для Бунраку. И его выбор остановился не на тех пьесах, для которых Тикамацу использовал сюжеты из репертуара Но, а на его бытовых пьесах, где действуют реальные люди той эпохи. История, которая

легла в основу «Самоубийства влюбленных на острове Сонэдзаки», реально произошла в Киото. Пьеса была поставлена через месяц после реального события, и зрители были уверены, что души самоубийц присутствуют на представлении. Для моего дебюта отец выбрал пьесу Тикамуцу «Демоница из Кототи».

– *Европейские актеры иногда исполняют женские роли, но, как правило, это роли комические. И мужчины-актеры рассказывают, что они, готовясь сыграть женщину, тщательно изучают женщин вокруг. У одних берут какой-нибудь жест или манеру кокетничать, держать сумочку и т.д. Они даже иногда в свободное время надевают женский наряд, чтобы попрактиковаться в ношении платья, каблуков и т.д. Вы исполняете роль идеальной женщины. Изучаете ли вы для этого женщин реальных? Практикуетесь ли дома в специальных женских манерах?*

Когда-то актерам оннагата, действительно, предписывалось не снимать женскую одежду даже вне сцены, чтобы приучиться носить ее абсолютно естественно. Сейчас таких запретов давно не существует. И я практиковался в умении носить кимоно, когда готовил свою первую роль. Но я не приглядывался тогда и не стараюсь приглядываться сегодня к реальным женщинам вокруг, чтобы научиться каким-то женским манерам или уловкам. Сейчас мы с вами разговариваем, но я не пытаюсь запомнить вашу манеру жестиковать или улыбаться, чтобы потом ее повторить на сцене. Дело в том, что я не создаю на сцене реальную женщину, как она есть. Я играю идеал, который должен показаться по-настоящему прекрасным и мужчинам и женщинам. Для этого нет нужды копировать людей вокруг. На протяжении веков складывалась традиция исполнения этих ролей. И каждый, даже самый маленький жест, мельчайшие движения отшлифовывались поколениями. Каждое изменение вводилось очень осторожно, чтобы не разрушить красоту целого. Скажем, некоторые позиции классического балета внедрились в Кабуки, потому что, например, эта поза со скрещенными стопами очень красива.

Если бы задача актера оннагата была в том, чтобы сыграть просто привлекательную женщину, то гораздо разумнее было бы просто отдать его роли молодым актрисам. Запрет на участие женщин в спектаклях Кабуки был снят сто лет назад. Но публика воспротивилась замене оннагата. Потому что только оннагата может сыграть сокровенную сущность женщины, независимую от моды сегодняшнего дня.

– *Какова должна быть идеальная женщина, знает только мужчина...*

Примерно можно сказать и так.

– *У нас любят говорить, что в Японии самоограничение и «игра по правилам» – один из главных столпов цивилизации. Поэтому каждое новшество пробивается с невероятным трудом в самых разных областях: будь то искусство составлять икебаны, или писать каллиграфическим почерком иероглифы, или играть на сцене... Каким образом вам с отцом удалось проделать настоящую революцию: перенести на сцену Кабуки пьесы, написанные для Бунраку?*

Вы правы, что новшества в областях древних искусств пробиваются с огромным трудом, но, раз пробившись, они закрепляются в каноне навсегда. Самоограничение – необыкновенно полезно для искусства и является стимулом развития стремления к совершенству. Однако, перенося пьесы Тикамацу,

написанные для театра марионеток, на сцену Кабуки мы с отцом не совершали революции, а обращались к традиции. Поскольку пьесы, написанные для Бунраку, с давних пор шли на сцене Кабуки. Драматурги предпочитали кукольный театр, потому что там больше платили и меньше принуждали автора своим авторитетом руководителей труппы писать то или другое.

Единственное новшество XX века – то, что их стали сильно сокращать, адаптируя к стремительным ритмам современной жизни. Сейчас трудно вообразить представление, которое бы шло пятнадцать часов. Тем более что многие японские пьесы написаны бригадным методом. Ведущий драматург писал только ключевые сцены, остальные набрасывали его напарники. Поэтому многие пьесы весьма неравноценны в своих частях. Зрители же настолько хорошо знают фабулу, что купюры им не мешают.

– Премьера спектакля «Самоубийство влюбленных на острове Сонэдзаки», где вы сыграли одну из самых популярных своих ролей, состоялась в середине 50-х годов. Идет ли он с тех пор, не исчезая из афиши, или это возобновление старого спектакля?

Когда этот спектакль был поставлен, мой отец играл в нем роль Токубея, а я – роль девятнадцатилетней кургизанки О-Хацу. И с тех пор более полувека это представление сохраняется в афише Кабуки. Был один раз перерыв на несколько лет, когда я снимался в кино. Но, конечно, за эти годы менялся состав актеров, занятых в спектакле. Так, роль Токубея играл мой отец, а теперь играет мой сын. Поменялись и остальные исполнители. Но публика продолжает ходить на этот спектакль, хотя он прошел уже больше тысячи раз.

– В Кабуки спектакли часто живут так долго, или это исключение?

Так долго спектакли, конечно, не живут. Это исключительный случай, который я не пытаюсь объяснить. Так произошло, что именно эта постановка оказалась долгожителем. Мне это приятно, я этим горжусь. Я не знаю, есть ли в русском театре примеры такой долгой жизни.

– Бывало, что спектакли шли десятилетиями. И сейчас так бывает. Вы никогда не уставали от роли О-Хацу? Никогда не хотелось перестать играть в этом спектакле?

Нет, я люблю эту работу. И пока я в силах быстро ходить по помосту ханамити (по цветочной дорожке), я буду продолжать играть эту роль.

– Существуют ли у вас какие-то специальные подготовительные упражнения перед спектаклем? Какие-то ритуалы, помогающие настроиться на роль?

Нет, ничего специального я не делаю, веду обычный образ жизни. А вечером иду в театр.

– Сколько времени занимает грим, превращающий вас в молодую девушку?

Я белю лицо и руки, а потом делаю яркий макияж, как это обычно делают женщины. Суммарно это занимает минут пятнадцать. Ну, еще столько же занимает одевание костюма. В этом смысле мужской грим занимает больше времени. Актеры наносят на лицо разноцветные полосы, каждая из которых имеет свое значение. Синий говорит о трусости персонажа и его злобе. Красный – о храбрости и доброте. Этот грим – кумадори – опять же идет из глубины веков, и это настоящее искусство.

– Вы играете разных молодых девушек. Похожи ли ваши героини или все-таки чем-то отличаются друг от друга?

Все молодые девушки похожи, и все отличаются. Так и мои героини. Существует канон изображения молодой девушки в Кабуки, отработанные приемы – ката (позы, формы), складывающиеся в работе многих поколений. Но, естественно, для каждой роли они отличаются. В роли есть моменты остановленный момент действия. И по этим остановкам, как по пунктирам, прочерчивается линия роли. И каждый раз – она другая. Мои героини проживают разные истории, попадают в разные ситуации, и все это выражается через позы, жесты, интонацию. Потом, я играю не только молодых женщин, но и старых, играю мужчин. Мое амплуа вовсе не так узко, как может показаться.

– Тадаши Сузуки рассказывал в своем интервью, что в разработке собственной школы подготовки актеров он во многом опирался на традиции Но и Кабуки...

Тадаши Сузуки – очень хороший режиссер, и он, действительно, много заимствовал у нашей школы. Для Кабуки очень важны упражнения, которые связаны с голосом, с речью, с пластикой. Актер Кабуки должен уметь фехтовать, чтобы исполнять сцены с тагимавари (стилизованная схватка). Должен владеть акробатикой (уметь, скажем, делать томбогаэри – сальто в прыжке). Он должен хорошо петь, потому что в исторических пьесах используется гортанная декламация, а вообще все роли имеют свой спектр голосовых модуляций. И конечно, исполнение ролей в Кабуки требует большой физической выносливости.

– В русском театре существует своеобразная театральная иерархия: заслуженные актеры, народные актеры. Существует ли что-то подобное в японском театре?

Да, пожалуй, в театре есть довольно сложная иерархия званий. Есть актеры, которых называют дзэ-дзэ-кити (лучший из хороших), есть ко-дзэ-дзэ-кити (малый лучший из хороших); дай-дзэ-дзэ-кити (большой лучший из хороших); сикоку-дзэ-дзэ-кити (действительно лучший из хороших); муруй (несравненный) и во главе труппы стоит дзагасира (глава театра). У него много обязанностей, и одна из них – передавать свой опыт, воспитывать молодых актеров.

– Звание «национальное достояние», которое вам присвоено – часто дается актерам, или это исключение?

Такого раньше не было. И я очень горжусь, что это звание дали представителю именно нашего направления «камигата». И надеюсь, что дальше таких наград будет больше среди деятелей нашего театра. Через несколько лет я должен быть удостоен имени Саката Тодзюро IV. Предыдущий же Тодзюро III умер почти двести пятьдесят лет назад, и с тех пор школа «камигата» не имеет законного главы, в то время как у конкурирующей школы династия не прерывалась. Восстановление преемственности для нас очень важно.

– Европейскому сознанию это довольно трудно принять, как если бы Олега Табакова в честь признания его заслуг пожаловали бы именем Ивана Москвина... В связи с этим как раз вопрос о разнице восприятий. Кабуки – театр, рассчитанный на подготовленного зрителя, – сейчас гастролирует по всему миру и встречается с совершенно чуждой аудиторией. Трудно ли вам играть в этой непривычной среде?

Что касается имен, которые присваивают актерам, – то это давняя традиция. В Кабуки, так же как в Но и в Бунраки, существуют актерские династии, чья история уходит в глубину веков. Это не всегда прямое наследование от отца к сыну, как это было у моего отца, у меня, у моего сына. Часто имя передавалось младшему коллеге, которого старший актер «усыновлял».

Я не согласен с тем, что для восприятия Кабуки нужна какая-то специальная подготовка. Те зрители былых времен, которые приходили посмотреть на красивых гейш, возбуждались их танцами и пением, а потом проводили с ними ночь, – вряд ли обладали какой-то специальной подготовкой. Кабуки возник как театр, обращенный к массам, он говорит очень простым языком об очень простых вещах: о любви, о смерти, о тех ситуациях, с которыми мы сталкиваемся в ежедневной жизни. Там есть занимательная интрига, неожиданные сюжетные повороты, яркие характеры. Поэтому он обращен к любому зрителю, а совсем не к знатоку, который будет смаковать тот или иной жест или интонацию. Театр – грубое и простое искусство. И в этом его притягательность. Когда театр становится зрелищем для избранных, он начинает умирать.

Мы ездим по всему миру, и зрители молчат, или плачут, или смеются примерно в одних и тех же местах. Мне очень больно, когда о Кабуки говорят как о музее, где собраны предметы старины. Или упирают на его экзотичность, и подчеркивают, что пришли его смотреть как некоторую национальную японскую диковинку. Я видел грузинский спектакль по старинной японской пьесе. В этот приезд мне сказали, что в Петербурге поставлена пьеса Тикамацу «Самоубийство влюбленных на острове Небесных Сетей». Значит, эти истории волнуют зрителя разных стран. Вряд ли люди приходят смотреть Кабуки и аплодируют просто из любопытства и вежливости. Они приходят в театр за тем же, за чем ходили их деды, прадеды, прапрадеды и т.д. Они приходят плакать, смеяться, сострадать, учиться и воспринимать прекрасное.

Кабуки – это живой театр, который существует веками. Вот и все. Если он чем-то и отличается от современных театров, то своей устойчивостью. Мы знаем, что эту традицию стоит беречь, сохранять и развивать. Потому все мои звания, как я считаю, знак уважение не ко мне, но к традиции, которую я представляю. И я рад, что эта традиция пользуется почетом в нашей стране.

– XX век называют веком режиссерского театра. Книга, интервью для которой я у вас беру, так и называется – «Режиссерский театр». Режиссер подбирает репертуар, формирует труппу, его личность определяет лицо театра...

Репертуар Кабуки сейчас определяет продюсер, он влияет определенным образом и на подбор актеров в труппу. О Кабуки нельзя сказать, что чья-то личность определяет лицо театра. Японский театр долго обходился без режиссера. Сейчас под влиянием европейского театра возникли школы, которые определяют личность режиссера-руководителя. Прежде всего, это школа Сузуки в Шизуока. Но я не думаю, что Кабуки непременно нужно двигаться в этом направлении. Режиссерский театр существует всего один век. И пока непонятно, насколько ему хватит и дальше запаса прочности. Кабуки доказал свою жизнеспособность. Хотя, может быть, пройдет время и какие-то черты режиссерского театра, так или иначе, повлияют и на Кабуки. Хотя ведь вполне возможно и обратное влияние.

Беседовала Ольга Егошина 14 июня 2003 года



МАРИНА НЕЕЛОВА

Фото Е.Сидякиной

Марина Неелова (р. 1947) – актриса. В 1969 г. окончила ЛГИТМиК (курс И.Мейерхольд и В.Меркурьева) и поступила в штат киностудии «Ленфильм». В 1972–1973 гг. – актриса Театра им. Моссовета, с 1974 г. – в «Современнике». Роли: Вероника («Вечно живые» В.Розова, 1974), Валентина («Валентин и Валентина» М.Рощина, 1974), Ника («Из записок Лопатина» К.Симонова, 1974), Виктория («Провинциальные анекдоты» А.Вампилова, 1974), Саня, Катя («Эшелон» М.Рощина), Виола («Двенадцатая ночь» У.Шекспира, 1975), Аня («Вишневый сад» А.Чехова, 1976), Люба («Фантазии Фарятьева» А.Соколовой, 1977), Ленка («НЛО» В.Малягина, 1978), Оля («Спешите делать добро» М.Рощина, 1980), маркиза Чибо («Лоренцаччо» А. де Мюссе, 1980), Маша («Три сестры» А.Чехова, 1982), Марья Антоновна («Ревизор» Н.Гоголя, 1983), Хани («Кто боится Вирджинии Вульф?» Э.Олби, 1984), Лора («Звезды на утреннем небе» А.Галина, 1988), Евгения Семеновна («Крутой маршрут» Е.Гинзбург, 1989), Анфиса («Анфиса» Л.Андреева, 1991), Паулина Салас («Смерть и дева» А.Дорфмана, 1992), Вальтрауте («Адский сад» Р.Майнарди, 1994), Раневская («Вишневый сад» А.Чехова, 1997), Елизавета («Играем... Шиллера!» по пьесе Ф.Шиллера «Мария Стюарт», 2000), принцесса Космополис, Хэвенли («Сладкоголосая птица юности» Т.Уильямса, 2002) и др.

МАРИНА НЕЕЛОВА

Сны Римаса Туминаса

Одним из последних спектаклей в жизни Олега Ефремова был «Играем... Шиллера!» в театре «Современник». После окончания приходим к нему в ложу, понимая, что этот спектакль совсем не «его». Интересно, что он скажет?!

– Ах, какой же замечательный этот ваш Туминас! Какой умница, какой молодец!

Взволнован Ефремов, взволнованы его реакцией мы, сразу начинаем забрасывать его вопросами:

– Вам трудно было «въезжать» в этот спектакль?

– Нисколько. Ни минуты. Сразу. Самое важное, что при такой жесткой, конкретной форме (и, надо помнить, для него категорически другой) все совершенно психологически замотивировано изнутри, нет просто придуманных «штучек ради штучек». Я абсолютно понимаю все, что он имеет в виду. И мне не хочется спросить: «А это для чего и зачем?» Замечательно. Понимаете, шестнадцатый век. Я в этом Историю слышу.

– Как же хорошо, что именно вы, казалось бы, антагонист такого театра, это говорите, а вот критики...

– Неужели вы читаете эту чушь?! Ведь только абсолютно непрофессиональные и ничего не понимающие в театре люди могут сравнивать Някрошюса с Туминасом!

Впрочем, эти критики, может быть, скажут, что и Ефремов ничего не понимал в театре?!

Им лучше знать...

Запах, вкус, звук...

Запах детства, вкус хлеба, звук времени – ушедшего ли, наступающего...

Хрусталики люстры, переливающейся в луче света; бокалы в вытянутых руках Елизаветы, на медном подносе, – дрожащие, неустойчивые, наполненные до краев водой; капли, падающие со звоном, камень, ударяющий о медный ящик, скрип пера в руке, подписывающей приговор о казни, зерно, насыпаемое в бокалы (те же бокалы?), – как звуки земли, ударяющие о крышку гроба...

Звуки, звуки – тишина...

Разлетающийся стул в сцене казни, запахи сена, вкус слез на губах, вода, взлетающая в руках Марии, вода, обрушивающаяся на Елизавету, ветер с моря, развевающий платя, волосы – мешающий и привычный. Холодно, промозгло... остров...

Но все это было потом, а сегодня, перелистывая назад страницы наших репетиций, я не могу сказать, что он сразу ворвался с этим своим миром в нашу жизнь; напротив, дверь вначале только приоткрылась, он заглянул: рука, жесткий профиль, жесткая стрижка, жесткий взгляд; первые, ничего не значащие слова, его монолог о чем-то, не имеющем вроде бы никакого отношения к делу. Мы слушаем, недоумеваем, молчим. Что это? Начало ли репетиций или прощание? Присматривание ли к нам или желание познакомиться с собой, а может, просто заполнение первых часов встречи? Ведь пока мы – разные миры, у нас разные слова и разные ощущения... Какие первые слова – «режиссерские»?

«Сыро, холодно, каменные своды, остров, две девочки-сироты, считалочка из детства, детские голоса из прошлого, всплывающие в памяти, одиночество в мужском-жестоким мире, страх, кровь... Елизавета-ребенок на вытянутых руках матери, казненной отцом... Потери, сопутствующие всей жизни...»

Что это за слова, как с ними обойтись, пригодятся ли они – если ничего подобного ты не «услышал» в пьесе? Откуда же он их взял, откуда знает, как будет летать по воздуху в огромном зале приказ о казни, подписанный в конце концов Елизаветой?

Может, это его сновидения, и он заставит и нас всех видеть этот его сон, длиною от детства королев до их общего трагического конца?..

Знаю только, что наши сны были разными, нам снилось другое, и мы не попадали к нему в сон, он удивлялся, наверное, уже ни на что не надеялся и каждое утро рассказывал что-то новое...

Когда же мы начнем репетировать? И что такое в конце концов в его понимании репетиция? Уж точно, как выяснилось потом, для слова «репетиция» у него был другой перевод. Его собственный. Впрочем, у него все собственное, только ему принадлежащее, не подслушанное и не подсмотренное. Думаю, что, читая «Марию Стюарт», он смотрел на эту историю не глазами Шиллера. Ведь у каждого свои сны...

Итак, эти репетиции, или эти игры – не что иное, как множество снов Римаса Туминаса...

Каждый день, встречаясь с ним, ждем продолжения и закрепления вчерашнего, но продолжения не следует: есть множество начал. Выкидывает сцену за сценой: «Вы уходите в слова, вы играете сюжет, а он и так известен. Думайте об Истории...»

Думать можем, а как это сыграть?! – «Не играйте, а только протяните нить оттуда, издалека, к нам, в сегодня, украсьте оттуда...»

Легко сказать... А как это сыграть?

Почему мы так много смеемся на репетиции? От парадоксальности его решений? От неожиданности его внутренних монологов? Оттого, что трагедию видит в чем-то другом, нежели мы? От замечательных его показов: чуть со стороны, но и изнутри одновременно? А быть может, от его русского языка! Трагическая сцена казни, уносят голову Марии, что-то не получается, кричит из зала: «Руками возьмите ее лицо, обхватите его, нет, не там, не там, возьмите, как это... забыл... называется... ну, за то место, откуда зубы растут». Смеемся до упаду... Какая уж тут казнь?! Но это не помешало – в спектакле эта сцена стала одной из самых прекрасных. Вдохновленные его фантазиями, хотим тоже его чем-то удивить – удивляем, но удивляем абсолютным непопаданием.

И каждый наш день не похож на предыдущий, сегодня меняется все, что придумано вчера (и даже понято нами, и даже выполнено). Почему? Зачем? Было так хорошо! Нет, видимо, слово «репетировать» для него не значит повторять, видимо, репетировать обозначает: искать, открывать, пробовать, думать заново, не затверживать, не усаживаться удобно и приятно в найденной мизансцене, а удивляться новому повороту, новой глубине...

– Но как же, Римас, именно это вы просили вчера?!

– Но это же было вчера...

Все наши предложения и идеи воспринимает так весело, смеясь, радуясь и, почти всегда, хохоча, говорит: «По-моему, это ужасно. Перерыв».

Мы растеряны, не понимаем, расстроены, с постоянным вопросом в глазах, – но при всем этом – и это очевидно – почему-то все влюблены. Как все влюбленные, поддерживаемые его весельем, мы, конечно, уверены, несмотря на его «ужасно», что чувство наше взаимно: иначе почему бы ему быть в таком веселом расположении духа, приходиться утром на репетицию с желанием что-то придумать еще, с такими глазами и так весело смеясь вступать с нами в новую игру? Гораздо позже мы узнаем, что это было время, когда он хотел отказаться, мечтал заболеть, чтобы иметь повод, как гоголевский Подколесин, выскочить в окно и бежать домой: к своим берегам, к своим артистам, к тем, которые его понимают с полуслова... Какое счастье, что мы не знали этого тогда! Мы продолжали смеяться и верить во взаимность...

Как мы завидовали друг другу и не стеснялись в этом признаться, когда во время репетиций, сидя в зале, смотрели, как он придумывал сцену кому-то другому! Как потом приставали к нему: «Ну, уж и нам придумайте не хуже!»

– А-а-ах, как он придумал казнь!

– Да! А с бокалами?

– Это что, а вот с люстрой....

– А в конце... когда Елизавета в королевском платье и на подпорках?!

Прекрасно завидовали друг другу!

Репетиции шли с перерывами: он уезжал, мы его ждали, скучали, фантазировали. Он возвращался; как-то боком, стесняясь, входил, словно в первый раз, мы обнимались и... и опять все заново.

Нет ни одной сцены в спектакле, которую бы он не поменял множество раз, которая бы уже, «встав на ноги», не была бы опрокинута, перевернута на бок, не постояла бы на одной руке и не сделала бы тройное сальто с переворотом через голову. Что это за мука, что это за радость, каждый день не просто ни с того ни с сего переиначивать найденное, а убеждаться, что найденное и открытое сегодня и есть единственное решение этой сцены, а завтра абсолютно замотивировано прийти к другому и думать: «Ну, наконец-то, конечно, это должно быть только так».

...Сажу в зале, репетируется не моя сцена, смотрю на него, чтобы по его реакции на происходящее понять ход его мысли – со стороны, как будто увидеть «его взглядом». Морщится, что-то шепотом бормочет, соединяя литовский-русский-режиссерский. «Вот, черт, совсем не то делают... Надо все поменять». Ему, таким же шепотом: «Не надо, не меняйте, ведь хорошо, просто артист, даже если ему нравится и понятно, не всегда может сразу «вскочить» в то, что вы хотите. Дайте еще пройти, порепетировать». Сказав это слово, сразу понимаю свою ошибку. – «Нет, если они не делают, значит, им это скучно. Значит, поменяем».

У него множество фантазий, ему не жалко с ними расставаться, он не просто поменяет, он психологически оправдывает другое решение.

Туминас никогда не давал нам всерьез почувствовать, что не доволен нами, он никогда не сказал: «Вы это не можете», он все как будто сваливал на себя: идет прогон с остановками, играем, не останавливает, счастливы, потому что это значит, что все идет хорошо, прошел почти весь первый акт – вдруг: «Перерыв!» Мы все дружно: «Ну как?» – и следует с улыбкой, уже знакомое: «По-моему, это было ужасно!» Недавно я спросила его: «Почему не остановили, а, мучаясь, продолжали смотреть?» – «Я хотел понять, до какой же степени я плохой режиссер, что не смог вам ничего объяснить, если вы все так «не туда» играете». Не сомневаюсь, в этом не было и тени кокетства.

Как мучил он меня своими «держите руки за спину», какая попытка лишиться рук, как тяжело это выдержать, но позже мне стало понятно и зачем, и для чего, и что это дает.

Репетиции подходили к неминуемому концу, начинались прогоны, а нам не хотелось расставаться, нам хотелось продолжать эту игру с его фантазиями, мы уже были заражены его снами и уже попадали в них, он уже говорил: «Да, это возможно», и все реже объявлял перерыв... Уже и нам не хотелось просыпаться...

Четыре последних прогона, опять не удержался – четыре разных финала...

Перед спектаклем сидим вместе, не говорим ни о чем особенном, нет последних наставлений и режиссерской «накачки». Он просто сидит с нами, очень волнуется, но старается это скрыть; как всегда шутит, и мы под конец, не выдерживая внутреннего напряжения, тоже вроде шутя: «Ну, что будем играть?» – «Жизнь прекрасна!.. И не забывайте про запах детства, вкус хлеба, звук времени... История...»



ЛЮДМИЛА ПЕТРУШЕВСКАЯ

Людмила Петрушевская (р. 1938) – писательница, драматург. Окончила МГУ, работала редактором на телевидении. В середине 1960-х годов начала писать рассказы, первый из которых, «История Клариссы», был опубликован в 1972 г. Автор пьес: «Уроки музыки» (1973), «Сырая нога» (1973–1978), «Чинзано» (1973), «День рождения Смирновой» (1977), «Лестничная клетка» (1974), «Любовь» (1974), «Анданте» (1975), «Два окошка» (1975), «Вставай, Анчутка» (1977), «Я болею за Швецию» (1977), «Стакан воды» (1978), «Три девушки в голубом» (1980), «Квартира Коломбины» (1981), «Скамейка-Премия» (1983), «Дом и дерево» (1986), «Золотая богиня» (1986), «Московский хор», «Казнь», «Свидание», «Проходите в кухню», «Изолированный бокс», «Песни XX века» и др., а также сценариев: «Сказка-сказок», «Шинель» по повести Н.Гоголя и др. В 1974 г. состоялась первая постановка на профессиональной сцене («Любовь», режиссер Ю.Любимов, Театр на Таганке). С конца 1970-х гг. ее пьесы были поставлены в различных театрах СССР и России, в том числе: «Чинзано» – в Молодежном театре Таллина (Noorsooteatre) (режиссер М.Карусо, 1978) и Театре-студии «Человек» (режиссер Р.Козак, 1987), «Уроки музыки» – в Студенческом театре МГУ (режиссер Р.Виктюк, 1979), «Квартира Коломбины» – в «Современнике» (режиссер Р.Виктюк, 1985), «Три девушки в голубом» – в Театре им. Ленинского комсомола (режиссер М.Захаров, 1985), «Московский хор» – во МХАТе (режиссер О.Ефремов, 1988) и МДТ (постановка И.Коняева и Л.Додина, 2002).

ЛЮДМИЛА ПЕТРУШЕВСКАЯ
Вермут итальяно,
называется Чинзано

1. ПЕРВОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ С «ЧИНЗАНО»

Я, как каждый советский человек, эстонцев очень уважала и ценила. Особенно их театр. Совсем запрещенная и безо всякой надежды, к тому же пребывая в образе кенгуру (с сыном во внутреннем кармане), я, однако, поехала именно к знаменитому эстонскому театральному режиссеру Каарелу Ирду в Тарту, повезла ему пьесу «Чинзано».

Тут надо остановиться и представить себе, что из голодной Москвы я попала туда, где свободно можно было пойти в столовую и получить из раздаточного окошка большой ромштекс в полтарелки, с жареной картошкой и зеленым горошком! И недорого, что самое главное. Денег было в обрез, на одну еду в день.

Эти большие котлеты мне даже ночью снились. Поскольку, съев такую роскошь, я вынуждена бывала с нею расстаться очень быстро. Токсикоз, дамы уже поняли, токсикоз.

А почему я отправилась в таком плачевном состоянии в это путешествие – просто потому, что незадолго до того мне напроорочил один умный врач, что родами я могу умереть. Тромбофлебит. Стронется такой сгусток, и все. И под

предполагаемый, так сказать, занавес, так сказать, земного пути я поехала по театрам со своими пьесами. У меня оставался-то в Москве ребенок Кирюша одиннадцати лет, да и этот, новый, мог родиться уже сиротой.

Перед Эстонией я побывала в Питере, где жила в ленинградской квартире жены Афанасия Тришкина, первого исполнителя моих пьес «Любовь» и «Лестничная клетка» в режиссуре Игоря Васильева. Также я посетила ленинградский молодежный театр (неожиданно для администрации), и какой-то новенький режиссёр, захваченный мною врасплох, принял меня в своем огромном кабинете. Был поначалу вежлив. Человек приперся из Москвы! Однако затем он ни за что не хотел согласиться с тем, чтобы я прочла ему вслух свою пьесу-сказку «Два окошка». Стоял как стена. Отнекивался мрачно и решительно. Вообще – это было видно – он проклял тот день и час, когда согласился меня принять. Еще новости – слушать пьесу в исполнении какой-то зеленого цвета иногородней жительницы! Чтобы меня нейтрализовать, он мирно мне предлагал оставить ему текст. А у меня он был один, этот экземпляр. Кроме того, я надеялась его как-то своим чтением и песенками убедить. Не получилось.

После чего я пошла по Невскому проспекту, размышляя, как я вообще могла подумать, что мои пьесы кому-то будут нужны! (Я везла еще «Анданте», «Чинзано», «Любовь» и «Лестничную клетку»). На дворе стоял 1975 год. Кто бы знал, сколько лет мне предстояло ждать...

Дело шло к вечеру. Стоял поздний октябрь, еще не зажглись фонари. Закат цвета малинового киселя, окрашенного кое-где синими чернилами, горел над городом. Меня тошнило от всего этого.

Неожиданно мне преградил дорогу какой-то немолодой, прекрасно одетый человек со словами:

– Люся! Вы че тут делаете!?

– Гуляю, – ответила я.

Это был наш любимый Арбузов, Арбузик. Руководитель нашей студии драматургов. В светлом расстегнутом плаще, в светлом костюме. Пахло от него коньячком и хорошим одеколоном.

Можно было понять, что Арбузик доволен! Только что из ресторана. Побывал в парикмахерской.

– Так! – сказал он. – У меня сегодня премьера «Старомодной комедии». Я вас жду.

Понурившись, я кивнула.

Все дело заключалось в том, что накануне в Москве я находилась у него в гостях, где сидела на диване в обществе рукописи этой пьесы. Арбуз был вышедши, как выражалась раньше прислуга. И я по привычке и от нечего делать взяла в руки экземпляр и начала его читать. И мне жутко этот текст не понравился. Мне даже стыдно стало за нашего учителя. Сплошное вранье, решила я, будучи экстремисткой. И когда раздался его голос уже почти в дверях, я быстро вернула пьесу на место и помню, что почему-то покраснела.

А тут такое приглашение! Мучиться целый вечер! Я искренне не любила и не люблю театр. Всегда ухожу при первой же возможности, то есть в антракте.

А теперь как уйдешь. И слова говорить какие-то придется. Ужас, ужас.

Я купила за семьдесят копеек букет полудохлых астр цвета ленинградского заката, попозже это были уже фиолетовые чернила с малиной. То была безумная трата! Можно было прожить целый день с обедом! Но что делать.

Со своим неказистым подарком в руке я вошла в театр, и сразу же Арбуз взял меня под свое крыло и приступил к делу: повел знакомиться с главным режиссером театра Игорем Владимировым.

Седой красавец сидел за роскошным письменным столом и смотрел на меня, как полководец на неожиданно въехавший в штаб вражеский танк.

– Вот, познакомьтесь, – сказал Арбуз благодушно. – Это будет первый драматург, когда меня не будет.

– Живите вечно, Алексей Николаевич, – пробормотала я.

(Я назавтра принесла им «Анданте» и позже узнала, что они ищут по посылкам и переводчикам, на каком же языке говорят персонажи и что значат «пулы» и «метвицы».)

Однако, возвращаясь к арбузовскому спектаклю, я должна честно сказать, что уже через пятнадцать минут после начала спектакля я ревела. Мне очень понравились актеры. Роскошная пьеса, опять-таки надо честно сказать. Люфт для артистов, простор и воздух. Никакого насилия и диктата со стороны автора. Большие возможности играть для талантливых людей.

Полная противоположность тому, чего я добивалась от актеров (добивалась бы, если бы они у меня были) – точного следования тексту. Четкого знания того, откуда язык персонажей – вплоть до региона. Проникновения в описанный характер. Никакого люфта, свободы, импровизации, раз уж ты выучил текст. В роль, как в лабиринт, где один выход, и его надо угадать.

После спектакля наши пути разошлись, Арбуз вернулся домой, а я села в поезд и поехала в Эстонию. Там мои знакомые поселили меня у одной милой, совершенно затравленной дамы-переводчицы, семнадцатилетний сын которой принципиально не мыл рук! (Насчет остального не знаю.) В тот вечер, когда я у них ночевала, он пришел с работы (из гаража) и сел ужинать, и на его чашке немедленно появились ясные дактилоскопические отпечатки. Мама страдала, но молчала. Потом она не выдержала, рассказала мне всю свою жизнь. Одни трагедии! Муж бросил, сын озлобился. Не печатают (она оказалась еще и поэтом). Мы с ней сидели до часу ночи. Назавтра мне предстоял путь в Тарту, в театр Каарела Ирда.

Короче, в каком виде я дотащилась до Тарту, можно себе представить (в человеке все всегда одинаково, и лицо, и одежда, и мысли). Стоял поздний октябрь, несладкое время в Прибалтике. Дым носился по улицам, дым из труб вместе с сильным ветром. Спала я в гостинице, больше похожей на общежитие, там разместились юные спортсмены, которые ночью с гоготом носились по тесным коридорам (горячие эстонские парни). В номере у меня были стены, крашенные темнозеленой масляной краской. Толстой писал об арзамасском ужасе, вот именно такое я и испытывала в ту ночь. За окном капало. Хотелось уйти из жизни.

Я добрела до театра Каарела Ирда уже следующим днем, по просохшим от холода тротуарам. Здание было роскошное. Огромное фойе. Каарела Ирда нет. А где он. Он на репетиции. Можно подождать? Кивнули не сразу.

Он вышел как какой-то король со свитой. Ученики за плечами с каждой стороны. Немолодой красавец. Все режиссеры красавцы по определению.

– Кто такая, – сказал он, выйдя через КПП в фойе. – Нэтт. Таких не снаю. Арбузовская студия – не снаю. Нэтт. Наташа Крымова? Ну снаю. И что? Какую пьесу? Нет, нам никаких пьес не нагто.

Разумеется, на хрен им сдались русские пьесы! Пьесы оккупантов!

Тут я повернулась и пошла по этому длинному вестибюлю. Ну нэтт так нэтт. Да мало ли мне отказывали!

И уже когда я была почти у дверей, Каарел Ирду, выдержав длинную (до выхода) паузу, картинно рывкнул:

– Стойте!

Стой, раз-два. Я обернулась.

– Хорosso, – сказал его далекий голос. – Оставьте пьесу.

Я потащила обратно. Как раз в этот момент я уже было в виде утешения начала мечтать об очередном бифштексе с картошкой и горошком. Пошла слюна, как у собаки Павлова, отгоняя жуткие воспоминания о вчерашних полеобеденных результатах.

Зверски голодная, я протянула Каарелу Ирду пьесу «Чинзано».

Он показал рукой за свое правое плечо:

– Мои ассистенты проссытутт! И ответят вам в тессение мессяса!

Архангел справа взял у меня рукопись.

Это был явный отказ. Даже в свирепой Москве никто никогда не говорил со мной в таком тоне. Прессрение так и сквоссило. Эстонские городские партизаны, движение сопротивления.

Разумеется, мне никто никогда не ответил из театра Каарела Ирда.

Но спустя два года началось что-то странное. Мне дозвонились из Таллина, из молодежного театра «Ноорсоотеатер». Они хотели ставить «Чинзано» и спрашивали, есть ли у меня разрешение цензуры. Нету. А правда, что вы написали второй акт к «Чинзано» – правда. Пришлите.

Ни во что я не верила и никому. Существовал спектакль «Чинзано» Игоря Васильева 1976 года, вполне подпольный. На другое надежды не было. И текст я им не стала отправлять.

2. КАК БЫЛА НАПИСАНА ПЬЕСА «ЧИНЗАНО»

Теперь расскажу, как было написано «Чинзано». Шел 1973 год, ноябрь-декабрь. К тому времени я уже посмотрела спектакль Володи Салюка «Утинная охота» по Вампилову. Я смотрела его два раза с хвостиком – на третий раз в зале вырубил свет и всех попросили вон. Я была потрясена пьесой и игрой актеров. Буквально дрожала, как кошка, увидевшая птичку. Меня на спектакль привел мой учитель Михаил Анатольевич Горюнов, помощник Олега Ефремова. Сам Горюнов в «Утиной» великолепно играл Саяпина. После спектакля он меня познакомил с исполнителем роли Зилова актером МХАТа Игорем Васильевым, который к тому моменту уже прочел мою первую пьесу «Музыка для Коли» (она позже стала называться «Уроки музыки»). И Игорь, и чудесные актрисы МХАТа Наташа Назарова и Галя Киндинова из «Утиной» вскоре стали играть в моем подпольном спектакле «Лестничная клетка». Но это все было потом. А после первого спектакля «Утиной» я шла со своей подругой Мариной Сперанской по проезду Художественного театра и твердила: «Почему не я написала эту пьесу» и «Я так много знаю об этих людях». Подруга осторожно молчала. Она привыкла к моим отчаянным монологам. Как-то за полгода до того, в троллейбусе № 9, на котором мы ехали с работы из Останкина, стиснутые у передней двери, я стала пересказывать ей содержание пьесы «Уроки музыки» (которую я не знала, как закончить), и, когда мы дотрюхали до метро, конец уже был рассказан, поневоле сочинившись на месте. Маринке вообще по определению не нравилось то, что я пишу, но она терпела. Конец

пьесы оказался, неожиданно для меня, фантастическим, с видениями, во как.

Наступил декабрь 1973 года. За прошедшие с лета месяцы (с момента, когда нас выгнали с «Утиной охоты») мы подружились с Игорем Васильевым. Он таскал меня на свои спектакли по Ионеско и Беккету. Я присутствовала на его спектакле в комнате, где резали живую рыбу в окружении свечей (рыба определенно издала звук, когда по ней полоснули ножом, вроде бы в том месте, на колоде плача, кольхнулся воздух) – а текст был основан на дневниках царя Алексея Михайловича, текстах патриарха Никона и протопопа Аввакума. Актеры читали их как в церкви. Соседи, услышав впервые за стеной певучие молитвенные интонации, вызвали милицию, считая, что в квартире угнездилась секта. Спектакли шли в полутьме, свечи нагоняли жар и священный трепет, а тут еще смерть рыбы, живого существа... Зрители стояли вдоль стен небольшой комнаты. Раза два случались обмороки. Видимо, сейчас этот спектакль собирал бы народ – тогда он сильно опережал время.

Красавец Игорь Васильев (позднее я поняла, что он вылитый Николсон) был восходящей звездой МХАТа, он по определению мог бы играть героев-любовников (не знаю, были ли такие роли в тогдашнем ефремовском репертуаре, где преобладали пьесы о раб. классе). Но сам Игорь был одержим другим театром. Он хотел создать нечто совершенно новое. Мы с ним вели долгие беседы, шляясь по улицам и заходя погреться в фойе консерватории (в кафе было не по средствам). Он рассказывал мне о театре Арто, о Беккете, Ионеско. У первой попавшейся телефонной будки Игорь останавливался, за две копейки звонил и взволнованно, понизив голос, спрашивал кого-то: «Ну, как вы себя чувствуете?..» Видимо, у него начиналось что-то серьезное.

Это ни в чем совершенно не напоминало встречи Станиславского с Невмировичем-Данченко (тоже режиссера с драматургом). Во-первых, Станиславский был богат и мог пригласить драматурга в ресторан «Славянский базар». Игорю это и в голову не влетало. Но тем не менее мы – ни много ни мало – хотели создать совершенно новый театр. У меня были написаны только «Уроки музыки», Игорь поставил тексты Аввакума и «Стулья».

В те поры Игорь уже знал, что мне очень хочется попасть в арбузовскую студию, где собираются драматурги и режиссеры, где читают пьесы. Он поделовому отнесся к моим мечтам о гнезде молодых драматургов. Он стал наводить мосты. Разведка донесла, что следующее занятие у них должно состояться восьмого декабря. Мы уже готовились пойти, но вдруг Игорь позвонил, что какие-то люди против того, чтобы мы приходили – к примеру, молодой режиссер Райхельгауз, участвовавший в жизни студии. Второй молодой режиссер тоже не очень это приветствовал – Анатолий Васильев. Зачем им был нужен еще один новый режиссер? Все правильно.

А я-то уже приготовилась идти и слушать новую пьесу (они там именно это и делали каждый раз, слушали новую пьесу и обсуждали). Я вся горела в прямом смысле (у меня началась ангина). И тут этот охлаждающий звонок.

Но мало, что ли, меня запрещали и не пускали. Ну заведут пружину еще круче. Но ведь будильник когда-нибудь прозвонит! Сразу после этого разговора с Игорем я, дико расстроившись, вдруг подумала в таком духе, что ведь там будет новая пьеса – ну и у меня, вдали от этого гнезда, светлого и теплового места, где сидят талантливые люди, по другую сторону от принципа удовольствия и источника разума и вообще Барбизона драматургов, у меня тут в изгнании в честь этого пусть будет тоже своя пьеса. Они меня не пускают – а у меня тоже будет свой семинар. А какую пьесу написать – а ту, про которую я

подумала, идя с «Утиной охоты». История о том, как сын не похоронил мать... Он все истратил на «Чинзано».

Вообще, потом, когда я читала письма Ван Гога, которому никак не удалось проникнуть в сообщество любимых им художников или хотя бы привлечь кого-нибудь к себе в гости, я понимала, для кого он пел свои дикие песни, для кого он, северный человек, выходил под палящее солнце специально без шляпы, чтобы свет жег глаза, и писал в день по полотну!

Я написала «Чинзано» в ту же ночь.

3. ИГОРЬ ВАСИЛЬЕВ И ЕГО «ЧИНЗАНО»

Сколько-то времени спустя я ее принесла Игорю Васильеву и прочла. Присутствовал и его актер Афанасий Тришкин. Они не поняли ни-че-го. Только Афоня внезапно рассказал, что они как-то с друзьями пили, к утру ничего не осталось, стали ждать открытия винного, т.е. одиннадцати часов утра. Дождались, скинулись по копеечке, все вытрясли, собрали на бутылку. Послали Афоню. Афоня вышел из норы на Божий свет, увидел солнышко, хороших людей и магазин «Культтовары». И, дрожа, решил начать новую жизнь, и взял и купил на все деньги шахматы. На два восемьдесят. Принес семь копеек сдачи и шахматы в вертеп зла, и был мигом спущен с лестницы.

Ну они меня и проводили с честью тоже до лестницы, Игорь и Афоня.

Мы тогда, непечатающиеся, все друг другу помогали, и вот некоторый литературно пробивной мальч, услышав, что я знакома с режиссерами, сунул мне свою пьесу для передачи им. И тут как раз мне позвонил Игорь с предложением принести пьесу, а я ему и скажи, дескать, что да, принесу. (Прошло больше месяца со дня читки).

Вошла к нему, достаю рукопись. Игорь берет ее в обе руки и в каком-то священном порыве мне низко кланяется. Потом смотрит на первую страницу, и лицо его меняется в нехорошую сторону.

– Эт-то что вы мне принесли? – спрашивает он довольно остро.

– Пьесу молодого автора, – отвечаю я.

– А где «Чинзано»?! – с претензией спрашивает он опять.

– Дома. Вам же не понравилось.

– Я вас прошу! Немедленно! – говорит он и опять делает поползновение кланяться.

И вот мы с Игорем, узнав, когда будет следующий семинар арбузовской студии, решили никого не спрашивать, а просто прийти туда, и все.

Мы вошли и в наступившей тишине сели. Мои товарищи по студии потом со смехом мне говорили, что я на вопрос «вы кто» буквально провозгласила свою фамилию. Они как бы изображали мою торжественность. Некий пафос. Но это, Господи, было от страха... Арбузов потом прочел мои «Уроки музыки» и встречался со мной, и сказал безо всякой помпы, что ему нечему меня учить. И я возразила ему, что мне надо не учиться, а быть среди своих, среди единомышленников.

Арбузов был великий человек. Великий во всех своих проявлениях. Он никогда не выгонял никого, не снижался до этого, он ждал, что это сделают за него студийцы. Так обычно и происходило. Но я-то этого не знала!

Мало того, после читки я была жутко разочарована. Что они читают? Что это за пьесы? Главное, потом дружно несут какую-то ахинею, поздравляют автора и огульно хвалят. Просто как малые дети. Как же можно так врать друг другу?

Подождав еще неделю, я возмутилась окончательно. И сюда я рвалась? Когда Арбуз дал мне слово, я сказала все что думаю. Станным образом вдруг меня поддержали остальные. Разразился скандал. Автор, не ожидавший такого массивного налета, стал отбредиваться, принял позу типа «да кто вы такие». Пьеска была у него чудовищная, на производственную тему, просто и примитивно на продажу. Но у ребят явно накипело. Малый этот потом исчез и занялся тем, что выпекал по заказу министерства культуры РСФСР одно-актовки для сельских клубов – про колхозы (растущий зам, отсталый пред и в коммунизм идущий дед, слова Твардовского).

Позднее некоторые из студии не выдерживали, особенно когда попер вверх Шатров – был тезис «если эта бездарь может на производственную тему, неужели я талантливый не смогу заработать». Не получалось. Все-таки талантливый человек не умеет хорошо приспособляться, это закон. Иногда, правда, уровень таланта снижается – и повышается степень приспособленности, начинаются премии, звания...

А где-то через полгода у меня была на студии читка. Я должна была читать маленькие пьесы – «Любовь» и «Лестничную клетку». «Чинзано» Арбуз не разрешил. Тем не менее ребята где-то нашли бутылку из-под «Чинзано» и заговорщически поставили ее, наливши туда воды с сиропом, мне на столик. Как некоторый намек. Вот я заканчиваю читать «Клетку». Пауза. Все выжидательно молчат, глядя на бутылку. Хороший ход! Арбуз любил импортные вина.

– Ну, валийте ваше «Чинзано».

Общий смех и аплодисменты. Все сияют, как будто вместе победили.

В тот момент к нам за раму полуподвального окна провалился со двора большой желтый кот и начал отчаянно кричать. Со двора же через форточку стала его выуживать хозяйка. Картинка была как на экране – руки и голова сверху и голова и лапки снизу. Мы дружно открыли раму и, хохоча, освободили кота. Его, оказывается, звали Плучек. Новый взрыв смеха.

Арбуз был страшно доволен. Плучек был его закоренелый друг, главный режиссер театра Сатиры...

Режиссеры и драматурги редко бывают друзьями. Но я однажды видела зимой в деревне собачку и кота, который прижимался к ней и даже иногда лизал ее в нос. Собачка терпела.

Наш Арбуз со всеми был в церемонной дружбе и не унижался до вражды. Единственный его враг был поэт Галич, бывший ученик. Его Арбуз выгнал из своей студии самолично. Больше он не повторял таких экспериментов, памятуя об ужасных результатах.

И вот первый отчетный вечер нашей студии в большом зале Центрального Дома литераторов. Режиссер и ведущий – великий режиссер Анатолий Эфрос (его жена Наташа Крымова была второй, вместе с Арбузовым, наш руководитель). Каждый студиец представлен отрывком или целой пьесой. Играют актеры.

Уже пошел первый час ночи, когда на сцену вышли трое в пальто – Игорь Васильев, Эмиль Левин и Боря Дьяченко.

А народ уже стронулся и стоял в рядах, продвигаясь к выходу.

Пошли первые слова. Эти трое мужчин совершенно не замечали зала. Они были озабочены своим. Говорили не слишком громко и не очень выразительно. И выглядели так, как будто пришли с улицы по своим делам. Выгружали бутылки «Чинзано». Народ стал оглядываться, смеяться и садиться.

Господи, что это была за игра! Никакой театральности, когда «актеры заговорили ненатуральными голосами, спектакль начался».

Игорь Васильев в тот момент спектаклем «Чинзано» начал новый театр.

И Арбузов этот не разрешенный цензурой и не близкий ему по всем параметрам спектакль защищал всем своим авторитетом.

А затем (я уже об этом писала) Ефремов мне как бы заказал второй акт к «Чинзано», и я написала (смеясь про себя) «День рождения Смирновой». Ефремов даже прочел его избранным товарищам, но на том дело и кончилось. Он его не поставил.

4. «ЧИНЗАНО» В «НООРСООТЕАТЕР» (Г.ТАЛЛИН).

И тут начались и настойчиво продолжались звонки из Таллина. Пришлось послать им «Смирнову».

Спасибо тому архангелу за правым плечом Каарела Ирда... Спасибо, собственно, Каарелу Ирду, что он меня остановил, не дал пропасть. Пусть земля ему будет пухом.

Через положенное время последовало приглашение на премьеру в Таллин.

Меня встретили эти сдержанные, серьезные эстонские люди, поселили в гостинице. Режиссером была Мерле Карусоо, молчаливая молодая женщина.

Меня привели на спектакль с инструкцией – не говорить по-русски. Рядом будет шпион. А дело в том, что они меня выдали за жительницу Эстонии (видимо, польского происхождения) и под этим предлогом вообще не дали министерству культуры СССР русский оригинал, представили эстонский вариант, а узких специалистов со знанием данного языка в Минкульте не оказалось. Посему они послали своего человечка проследить, что будет за автор.

Автор сидела и молчала, даже в антракте рта не раскрыла. Тихие эстонские зрители молча глотали слезы... Вытирая их со щек запросто, тыльной стороной ладоней.

Потом был банкет, стол накрыли афишами, автору преподнесли бутылку «Чинзано» (главный режиссер Калью Комиссаров купил в Испании, ого! Они уже ездили туда). И автор встал и исполнил на чистом эстонском языке запрещенный гимн старой Эстонии «Муи самаа» (Когда-то, когда я была в университетском хоре, мы исполняли его на празднике песни в Риге). Все медленно и чинно встали и выслушали до конца. Никакой дружбы не возникло, хотя я однажды и сказала: «Мы одной крови, вы и я. Нас угнетают еще почище чем вас».

В гости по домам меня не звали.

Через год я приехала по их приглашению на фестиваль молодых режиссеров. Играли и «Чинзано». Так случилось, что ко мне специально приехала моя американская переводчица, театровед и специалист по Мейерхольду, Альма Лоу. Она посмотрела «Чинзано» и вечерним поездом уехала в Питер.

Я ничего не хочу сказать, но внезапно меня пригласили на парти в квартиру Матти Унта, завлита театра и писателя. И со мной как-то стали вроде бы дружить...

Я ничего не хочу сказать. Я их любила и вспоминаю о них с любовью.

Глава следующая.

5. «УРОКИ МУЗЫКИ» ВИКТЮКА

В 1980 году наш спектакль «Уроки музыки», прошедший в клубе МГУ на ул. Герцена шесть раз, был запрещен ректором Московского университета Логуновым. А затем началась эпопея под названием «как Ефремов победил Логунова».

Мало кто знает эту волшебную историю.

Когда Виктюк поставил мои «Уроки музыки», в Москве началась обычная театральная паника. Все стремились в университетский клуб, а Виктюк, как нарочно, установил зрительские места на сцене. Туда надо было пробираться по какой-то лестничке, затем рассаживаться на хрупких конструкциях. Мест было мало. Внизу зиял пустой зал. Для задавленных советских зрителей это было непереносимое переживание. Свобода вот она, рядом, четыреста мест – а мы жмемся. Особо отчаянные устраивались на выступлениях стен. Помню эти фигуры, держащиеся за какие-то балки...

Разумеется, у входа возникали скандальные ситуации и прямой мордобой. Пожилому пожарнику немолодая журналистка Гербер заехала по скуле. Все знали, такое долго не протянет, и лезли напролом. На седьмой раз в коридоре клуба появилось объявление – «Экспериментальный спектакль «Уроки музыки» закрыть в связи с окончанием эксперимента».

Затем нас с Виктюком вызвали к ректору МГУ Логунову (кто-то из друзей театра постарался). С нами пошли в бой Ефремов и Арбузов (с моей стороны) и главный редактор журнала «Искусство кино» Сурков (со стороны режиссера). Типа «дорогу женихову брату».

Что это был за театр! Логунов смотрел и никак не мог насмотреться на Олега Ефремова. Сурков говорил опасные, почти антисоветские речи. Арбузов мудро молчал и производил могучее впечатление. Он не верил в победу.

Председатель профкома, шепелявый и лысый, пятнисто-розовый, какой-то шелудивый под ярким солнечным лучом из пыльного огромного окна, выступил довольно зверски:

– А вот вы, Олег Николаевич, почему бы вам не пофтавить «Уроки музыки» у фебя в театре? Раф вы говорите, что это такое дофтижение? А?

Он жутко шепелявил и фыркал при разговоре.

Ефремов ответил, что речь идет не о пьесе, а о режиссерском решении спектакля. Это главное. Спектакль как целостное решение, где все компоненты и т.д., это уже готовое произведение. И нет смысла его делать на другой сцене и другими средствами.

Ни к селу ни к городу Логунов, который до тех пор молча любовался Ефремовым, вдруг выступил:

– А я приехал в Протвино, а вы как раз оттуда уехали... А то бы встретились!..

Все помолчали, ошарашенные такой репликой.

Сурков очнулся и сказал, что они здесь нарушают постановления ЦК о работе с молодежью! (Жуткая крамола по тем временам, обвинение из разряда серьезных.)

– Надо читать эти постановления вам, вам, которые именно что работают с молодежью, – заявил Сурков.

Профком, прыская слюной в контражуре (он сидел на фоне окна, прямо напротив меня), опять-таки победил:

– Че мне их читать, я их лично фам пифу.

Мы возвращались из университета подавленные. Все.

Мой Арбузик зорко и печально глядел вперед. Ефремов был невозмутим. Мало, что ли, его ставили на место.

Я хохотала, вспоминая, как косноязычный профкомовец пускал слону.

Через некоторое время, в ноябре, Ефремов вдруг мне позвонил:

– Тут была у нас отчетная партконференция, – сообщил он.

– Да, я читала.

Это был великий ежегодный московский съезд всех партийных чинов. Надо было стать делегатом конференции! За такую честь сражались. Олег Ефремов им, разумеется, безо всякого усилия был. И слегка гордился этим. «У НАС отчетная конференция».

– Так вот. Ко мне подошел Логунов с тем профгоргом.

– Да ну!!!

(Разумеется, Логунов увидел великого Ефремова, обалдел и, взявши под ручку своего слонявого профбосса, чтобы быть посмелее, подкатил к нему с разговором.)

Короче, они ему сказали, что, конечно, ни о каком «фпектакле» в МГУ и речи быть не может. Профсоюзник выразился в том смысле, что университет не может быть в конфронтации к «правительфту».

(Ни больше ни меньше.)

Но что, дескать, они с «Уроками музыки» могут убираться на все четыре стороны и играть в другом каком-нибудь месте.

– Это серьезно?

Ефремов ответил:

– Я тоже этим интересовался. Но у них нет ни одной непродуманной фразы. Так, скорее всего, решили в верхах.

Я засмеялась от счастья.

Очень скоро Виктюк нашел ДК «Москворечье», где директорша была согласна нас пустить.

И мы играли до лета 1980 года.

Рома Виктюк был моим очень хорошим другом. Я просыпалась часто от его звонка. Он бодро восклицал:

– Гениальная!!!

Я откликнулась:

– Мейерхолд?

После каждого спектакля «Уроков музыки» мы беседовали. Каждая моя – самая минимальная – просьба исполнялась.

Помню, я долго воевала с Валей Тальзиной, исполнительницей роли Таисии. Валя была единственная актриса из настоящего Московского театра им. Моссовета. Остальные актеры были из университетского театра и исключительно для Феллини. Невероятные! Душераздирающая игра! А какие типаж! Галя Стаханова в роли Грани являла собой совершенно новый театр, новую манеру игры. Нетеатр. Бабы-актрисы таскались на далекую Каширку смотреть именно на нее в первую очередь... Один из актеров, игравший Иванова (Н.Степанов), вызывал особенный смех у зрителей (у актеров-зрителей он вызывал истерику). Они спрашивали, у какого гастронома мы выбрали этого алкаша. Мы отвечали, что он известный физик и лауреат госпремии... Валя Тальзина их всех в веселые минуты называла «этга самодеятельность».

Так вот, там была такая сцена, что Валя (в роли Таисии) в присутствии собственного мужа (артист Юра Горин) учит молоденькую Нину (актриса

Таня Нестерова), как вести себя с мужиком: «Будешь отпускать его... Ничего, не мыло, не измылится... Пивка попьет... Мужик, он место терять не любит» и т.д. При этом, просила я Валю, надо смотреть не на Нину, а выразительно именно на своего мужика! Валя мудро улыбалась в ответ на мои предложения. Дело не двигалось. Но потом, неожиданно, на одном из спектаклей умница Валя это дело сыграла, да так, что Юра Горин реально покраснел от неожиданности и стал, подняв бровь, крутить головой. Видимо, Рома все-таки убедил свою актрису.

Потом в Москве должна была быть олимпиада, высылали всех проститутток и нежелательные элементы. Спектакль закрыли навсегда. Он, правда, ставил его потом по стране, взяв в качестве помощника Юрия Петровича Горина, замечательного исполнителя роли Федора Ивановича в «Уроках» (он знал спектакль наизусть).

6. «ЧИНЗАНО» ВИКТЮКА

Что же, Виктюк в ответ поставил «Чинзано» и «День рождения Смирновой».

Снова все повторилось. Снова зрители на сцене, снова мордобой и давка у входа, крики «Мы всего на один день в Москве!!! Нас тридцать!!!»

Те же «народные артисты» во главе с Галей Стахановой заняты были в спектакле. Добавился и прекрасный новый актер – Саша Берда.

Но затем райкому партии (отделу культуры) надоела вся эта свистопляска вокруг их ДК, и меня закрыли вообще как автора в «Москворечье», запретили именно мои тексты. Рома пытался спасти театр, даже поставил какие-то воспоминания Брежнева – но прежнего было не вернуть.

Его уволили.

Его начали пасти какие-то люди из КГБ, называвшие себя, к примеру, Жуков и Попов, они вызывали Рому для переговоров, угрожали лагерем (встречи происходили у некоего кафе-стекляшки). Он ведь нигде не состоял в штате. Четыре месяца человек не работает, милости просим в зону за тунеядство.

Мой ученик, Саша Почукаев, работал в это время в одном доме культуры в Кунцеве. Мы с ним поговорили, и он взял Виктюка на какую-то мелкую работу в свой ДК.

Три года там держали его трудовую книжку и даже, чтобы соблюсти закон, что-то ему платили, но он, по слухам, так ни разу и не появился по месту работы хотя бы ради зарплаты.

У него уже начался новый период. Он был знаменитым. И Ефремов дал ему делать спектакль.

А когда меня пригласили в «Современник» (типа «что-нибудь ваше»), я назвала фамилию Виктюка как режиссера, Ахеджакову и Авангарда Леонтьева как главных исполнителей и дала четыре пьесы под общим названием «Квартира Коломбинь».

Но наши отношения с Ромой почему-то сильно ухудшились.

То есть начиналось все великолепно. Я тогда дружила с Лией Ахеджаковой. Она ко мне ходила и читала мои тексты: искала репертуар для своих гастрольных концертов (в просторечии «чес»). Мои дети уже к ней привыкли, мы поили ее чаем. Но дело не шло. Ничего для чеса найти ей не удалось. Читать со сцены мои рассказы? О самоубийцах, алкоголичках, абортах? Всю эту чернуху? (Правда, в других странах это называется «экзистенциализм», ну да ладно).

И вот когда меня пригласили в «Современник», я ей, собственно, и собралась отдать главные роли в четырех пьесах («Любовь», «Лестничная клетка», «Анданте» и «Квартира Коломбины»). Еще я наметила себе прелестного, смешного и скромного Авангарда Леонтьева, который меня поразил в каком-то телеспектакле по Диккенсу. Мне хотелось, чтобы эта парочка и играла во всех четырех пьесах. Как режиссера я позвала Рому Виктюка.

А вот в «Современнике», когда Рома начал репетировать «Квартиру Коломбины», он вдруг резко изменился. На репетиции не звал, бесед никаких не вел. Лия Ахеджакова тоже перестала звонить... Ну и ладно, у меня своих дел было по горло (дети болеют, рассказы не берут, запрещены «Три девушки», уже был написан непроходимый «Московский хор»).

И потом Виктюк (когда все-таки разрешили «Коломбину») явил миру совершенно новый продукт. Безобидные мои пьесы стали какими-то слегка неприличными. В «Анданте» героиня Ахеджаковой по имени Ау лазила в штаны персонажу по имени Май, а потом садилась с этим Маем в сундук, закрывалась крышкой, свет пригасал, раздавалась тягучая музыка, после чего Ау выныривала из сундука, вытирая рот.

Это уже начинался интересный и преображенный Виктюк.

Надо сказать, что «Квартиру Коломбины» я написала по его просьбе. Он, как всегда, позвонил: «Гениальная!» – «Мейерхоллд?» – «Напишите пьесу для не очень молодой артистки. Простаивает Самойлова Танечка, Максакова Людочка...»

Я, как всегда, ответила, что по заказу не работаю, но потом, смеясь, написала – о бессмертной старой актрисе, которая всегда останется на сцене – при условии, что муж будет главный режиссер.

Да, и там по ходу сюжета переодевали мальчика в девочку – Авангард Леонтьев первым в виктюковском сериале о трансвеститах натянул розовое платье и парик...

Именно на «Квартире Коломбины» мы с Виктюком расстались навсегда. Я даже во гневе написала тайное (от министерства культуры) письмо в худсовет театра.

Тем не менее я все равно защищала «Коломбину» всюду. Ее запретили после первой же сдачи Управлению театров. Это был очень хороший спектакль, он затем продержался на сцене лет девять.

7. «ЧИНЗАНО» ВИКТЮКА (окончание)

А спустя какое-то время меня пригласили в ЦДРИ.

Настали новейшие времена.

Виктюк после долгого перерыва показывал запрещенный спектакль «Чинзано» и «День рождения Смирновой».

Небольшой зал был забит под завязку.

В спектакле, однако, оказалась одна привнесенная только что и не известная мне маленькая деталь – все актеры работали полураздетыми. Девочки до комбинаций, мальчики без верхней одежды, только в нижней, в штанах. И то у актера Саши Берды поползла на джинсах, расстегнулась молния.

Она ползла, ползла... Я сидела, опустивши свою бедную голову. Зрители замерли. Уже никому не был важен текст. Свалятся ли джинсы?

В перерыве я подошла к Виктюку. Он выглядел смущенно-довольным, как при большом успехе.

На мой вопрос он дьявольски-весело поднял бровки:

– Люсянетчка! Ну сломалась эта шпугтетчка... на молнии что-то...

Я поняла, что это его новый прием.

Что так теперь будет всегда.

Затем до меня дошли сведения, что новый руководитель Театра им. Ермоловой, Валерий Фокин, покупает «Чинзано» для показа в своем театре.

Я позвонила ему. Фокин был со мной нелюбезен. Изначально раздражен. Конечно, кому понравится, когда автор просит поправить какие-то несущественные детали в костюмах! Молнию в штанах, еще чего! Да еще в спектакле, за который деньги заплачены!

– Знаете, – жестко сказал он, – вы имеете право только на название, оно не изменилось? Нет. На собственное имя, так? Оно ваше? И на текст. Все остальное! Все остальное это собственность режиссера!

– Ну, тогда я закрою спектакль, – ответила я.

Он положил трубку.

Видимо, я позвонила ему в неудачную минуту.

Потом я обращалась к разным людям. Никто толком мне ничего не мог посоветовать. Смешно даже, автор требует застегнуть штаны актера! На это нет его авторских прав!

Потом мне сказали обратиться к Иону Друце. Этот замечательный писатель перед тем запретил свой собственный спектакль во МХАТе. Мне сказали, что ему это удалось.

Он действительно отозвался и сказал, что для этого надо сделать. Послать телеграммы в театр, в управление культуры и т.д., что я прошу снять свою фамилию с афиши.

– Но у вас ведь есть свое собственное оружие, – заметил он. – Вы же писатель. Напишите об этом статью.

Я тут же села и написала. Я предположила, что это идет «Ревизор». И что Хлестаков входит в свой номер и видит, что Осип лежит в его кровати. Далее Хлестаков говорит (к примеру). Текст пока что мой, надо свериться с Гоголем.

Он говорит нарасплев (а сам в это время стаскивает сапоги):

– Оийй... Ну че ж это такой-я... Оийй. Ну кто же тебе позволил валяться на барской кроватииа...

Снимает носки.

– Ну оийй... Праа-тивнай. Кто разрешил прям не знаю-уу...

Сбрасывает сюртук.

Осип солидно гудит из-под одеяла:

– Нешто я дурак, валяться... Мы не валялися... Ни на какой вашей, барин, кроватии...

– Раб есть раб, – поет Хлестаков, снимая штаны, – обманывать, ну как не стыднааа... – (В нос). – Че лежишь-тааа...

– Да не валялися мы... Ой, не валя...

Писк. Хлестаков ныряет под одеяло к Осипу.

Дальнейший разговор идет из-под одеяла.

Текст не меняется.

Итак: название соблюдено. Фамилия Гоголь есть. Слова Гоголя (мои так, в виде рыбы).

Известно, что Николай Васильевич Гоголь уже давно перевернулся в гробу.

Я послала телеграммы с просьбой снять мое имя с афиши. Театру Фокина я гордо написала в конце: «Нам с вами не по пути».

Так и закончилось «Чинзано» Виктюка. Говорят, они играли, но без особенного резонанса. Несколько раз.

8. «ЧИНЗАНО» КОЗАКА

А потом, не помню сколько лет спустя, мне позвонил Игорь Васильев и сказал:

– Есть ребята, которые играют «Чинзано» так, как хотел его поставить я.

И он за мной приехал и повез меня на спектакль в театр-студию «Человек». Там Роман Козак поставил спектакль с актерами Игорем Золотовицким, Григорием Мануковым и Сергеем Земцовым.

Спектакль был хороший.

Тем не менее они сделали в тексте одиннадцать ошибок.

Я указала на них. Достали текст. Выяснилось, что это были опечатки машинистки из ВТО.

Засмеялись:

– А мы-то пытались оправдать это дело!

Но менять они ничего не стали, мотивируя это тем, что привыкли.

В 1989 году нас впервые пригласили на фестиваль в Мюнхен.

Когда я, приехав в Мюнхен, пришла на первый спектакль, слегка опоздав, у входа стояла слитная, нерушимая толпа. Молча и мощно ожидала чего-то (что пустят?). Пройти к дверям было нельзя. Не помог мой писк «Битте» и «Их бин ауторин» (Я автор). Только когда одна немка, опоздавшая, стала потрясать билетом, перед ней разомкнулись. Я протырилась в ее кильватере. Когда мы вынырнули с той стороны, у дверей, на моей руке отсутствовали часики, которые мне дала моя переводчица Маша Тице, чтобы я не опаздывала.

Спектакль прошел хорошо, немцы в конце орали, скандировали и дружно, сидя, топали ногами.

Когда все разошлись, я из любопытства отправилась в фойе и нашла Машину часики, они лежали в центре зала на полу...

Германия!

Потом «чинзанщики» объехали Европу, Америку, побывали и в Латинской Америке, и на Мартинике. Двадцать две страны (или двадцать пять?) их пригласили.

До сих пор «Чинзано» и «День рождения Смирновой» ставят то в Швейцарии, то в Польше, то в Турции, то в Чехии (скоро).

Нет уже на земле нашего дорогого Арбуза. Рано умер замечательный Эмиль Левин. Умер Олег Даль, первым репетировавший в «Современнике» (подпольно) «Чинзано» – с Никулиным. Кто был третьим – Афоня Тришкин?

А «Чинзано» в немного другом составе (Манукова сменил сам режиссер, Роман Козак) все еще играет – раз в три месяца... Спектакль стал лучше. Не потеряв юмора, приобрел в трагичности. Играют его уже не юнцы, но зрелые актеры. Декан актерского факультета Школы-студии МХАТ Сергей Земцов, популярный театральный и теле-киноактер Игорь Золотовицкий, главный режиссер Театра им. Пушкина Роман Козак.

8 декабря 2003 года – тридцать лет со дня написания «Чинзано».

P.S. Как-то я приехала на премьеру своего итальянского спектакля в Милан. В аэропорту меня встретила огромная, во всю стену, реклама «Чинзано». Здорово рекламируют мою пьесу, пошутила я сама с собой.

Забавно, что фирма «Чинзано» как-то в Латинской Америке выражала протест против наших гастролей, а какое-то время спустя корреспондент «Коррьера делла сера» во время интервью спросил меня, что я думаю по поводу того, что фирма «Чинзано» хочет подать на меня в суд. Я ответила примерно так, что по меньшей мере они должны купить нашим чинзанщикам караван для гастролей – за долгую и верную пропаганду этого кошмарного пошла (если хлестать его стаканами). Но и в суд тоже пусть подают. Здорово! Пусть явятся актеры из всех стран. Может, и часть зрителей. Пусть нас защищают...

Но они в суд подавать не стали. Подумали и отказались от этой идеи. Все-таки тридцать лет вместе...



ФЕРУЧЧО СОЛЕРИ

Фото М.Гутермана

Феруччо Солери (р. 1929) – актер, режиссер, педагог. В 1956 г. окончил Академию драматического искусства «С.Д’Амико» (Рим). Дебютировал как актер в 1957 г. в спектакле «Легенда о подмененном сыне» Л.Пиранделло (режиссер О.Коста, «Пикколо-театро»). В 1959 г. сыграл в «Людах и мышах» Дж. Стейнбека (режиссер Э.Феррьерри, Театро дель Конвенье) и был приглашен «Пикколо» на роль слуги в «Арлекине, слуге двух господ» К.Гольдони (режиссер Дж. Стрелер). В 1960 г. во время гастролей в США был дублером (по особому контракту) М.Моретти в роли Арлекина, которая окончательно перешла к нему в 1963 г. Играл и в других спектаклях «Пикколо»: «Дикая утка» Г.Ибсена (1963), «Жизнь Галилея» Б.Брехта (1963), «Визит на Багровый остров» М.Булгакова (1969), «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» П.Неруды (режиссер П.Шеро, 1970), «Страсти» (режиссер К.Деймек, 1972), «Буря» У Шекспира (1984), «Триумф любви» П.Мариво (1986), «Ревизор» Н.Гоголя (режиссер М.Лангхофф, 2003). Первая режиссерская работа – «Ворон» К.Гоцци (сезон 1971/1972). Постановки: «Арлекин, любовь и слава» Л.Ферранте и Солери (1972), «Арлекин и другие» Л.Лунари и Солери (1981), «Трактирщица» К.Гольдони (1988), оперы «Дон Паскуале» Г.Доницетти (Театро Комунале, Модена, 1978), «Мнимая садовница» В.-А.Моцарта и мн. др. Преподавал в «Школе Отто Фалькемберга» (Монако), Школе сценических искусств «МУДРА» Мориса Безжара (Брюссель), «Семинаре Макса Рейнхардта» (Вена), Университете Санта-Клары (США) и др. Профессор Театральной школы при «Пикколо-театро».

ФЕРУЧЧО СОЛЕРИ

Арлекин – больше чем роль

– Синьор Солери, можете ли вы подсчитать, сколько раз за свою жизнь вы выходили на сцену в роли Арлекина?

Я думаю, около двух тысяч раз.

– Как, на ваш взгляд, менялся спектакль «Арлекин, слуга двух господ» за десятилетия его существования?

Дело в том, что это была шестая постановка Джорджо Стрелера по этой пьесе Карло Гольдони. В самом начале главным было воссоздание традиций commedia dell’arte, но постепенно Стрелер пришел к идее театра в театре. Это значит, что актеры на сцене играют Гольдони, но при этом прекрасно видят окружающую их жизнь. Кроме того, очень изменилась сценография. Сейчас ее практически нет. То есть все играют в пустом пространстве и показывают, на что способен каждый актер.

– Вы объездили с этим спектаклем много стран. Сильно ли отличается реакция публики?

Мы стремились к тому, чтобы сделать «магический» спектакль, который понимали бы абсолютно все, независимо от страны и языка. Как когда-то итальянские труппы странствовали по всему миру и все их понимали. И так и происходит сейчас. Где-то реагируют живее, где-то сдержаннее. Но каких-то кардинальных отличий восприятия, по-моему, нет. Мы показываем сейчас

спектакль в последней редакции, которую сделал сам Стрелер. Проблема только в том, сможем ли мы сами достаточно точно и достаточно долго следовать заветам Стрелера. В «Арлекине...» к тому же нет раз и навсегда зафиксированного состава. Как только кто-то по тем или иным причинам не может, то тут же на его место заступает другой и играет спектакль. Ввод (естественно, не на главные роли) можно сделать за несколько часов.

Уже три года мы ездим по миру с последней редакцией «Арлекина» и показываем его, поскольку к нему по-прежнему необычайный интерес. Мы стараемся сохранить его в том виде, в каком его поставил Стрелер.

Мы надеемся, что уход Стрелера все-таки не стал трагедией «Пиколло» в полном смысле слова. Хотя его очень и очень не хватает. Его не хватает всему мировому театру, всему итальянскому театру. Но нашему театру в особенности. Стрелер – это был огромный театральный континент. Правда, остались спектакли, остались книги, осталась память и актеры, которых он создал.

– В «Пикколо» пришел сейчас Лука Ронкони. Прижился ли он в театре Стрелера? Нашел язык с его актерами?

Ронкони – замечательный режиссер... Два года театр жил без художественного руководителя. Нынешний сезон третий, который проходит под началом Ронкони. Он много работает, и, мне кажется, весьма плодотворно. Хотя, конечно, все-таки его индивидуальность сильно отличается от Стрелера...

– Вы принимали роль фактически из рук первого великого Арлекина Марчелло Моретти. Как вам кажется, чем ваш Арлекин отличается от Арлекина Моретти?

От него сохранилось, к сожалению, не очень много, поскольку я сотрудничал с ним всего пятнадцать дней. Он очень неожиданно скончался. Поэтому моим истинным учителем был маэстро Стрелер. Если сравнивать, то можно сказать, что Моретти не делал акробатические трюки. Всю акробатику привнес в спектакль я. Стрелер сказал мне: «Ты должен создать именно своего Арлекина». И я старался сделать так, чтобы он не был похож на то, что делал Марчелло Моретти. Я много занимался *commedia dell'arte* и знал, что комики в XVII веке были не только актерами, но и хорошими акробатами. И я предложил Стрелеру: давайте введем в мою роль такие трюки. Он говорит мне: «Ну, покажи, что ты можешь». Я показывал, а он отбирал, что с годится, а что нет. Трюки мы ввели с ним с самого начала, но делать колесо я научился только пятнадцать лет назад.

– Кстати, где вы учились акробатике? На спектакле складывается впечатление, что вы профессиональный акробат.

В детстве, когда мне было 8–10 лет, мне безумно нравился цирк. Но меня никто не учил. Я сам научился делать сальто-мортале и ходить на руках. Когда я стал думать о роли Арлекина, то сначала шел от персонажа, а потом захотел ввести в роль акробатические элементы.

– А где вы получили актерское образование?

Я закончил Академию драматического искусства в Риме. Когда я поступил в эту школу, мой преподаватель (это был не Стрелер) сказал мне: ты – Арлекин. А я-то мечтал тогда о серьезных драматических ролях. Но оказалось, что мой преподаватель был прав. Я играл Арлекина в студенческой работе. Роль была очень небольшая, но меня в ней увидел Марчелло Моретти. Он рассказал обо мне Стрелеру. Тот написал мне и пригласил меня в театр. Свою

первую роль здесь я сыграл в пьесе Пиранделло. Мне тогда было лет 28. И только лет через пять, в 1963 году я стал играть Арлекина у Стрелера.

– *Джорджо Стрелер писал, как Марчелло Моретти на первых порах жаловался, что ему мешает играть маска Арлекина. А вы как себя ощущаете в маске? Нет ощущения, что за эти годы она почти приросла к лицу?*

Арлекин всегда должен быть в маске, иначе это будет не Арлекин.

– *А что, по мнению Стрелера, было главным в этой роли?*

Мне кажется, контакт с публикой. Передать все проблемы, все переживания, все чувства Арлекина публике... Арлекин, я думаю, это особенная роль, есть какие-то традиции, которые он перенимает, но остается и что-то свое, ни на что не похожее и связанное только с ним. Арлекин больше, чем роль, написанная одним драматургом. Это образ, создававшийся в течение столетий актерами, драматургами, зрителями. Он аккумулировал в себе огромный опыт, огромную энергию. Это головокружительная роль. В чем-то не менее, а то и более сложная и разнообразная, чем Гамлет или король Лир.

– *Вы сказали, что сыграли спектакль около двух тысяч раз. Мне хотелось бы понять, как вы сейчас ощущаете себя на сцене. Может быть, вам диктует уже механическая память тела, которое запомнило до мелочей каждое движение Арлекина? Или каждый раз вы на сцене творите роль заново?*

Это и не творческий подход, и не механическая память. Это просто сама жизнь. Моменты творчества бывают всегда, когда я общаюсь напрямую с публикой и начинаю импровизировать. Для Арлекина ведь партнеры не только персонажи на сцене, но и публика. А зритель в зале каждый раз разный, реагирует по-разному и по-разному смеется. Все это надо учитывать. Где-то давать чуть длиннее паузу, чтобы люди осмыслили увиденное. Где-то чуть добавить темп. Где-то сыграть грубее, где-то тоньше. Каждый вечер, когда я выхожу на сцену, я думаю: сегодня первый спектакль.

– *Как вы поддерживаете свою форму? Вы ведь довольно в почтенном возрасте, но это невозможно понять, пока вы в финале не снимете маску. А до этого момента люди в зале всерьез спорят, что это не может быть 75-летний человек, что вместо Феруччо Солери, наверное, работает двойник.*

Я стараюсь поддерживать форму и следовать определенному режиму. Много спать. Потом, я ничего не ем перед спектаклем, поскольку с полным животом кувыраться нельзя. В час дня я ем, а в следующий раз уже после спектакля. В театре за час до спектакля я обязательно делаю специальную гимнастику... Начинаю делать упражнения на растяжку, чтобы все мышцы были подготовлены. Ложусь на пол и делаю разные упражнения, чтоб мускулы были эластичными. Кроме того, в гримерке перед спектаклем очень тепло – специально поддерживается высокая температура, чтобы мускулы разогрелись.

– *Скажите, а у вас есть специальный тренер?*

Нет, я все делаю сам. Но у меня есть физиотерапевт, который учился в Китае. Он составил для меня серию упражнений, подобранных специально именно для моего тела. Я делаю постоянно одни и те же упражнения. Если не заниматься своими мускулами, то в определенном возрасте они просто как бы заржавеют.

– *Семь спектаклей за восемь дней – это для вас нормальный график работы? Не тяжело ли вам выдерживать этот ритм?*

Нет и нет. Это моя работа. Иногда мне кажется, что, когда я надеваю маску, возраст как будто уходит. Стрелер сказал мне перед смертью: «Чем больше ты играешь Арлекина, чем дольше ты стоишь на ногах, тем Арлекин становится все моложе».

– *Для вас Арлекин – это главная роль в жизни? Или одна из многих?*

Вообще, для меня самое главное – играть. Я играл в «Буре», в «Трехгрошовой опере», в «Проделках Скапена». Играл в «Шинели» Гоголя, последнюю поставил не Стрелер.

– *Вы играете сейчас Осипа в «Ревизоре» в постановке Маттиаса Лангхоффа. Можно сказать, что Осип – это русский родственник Арлекина. Как-никак тоже слуга. И в спектакле Лангхоффа много заимствовано из итальянской commedia dell'arte: много лацци, много трюков... Вы ощущаете своего Осипа как продолжение Арлекина?*

Это верно, что Осип имеет с Арлекином много общего. Оба слуги, но оба и распорядители действия. Они более трезвые, чем их хозяева, более практичные, более земные. Но они очень разные люди. У Осипа абсолютно другой подход к вещам и людям, у него другой ритм существования на сцене, другой взгляд на происходящее. И при всей «итальянистости» постановки Лангхоффа, это все-таки постановка классической русской комедии. Это не Гольдони, а Гоголь.

– *Вы – самый знаменитый Арлекин итальянского театра. Чувствуете ли вы себя звездой?*

Я не чувствую себя звездой, но какой-то опыт есть. И я стараюсь его передать. Кроме того, в театральной школе при «Пикколо-театро» я преподаю актерское мастерство. В том спектакле, который мы сейчас привезли в Петербург, все актеры, за исключением четверых, – мои ученики.

– *При большой нагрузке в театре, работали ли вы на стороне? В кино?*

Меня приглашали, но я все не мог, потому что был занят в театре. Театр требовал всегда очень много времени. И я всегда предпочитал театр, который был для меня на первом месте. Вы знаете, мне нравится прямой контакт с публикой... В кино я сыграл всего в двух фильмах.

– *Традиция commedia dell'arte, в которой вы работаете, несколько не похожа на школу психологического реализма, столь распространенную в России. Для вас, наверно, это совсем другой мир?*

Это два разных метода. Главное, какой результат получится. Можно отталкиваться от внутреннего и идти к внешнему, а можно – наоборот. Оба метода годятся, и я видел множество прекрасных русских спектаклей. Мне кажется, что в commedia dell'arte от внутреннего состояния отталкиваться невозможно, поскольку у всех персонажей очень примитивная психология. Хотя, может быть, было бы интересно увидеть Арлекина, сыгранного по системе Станиславского. Это мог бы быть очень неожиданный Арлекин. Интересно также посмотреть, как бы смотрелся Чехов, разыгранный актерами commedia dell'arte. Иногда мне кажется, что между хорошими актерами, придерживающимися разных традиций, все равно больше сходства, чем между хорошим и плохим актером в пределах одной системы. Но я не уверен, что я прав.

– А вы лично пробовали работать в других театральных методиках, помимо *commedia dell'arte*?

Я пробовал разные направления. Актер чего-то стоит только тогда, когда ему удастся передать драму, заложенную в произведении. Лично мне ближе брехтовская эстетика отчуждения, когда актер смотрит на все происходящее как бы извне, оценивает своего персонажа со стороны и показывает его зрителю, одновременно давая собственную оценку происходящему.

– Если вам что-то навязывает режиссер, но вы чувствуете, что ваше тело сопротивляется, что вам некомфортно, вы попытаетесь поспорить с ним или послушно выполните любое указание?

Я всегда выполняю то, что мне говорит режиссер. Я – лишь часть спектакля, а режиссер видит все. Потом Стрелер как-то не очень располагал к спорам. Его предложения, замечания, видение сцены, спектакля всегда были настолько точны и убедительны, что с ними было глупо спорить. За любыми его предложениями всегда стояло точное знание. Он всегда знал, как та или иная подробность впишется в громаду целого. Ты мог ему предлагать, показывать. Он что-то одобрял и отбирал, а что-то отбрасывал. Но когда он говорил, что ему нужно то-то и то-то, я шел и делал это.

– Скажите, видите ли вы сейчас актера, который мог бы в будущем сменить вас в роли Арлекина? Может быть, вы даже сами готовите преемника?

Да, я вижу будущего Арлекина. В Милане есть актер, который может стать Арлекином, и тогда спектакль не умрет. Может быть, вскоре он присоединится к нашей труппе и будет время от времени играть в этом спектакле.

Беседовал Глеб Ситковский 1 октября 2003 года



ТОМ СТОППАРД

Фото Дж. Ф.Ханкина

Том Стоппард (настоящее имя Томас Штраусслер; р. 1937) – драматург. Родился в Злине (ныне Республика Чехия), в 1946 г. с матерью и отчимом приехал в Англию. Бросив школу, с 1954 г. занялся журналистикой. В 1960 г. переехал в Лондон, где начал писать для радио и телевидения. Его первая пьеса «Прогулка по воде» была поставлена на телевидении в 1963 г. Автор пьес: «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1967), «Настоящий инспектор Хаунд» (1968), «Прыгуны» (1972), «Травестии» (1974), «Каждый хороший мальчик заслуживает награды» (1977), «Ночь и день» (1978), «Настоящее» (1982), «Хэпгуд» (1988), «Аркадия» (1993), «Любовная фантазия» (1997) и др., а также киносценариев: «Романтическая англичанка» (1975), «Отчаяние» (1978), «Человеческий фактор» (1980), «Бразилия» (1985), «Русский дом» (1989), «Билли Батгейт» (1991), «Влюбленный Шекспир» (1998), «Энигма» (2001) и др. В 1991 г. написал сценарий и поставил фильм по своей пьесе «Розенкранц и Гильденстерн мертвы».

ТОМ СТОППАРД

Текст ничего не гарантирует

– Вы – один из самых востребованных современных драматургов. Вас ставят по всему миру. И каждый режиссер читает вас по-своему. Бывает ли, что вы категорически не принимаете спектакль по вашей пьесе?

Бывало, и не раз. Но здесь все достаточно непросто. Сидя в зале, я могу думать: «Боже! Что они там, на сцене, делают!? Зачем они все играют не так?!» А потом критики пишут, что именно эта сцена, которая мне не понравилась, стала для них самой важной в спектакле. Интересно. Я всегда присутствую на репетициях своих пьес, потому что я знаю, что могу быть полезен. Я ничего не понимаю в декорациях и музыке (на профессиональном уровне), но знаю, что умею работать с актерами и способен объяснить, подсказать им так много про их персонажей, как никто другой, просто потому, что я знаю про своих героев больше, чем кто бы то ни было.

В молодости, когда я был начинающим драматургом, я был настоящим бедствием для театров, которые решались ставить мои пьесы: актер на сцене не успевал даже рот открыть, чтобы начать говорить текст, а я уже давал ему указания: «Встань туда! Повернись направо!» – прямо как инструктор по вождению автомобиля. Я давал указания не только актерам, но и сценографу по поводу декораций, режиссеру по поводу мизансцен – всем! Где-то через две пьесы я понял, что сценограф намного лучше меня разбирается в том, какие должны быть декорации, и может принести больше пользы моей пьесе своими соображениями по поводу декораций, чем я – своими. Я понял, я и мои пьесы будут в более выгодном положении, если я буду не только давать, но и брать: советы, мнения, соображения.

– Принимать чужие советы и подсказки, наверное, полезно. Но если вы видите, что во время репетиций режиссер и актеры делают то, что явно противоречит вашей идее, вашему представлению о том, как это должно быть, вы будете отстаивать свою точку зрения и идти на конфликт?

Я не думаю, что ситуация конфликта драматурга и театра изначально

правильна. Ведь все мы работаем на одну цель – на спектакль – и в равной степени нужны друг другу для успешного результата работы. Понятно, что без текста спектакля не будет. Но без режиссера, без актеров, художника – его не будет тем более. Ведь текст сам по себе еще ничего не гарантирует, иначе мы бы не имели такого количества плохих спектаклей по пьесам Шекспира. Поэтому я даже больше завишу от актеров, чем они от меня. Кроме того, я все время должен помнить о том, что некоторые изменения по отношению к тому, что я себе нарежиссировал, когда сочинял пьесу, подвижки, которые возникают в восприятии пьесы другими людьми – от другого взгляда, другой психики, могут дать очень много спектаклю и оказаться талантливыми и точными по отношению к пьесе. Это случается крайне редко, но все же случается.

Ведь не случайно спектакли, поставленные драматургами по собственным пьесам, как правило, выходят довольно грубыми: это происходит из-за того, что драматург всегда имеет слишком четкие представления (или, если хотите, предрассудки) о том, как все должно быть, и не позволяет никаких отклонений от своего видения. От этого проигрывает прежде всего пьеса. Поэтому я предпочитаю, чтобы мои пьесы ставили другие люди, тем более что после 30 лет работы в театре я уже могу позволить себе работать с друзьями.

– Значит ли это, что, если актер по ходу спектакля меняет текст своей роли, руководствуясь своими импульсами, вдохновением, своими представлениями, возникшими от вашего же текста, вы сможете его оправдать?

Дело в том, что я пишу не линейные, а многоуровневые тексты (поэтому, скажем, я плохо понимаю, как мои пьесы можно переводить на другие языки). Уровни смысла заложены именно в словах, поэтому, меняя текст своей реплики, актер меняет содержание всей сцены или даже акта. У меня (да и у любого драматурга) нет ни одного случайного слова. Текст роли – это как ноты для музыканта. Вы можете себе представить, чтобы пианист, исполняя пьесу современного композитора, в пылу вдохновения взял не тот аккорд, который написан, а другой – потому что он сейчас так чувствует? Что это будет по отношению к композитору? Это будет, конечно, не предумышленное убийство, а только несчастный случай, но в результате-то все равно – смерть.

Мои пьесы не натуралистичны. Скорее, они продолжают традицию пьес Оскара Уайльда, основанных на слове и ситуации. По сути, это комедии положения. Мои пьесы построены не на сюжете, а на слове. Слово в них и есть сюжет, поэтому я бы сказал, что лучше не менять текст своей роли в моей пьесе. Мне кажется, репетиции именно для того и нужны, чтобы понять текст, логику текста и – ту карту смысла, которая скрыта под текстом. Карту, которая объяснит каждое слово, написанное драматургом, и подскажет, в каком направлении двигаться. Если не пытаться изучать эту карту, то ради чего репетировать? И ради чего тогда ходить на спектакли по классической пьесе, которую знаешь наизусть? Но иногда, когда смотришь сотый спектакль по классике, вдруг именно на этом спектакле понимаешь, для чего и почему написана драматургом именно эта реплика. Понимаешь, что только эти слова здесь и могли быть. Это значит, что либо этот режиссер наконец (в смысле через несколько сот лет после написания пьесы) разгадал внутреннюю карту пьесы, либо изменилась сама карта из-за того, что изменились общество и время, и на изменившейся карте эта реплика стала важна, нашла свое звучание. Но таких пьес, у которых внутренняя карта может изменяться, очень немного: Чехов – вероятно, Шекспир – безусловно, я – вряд ли (говорю без кокетства).

– Иногда, когда читаешь Беккета или Пинтера, понимаешь, что тебе как актеру в них нечего делать: в ремарках описано все – мизансцены, движения, мимика, даже указано, сколько секунд держать паузу. Как вы относитесь к ремаркам?

С одной стороны, ремарки – это деспотизм по отношению к актерам и режиссеру. С другой стороны, драматург сочиняет свои пьесы, как композитор – музыку: раскладывает мелодию по голосам, определяет ритм и темп. Ремарка «пауза», например, – это то же самое, что цезура в нотах. Ремарками драматург пытается донести до создателей будущего спектакля музыку своей пьесы. Мне рассказывал один приятель, что видел «Бурю» Шекспира, поставленную на открытом воздухе, на фоне реки. Спектакль начинался вечером. Когда Просперо отпускал Ариэля, уже темнело: Ариэль убежал по траве, бежал по реке (под водой были проложены мостки) и терялся в сумерках. На другом берегу взлетала ракета, рассыпалась огнями – так уходил Ариэль в этом спектакле. А у Шекспира написано только: «Ариэль уходит». Но этот чудесный его уход был заложен в музыку пьесы, во внутренней ее карте, поэтому и действовал на зрителей магнетически.

– Как возникает замысел новой пьесы? Что первично – идея, сюжет, импульс?

Когда мне нужно написать пьесу, сначала возникает идея – и полная абстракция по поводу сюжета и персонажей (для меня в принципе проблематично придумывать сюжеты). Возникает несколько совершенно несвязанных между собой тем, о которых я хочу написать. В тот момент, когда я понимаю, что эти на первый взгляд не связанные темы – суть одно и то же, разные грани единого, тогда я жаюсь писать пьесу. Но сочиняю я ее через слова, она рождается в процессе написания слов. То есть идея это пьеса, но пьеса – это больше чем идея. Все свои пьесы я оцениваю по мере их расположения относительно той идеальной пьесы, которую я так и не написал. Я всегда (это почти маниакальное) жду смеха в зрительном зале, когда идут мои пьесы. Я не выше смеха, я под ним – почти так же сосредоточен на смехе, как Рэй Куни. Смех для меня – это реакция понимания. Если смеются в тех местах, в которых мне нужно, значит, понимают, воспринимают. А вот если не смеются, – что-то не так.

– Чего вы ждете от актеров?

Вы ждете, что я скажу – понимания, совпадения, но я жду от актеров более простой вещи: чтобы текст был слышен, чтобы он внятно звучал со сцены.

Беседа с актерами театра «Мастерская П.Фоменко» 24 июня 2003 года



МАКСИМ СУХАНОВ

Фото из архива М.Суханова

Максим Суханов (р. 1963) – актер. В 1985 г. окончил Театральное училище им. Щукина (курс Т.Коптевой и В.Иванова) и поступил в труппу Театра им. Вахтангова. Среди ролей: Молодой человек («Кабанчик» В.Розова, 1987), Оратор («Брестский мир» М.Шатрова, 1987), Мешем («Стакан воды» Э.Скриба, 1988), Аметистов («Зойкина квартира», 1989), Петр I («Государь ты наш, батюшка» Ф.Горенштейна, 1990), Черкун («Варвары» М.Горького, 1994), Меркурий («Амфитрион» Мольера, 1998), Сирано («Сирано де Бержерак» Э.Ростана, 2001), король Лир («Король Лир» У.Шекспира, 2003) и др. В Театре им. Ленинского комсомола (с 1990 г. – «Ленком») сыграл Сергея («Парень из нашего города» К.Симонова, 1985) и Шпигельского («Две женщины» по пьесе И Тургенева «Месяц в деревне», 1998), в Театре им. Станиславского – Хлестакова («Хлестаков» по пьесе Н.Гоголя «Ревизор», 1995), Артема («Тот этот свет» А.Казанцева, 1997) и Петруччо («Укрошение строптивой» У.Шекспира, 1999). Кроме того, сотрудничал с антрепризами Д.Смелянского (Доктор в «Король умирает» Э.Ионеско, 1990), О.Шведовой (Ирод в рок-опере «Саломея», 1991), В.Панфиловой (Первый мужчина в «Банане» по пьесе С.Мржежа «Вдовы», 1993), Н.Петровой (Билл в «Коллекции Пинтера» по Г.Пинтеру, 2000) и др.

МАКСИМ СУХАНОВ

Цветные пятна перемежаются черными дырами

– Сложился определенный стереотип образа актера – существа нервного, рефлексирующего, практически без кожи... Вы часто говорите о себе как человеку самодостаточном и гармоничном, довольном... Это сознательный эпатаж, или ваша маска, или вы действительно такой стопроцентно уверенный в себе?

Я склонен думать, что в человеке могут сочетаться разные, даже взаимоисключающие вещи. Не все должно логично вытекать одно из другого. Здесь есть как правила, так и исключения. Слово «самодостаточность» мне не нравится, оно какое-то рыхлое. Я бы заменил его на словосочетание «стараться быть равным себе». Не могу сказать, что на все сто процентов доволен собой и тем, что делаю. Конечно, хочется надеяться, что уверенность и в действиях и в мыслях есть, но это не значит, что у меня не существует сомнений. Перед принятием каких-то качественно важных решений я предпочитаю долго думать и сомневаться.

– Когда вы почувствовали в себе театральную «инфекцию»?

Точно не помню, но знаю, что до поступления в театральное училище мое представление о профессии артиста было диаметрально противоположным реальному положению дел. Я никак не связывал эту профессию с трудом. Может, и пошел «в артисты», чтобы было легко. Я не любил рано вставать, не любил нормированный рабочий день. Где-то на втором курсе, благодаря нашему педагогу Владимиру Владимировичу Иванову, мое отношение к про-

фессии изменилось. Мне повезло с педагогом. Я считаю, что Владимир Иванов обладает удивительным даром открывать людям их же самих. Те спектакли и отрывки, которые мы с ним делали, его объяснения по поводу того, каким должен быть театр и к чему должны быть направлены наши стремления, возбуждали очень хороший «серьез» к профессии. Настоящий «серьез», по-другому не назовешь, хотя это звучит пафосно. К счастью, он мне очень пригодился в театре, и, к несчастью, его очень часто не хватает.

– Театралы всегда много спорят о школах и направлениях. Вашу принадлежность к какой-либо школе определить сложно...

Мне кажется, никаких особенных школ не существует. Лучше всего, когда обучение происходит вживую, когда педагог, режиссер, мастер фантазирует, создает свой мир – на сцене ли, в учебном ли заведении. В любом случае он привлекает к себе молодежь, которая стремится быть реализованной. И он отбирает, он видит, кто ему нужен. Впоследствии событие либо возникает, либо нет. Отсюда вырастают школы. Мы можем говорить о Станиславском, о Михаиле Чехове и их системах, созданных в то время, когда они наблюдали за собой и за теми, кто их окружал. То же самое можно сказать и о Вахтангове. Фигурально выражаясь, это – как ядерные взрывы большой силы! Они после себя дают некие волны, и, конечно, учеников. Эти ученики стараются преподавать созданную учителями теорию. Если ученики хорошие, они пытаются ее развивать, если плохие – начинают говорить о традициях. О том, что вот так можно, а так ни в коем случае нельзя, отталкиваясь от того, что было сочинено, например, в 20-х годах. Естественно, что театр идет вперед, и тот же Вахтангов, я уверен, сегодня опирался бы на сегодняшнюю жизнь и на те свои ощущения, которые он испытывал бы сейчас. Невозможно идти по старому следу и при этом быть интересным. Когда говорят, что есть театры, которые сохранили себя, свою корневую систему и остались нетронутыми, мне хочется спросить: чем же этот театр тогда интересен? Театр – это место, куда люди ходят не просто посмотреть на артистов, на платья, на декорации, а подключаться своей душой, своим позвоночником, своими «мурашками» к той энергии, что излучается со сцены.

– Кто, кроме Владимира Иванова, помог раскрытию вашей индивидуальности? Или она дана вам природой, и режиссеры ее только использовали?

Всем, что я делаю, обязан, прежде всего своей встрече с режиссером Владимиром Мирзоевым. Конечно же, я не хочу обижать свою природу. Но этот режиссер, углядев ее и соединив со своей фантазией, сумел найти ключи к тому, чтобы постепенно, шаг за шагом, роль за ролью, спектакль за спектаклем открывать двери, в которые эта природа могла «сквозить»... Мне всегда комфортно и интересно с ним. Я не перестаю удивляться его фантазии, иду за ним, доверяя ему полностью. В наших творческих взаимоотношениях, конечно, главную скрипку играет он. Если у артиста нет режиссера, который мог бы так чувствовать его природу, думаю, вряд ли у него что-то может получаться, развиваться в нужном направлении.

Я знаю одно: моя органика всегда помножена на фантазию режиссера. Без режиссера ничего бы не произошло. Мы не представляли себе, во что это может вылиться, когда начинали нашу работу над спектаклем «Хлестаков» в Театре Станиславского. Я даже думаю, что Володя, предложив мне роль Хлестакова, не был абсолютно уверен, что у нас что-то получится. Все рождалось

не по отдельности в наших головах: Володи Мирзоева и моей, не где-то дома за письменным столом. Все происходило на площадке, в окружении актеров. И слава Богу! Я считаю, что у всех есть право на ошибку. Не надо бояться рисковать, экспериментировать, ошибаться. Часто кажется, что в наших спектаклях есть какие-то несочетаемые вещи. Но я считаю, что именно такие «полярные» явления, идущие рядом, и могут создать и интерес, и объем, и глубину. Неожиданность – не последняя вещь в театре. Главное, чтобы она была осмысленной.

– Я вспоминаю «Саломею» двенадцатилетней давности и вашего странного и страшного Ирода. Не тогда ли родился ваш сверхперсонаж?

Не знаю, может быть, он был «зачат» еще тогда. Но в том спектакле я и в пластике, и в интонациях, и тем более в вокале отталкивался от рока. Я никогда не делал из этого секрета: в тех драматических ролях, которые играл после, я всегда держал на прицеле знание и восприятие рок-музыки. И этот симбиоз всегда вызывал, на мой взгляд, правильные вибрации. Я имею в виду настоящий рок, который может приводить людей в восторг. Это не значит, что нельзя таким же образом пропускать через себя классическую музыку. Конечно же, можно, и тоже интересно. Но я говорю о роке потому, что большая часть населения сейчас все-таки воспитана именно на нем.

– Ваша маленькая опера в «Амфитрионе» и музыка в «Сирано» свидетельствуют о ваших музыкальных задатках не только в области рока. Легко ли вам пишется?

Есть настроение – пишется. Музыкай нужно заниматься в том же объеме, в каком ты занимаешься театром. А может быть, и больше. У меня сейчас такой возможности нет. Несмотря на то, что я что-то написал, и, может быть, даже приятное слуху, я все же дилетант. Это не совсем то, чем я бы хотел заниматься.

– Вы не так много, как хотелось бы, снимались в кино. Может быть, потому что всегда избирательны. У вас хватило сил отказаться даже от «Мастера и Маргариты».

Да, было предложение сниматься в сериале. Я отказался еще и потому, что на это произведение нужно тратить совсем другие суммы, чем те, которые там предполагались. Я имею в виду не гонорары артистов, а средства на фантазмагорию, на превращения. Всегда есть и интимные нюансы, которые могут не устраивать. Но говорить об этом неправильно – это кухня.

– Но своего Булгакова вы все-таки сыграли в «Театральном романе».

Режиссер Юра Гольдин предложил мне сыграть роль Бомбардова. Принес сценарий, я его прочитал, он мне понравился. Потом мы долго с ним сидели, обсуждали. Меня интересовало все: какая будет картинка, какие актеры будут заняты в этом произведении. Он мне дал посмотреть фильм, который они сняли вместе с Олегом Бабицким, – «Женщина в очках, с ружьем и в автомобиле» по роману Жапризо, и мне фильм понравился. После этого разговора мы оба пришли к мнению, что нам было бы интересно работать вместе. А еще через две недели в два часа ночи раздался его звонок. Хочу, говорит, сейчас приехать, у меня есть к тебе серьезный разговор, который не надо откладывать на утро. Они с Олегом Бабицким приехали ко мне в переулок на машине, и мы, как заговорщики, сидели в ней полтора часа и разговаривали. В ту ночь они предложили мне сыграть еще и Ивана Васильевича. Мне предложение

сразу понравилось, и не потому, что можно было сыграть еще одну роль. Оно мне понравилось концептуально. Вообще, все то, что происходило на этой работе и в смысле атмосферы, и общего желания, чтобы эта работа получилась, мне доставляло большое удовольствие. Это нечасто случается на съемочной площадке.

– Стала тривиальной фраза: ставишь какое-то произведение классика – имей в виду все его творчество. Присутствовала ли в этой работе мысль, что надо ставить всего Булгакова?

Не могу сказать, что мы ее напрямую проговаривали. Но это, конечно, имелось в виду. И по-другому быть не может. Играть какой-то образ и не учитывать всего того, чем мучился автор, невозможно. Я думаю, что здесь немалую роль играет подсознание. Ведь невозможно забыть те юношеские ощущения, когда ты читал «Мастера и Маргариту» или «Записки на манжетках»...

– Вернемся к театральным ролям. Кто из ваших персонажей вам особенно близок?

Я не могу себя отделить от тех персонажей, которых играю. Можно говорить, что они фантастичные. Что в них есть загадка и нечто таинственное. Эта тайна связана с моей индивидуальностью. Поэтому к каждому своему персонажу я имею такое же отношение, как к самому себе. Кого-то вычленишь из них я не могу.

Я никогда не рассматривал каждую следующую роль, как перечеркивающую старую, начинающуюся с нуля, отличную от предыдущей. Она всегда сначала – как бы дополнение к прежней, а потом – как органично вытекающая из нее. Поэтому цитаты из других спектаклей только помогают будущей роли. Конечно, какие-то перемены происходят подсознательно, когда ты выпускаешь новый спектакль, ты подтягиваешь свои предыдущие роли к той, которую играешь сейчас. Когда идет первый «проговор» того, что хочется видеть в будущем, сразу начинает работать фантазия. Я тут же себе представляю рисунок – может быть, просто цветные пятна, которые могут перемежаться с черными дырами. Могут быть какие-то вкусовые ощущения. Я головой воспринимаю концепцию Мирзоева и его идеи. Но тут же фантазирую себе некую форму. Если я ошибаюсь, режиссер меня поправляет. Если не поправляет, значит, я иду в направлении, которое прежде всего нужно ему и, соответственно, мне. И эта форма помогает мне правильнее и вольготнее «впустить» в себя содержание, которым нужно эту форму заполнять.

– Как вы работаете над ролью, вы сказали. А как вы работаете над собой?

Над собой я работаю один. Стараюсь много размышлять. Не то что сажусь и говорю себе: дай-ка я подумаю. Но у меня все время роятся идеи по поводу себя самого. По поводу своего восприятия событий. По поводу собственного равнодушия к каким-то вещам. Не вижу в этом ничего плохого. Наоборот, я думаю, если что-то меня не волнует, значит, организму с психофизической точки зрения сейчас это не нужно. Что же касается силы воли и как ее тренировать... Нужно дать себе установку. Сказать, как я это делаю, я не могу, потому что это вещи, не поддающиеся описанию. Установка – это что-то вроде аутотренинга или тонкого, как лезвие, сосредоточения на своих желаниях, любви. Или ненависти к каким-то порокам. Важно стараться слушать свой организм и не идти на компромисс, потому что череда компромиссов (это

очень незаметно происходит) изгоняет из тебя свое собственное «я», заменяя его фальшивым «я», приносящим твоему организму болезнь. Поэтому нужно чутко относиться к своим желаниям и по возможности их удовлетворять.

– *Ваше исполнение роли Хлестакова называли медиумическим, а фуэте (кто-то насчитал 116 оборотов) – медитацией. Это тоже своего рода установка?*

В одной из религий таким образом совершается обряд изгнания собственной грязной энергии. Очищая свой организм, ты вдыхаешь новую энергию. Так крутиться можно часами при хорошей подготовке ног и дыхания. В этом нет ничего умопомрачительного. Хлестаков для нас, для Володи Мирзоева прежде всего и для меня – это не просто фигура, которая вдруг появилась, всех одурачила и исчезла. Это ведь персонаж, придуманный Гоголем, человеком, верившим в мистические силы. Его фантазия была и реальной, и виртуальной. Поэтому все то, что происходит в спектакле, связано с загадкой, с тайной и имеет право на существование. Хлестаков – и оторван от земли, и реален. Так называемый «волчок» символизирует рождение или посещение моим персонажем этого городка, этой территории. И дальше он начинает существовать, действовать, скрывать свои пороки, недостатки, страхи. Но в то же время он, может быть, даже сам страдает оттого, что кем-то сюда послан и проходит какой-то круг своей собственной судьбы. Чтобы вернуться опять домой, к покою со своим Осипом, ведущим его по жизни. Там много слоев, которые интересно разглядывать.

– *В «Лире» вы впервые соприкоснулись с шекспировской трагедией. Что принесло это соприкосновение вам и вашему герою?*

В шекспировской трагедии я, действительно, играю впервые. Но к «Сирано де Бержераку» Ростана я относился с не меньшей щепетильностью. Я не говорил себе, что, играя трагедийные сцены, должен что-то рассматривать по-другому. Просто восприятие того, что происходит в этой пьесе, более выпукло. То, как выстроил Мирзоев рисунок роли Лира, пребывающего в полярных внутренних состояниях в первом и втором актах, – это разные сказки и другие загадки. Такое чудо мною проживается несколько более обостренно.

– *Разгадали ли вы загадку этого странного персонажа, или есть еще над чем поразмышлять?*

Что-то, конечно же, найдено. Но всегда доставляет удовольствие, начиная спектакль, каждый раз нырять в эту воду снова и снова. И не столько разгадывать загадку, сколько развивать вибрации, которые существуют внутри разных состояний персонажа. Но что-то, естественно, до сих пор не постигнуто. Думаю, что так не может быть в принципе. Или может быть, например, в случае с плоской драматургией, где сразу все понятно. Тогда к десятому спектаклю становится неинтересно.

– *Как вы считаете, всели актеры научились играть в «мирзоевскую игру»?*

Мне кажется, каждый старается по-своему. Пока мне некого и не за что упрекать. Кто-то ведь встретился с Володей впервые. С одной стороны, он режиссер легкий, идущий на полный контакт с актером. Но с другой стороны, важно пропитаться этим режиссером, знать, чего он хочет от актера «между строк». Здесь уже каждый вступает с ним в диалог один на один. У кого-то получается лучше, у кого-то хуже. Но все стараются. Даже если в работе

встречаются гениальный режиссер с гениальными актерами, не думаю, что они способны сразу понять все нюансы общего языка. На все нужно время. И если актеры будут стремиться постоянно это развивать, то ситуация будет улучшаться.

– Вас не обижают рецензии, выстроенные по схеме: раз я не понял, значит, это плохо?

Меня это не обижает. Ведь сколько людей, столько мнений. Я могу только удивляться, причем не искренне, душевно, а холодно, умозрительно. Но, судя по тому, что я читал, могу предположить, что людей это затронуло. Они не остались равнодушными. А если говорить о критике, то я давно призываю людей, которые профессионально занимаются описанием (как им кажется) или разгадыванием произведений, поставленных на сцене, анализировать их «не головой». Или хотя бы во вторую очередь, – головой. А в первую очередь – душой, сердцем. Если этого подключения не происходит, то, мне кажется, нет никакого удовольствия от головного анализа, интеллектуальных упражнений. Такое неблагодарное занятие мне бы, например, не доставляло удовольствия. Если я смотрю какие-то произведения, и они меня не пронзают, то я им не придаю значения. Во всяком случае, те биотоки, что я получаю из зала в этом спектакле, позволяют мне думать, что те пишущие люди, о которых вы спросили, мягко говоря, не правы. Но, как вы знаете, рецензии на наши спектакли всегда были полярно противоположными.

– Наверное, это – признак чего-то настоящего...

Мне тоже так кажется. Но если бы критик, который всегда нас поругивал, по поводу этого спектакля сказал бы, что он в него влюбился, это показалось бы мне подозрительным. Значит, мы сделали что-то не то. Мы ведь себя не обманываем. Мы честно делаем то, что умеем, и как мы это видим. По-другому мы не можем. А дальше уже вступает в действие самый главный критик – моя собственная натура: сопротивляется она тому, что я делаю, или живет в этом органично.

– Я с удивлением узнал, что вы придаете большое значение зрителю, его реакциям.

Зритель может и возвысить спектакль, и погубить его. Поэтому тот, кто говорит, что нет плохого зала, а есть плохие актеры, – лукавит. Спектакль – это акт двух половин, двух больших организмов, – зала (организма эмоционального и интеллектуального) и сцены. Они могут находиться в антагонизме, они могут сливаться, отдаваться «грозово» друг другу. Но только на взаимовключении, на подключении друг к другу и рождается то, что всем приносит такое большое удовольствие. Правильно настроенные люди ходят в театр, чтобы испытать такие эмоции, которые в жизни они не могут получить. Эмоции, которые соединяются в первую очередь с интеллектом.

– А если зрители сидят «с холодным носом»?

Если этих «холодных носов» очень много, то спектакль рухнет. Бывает, что часть публики пришла в театр не с той установкой. Может быть, они не так прочли рекламу, может быть, не так стоят звезды. Может быть, что-то случилось в стране. Если таких зрителей большинство, никакого спектакля не получится.

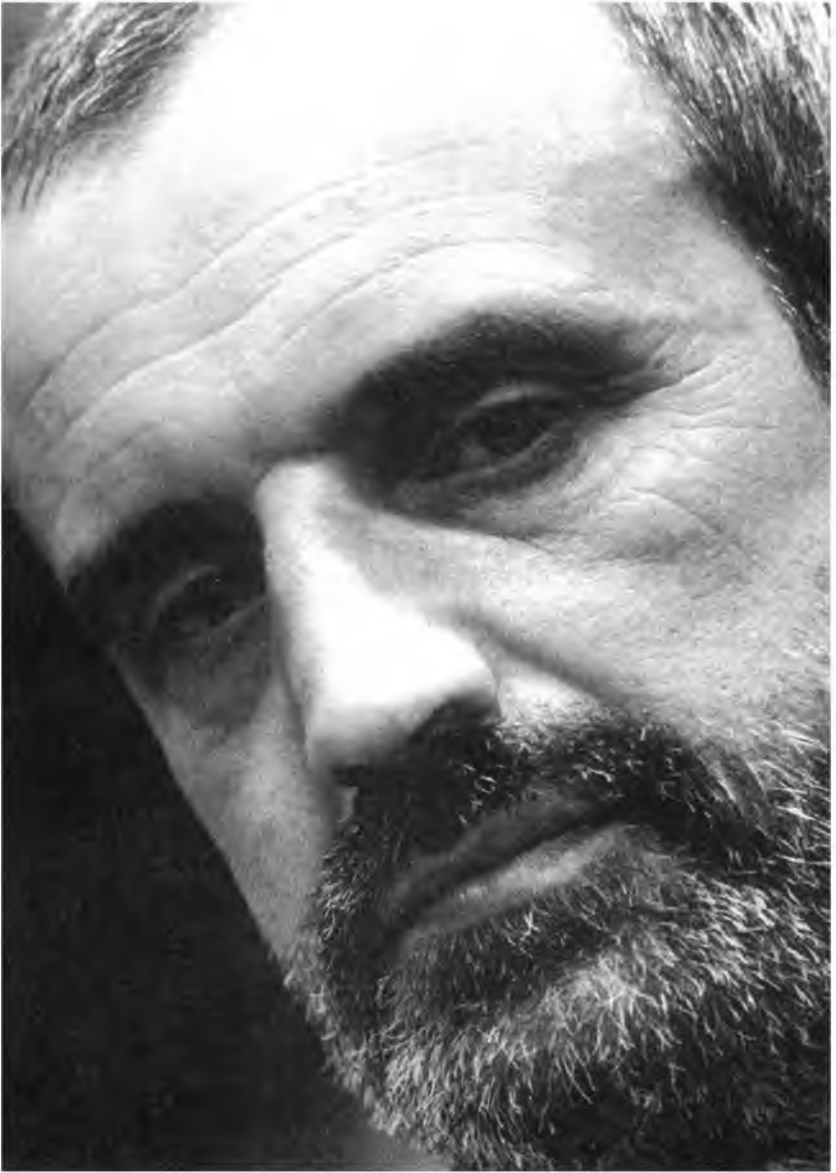
– А отрицательно настроенные по отношению к спектаклю зрители вас не пугают?

Отрицательно настроенные, значит, уже не равнодушные. Они уже испытывают по поводу спектакля какие-то ощущения, и очень интересно завербовать их в свою веру, влюбить в себя. Когда мы говорим о равнодушии, мы имеем в виду, что энергии здесь – ноль, с равнодушным человеком ничего нельзя сделать ни в любви, ни в дружбе, ни в работе. Это очень разрушительная вещь.

– Каким вам видится будущее театра? Есть ли будущее за театром-домом?

Прежде всего нужно говорить о том, что нужно Театру. Не театру как дому, не театру как богадельне, а театру как событию, как территории, где люди творят и где создается искусство. Мы можем жалеть, что разрушается театр-дом, театр-приют, но мне жалко театр, когда он стоит на месте, цепляется за традиции, которые оттягивают его назад, не дают развиваться. Это не значит, что все традиции плохи и к ним не нужно прислушиваться. Во всем должна быть мера. Дисциплина, которой Станиславский придавал большое значение, не разрушает, а создает и цементирует театр. Можно, наверное, думать о форме новых экономических отношений, о том, как театру дать выжить. О том, как не опуститься до людей, которые в нем ничего не понимают, но в то же время хотят им руководить, влиять на театральный репертуар, на выбор режиссеров. От них, мне кажется, нужно оберегать театр. Но... пусть цветут все цветы, как сказал Мао Цзэ-дун.

Беседовал Павел Подкладов 15 сентября 2003 года



РИМАС ТУМИНАС

Фото Д.Матвеева

Римас Туминас (р. 1952) – режиссер, педагог. В 1970–1974 гг. учился в Литовской консерватории по специальности «телережиссер». В 1978 г. окончил режиссерский факультет ГИТИСа (курс И.Туманова) и дебютировал в Литовском театре драмы спектаклем «Январь» Й.Радичкова. В 1979–1990 гг. работал режиссером, с 1994 по 1998 г. – художественным руководителем, а с 1998 по 1999 г. – генеральным директором этого театра. Постановки: «Эмигрант из Брисбена» Ж.Шехадэ (1980), «Вариации феи Драже» (1982) и «Будто мы незнакомы друг с другом» (1985) А.Кутерницкого, «Снежная королева» Е.Шварца (1983), «Кошка на раскаленной крыше» Т.Уильямса (1983), «Тихая ночь» Г.Мюллера (1984), «Жанна» А.Галина (1986), «Царь Эдип» Софокла (1998), «Ричард III» У.Шекспира (1999) и др. В 1987 г. поставил «Здесь живут люди» А.Фугарда (Молодежный театр Вильнюса). В 1990 г. создает Вильнюсский Малый театр и становится его художественным руководителем. Спектакли: «Вишневым сад» А.Чехова (1990), «Галилей» Б.Брехта (1991), «Улыбнись нам, Господи» Г.Кановича (1994), «Маскарад» М.Лермонтова (1997), «Ревизор» Н.Гоголя (2001), «В ожидании Годо» С.Беккета (2002), «Труффальдино, или Слуга двух господ» К.Гольдони (2002), «Мадагаскар» М.Ивашквичюса (2004) и др. Ставил за рубежом, в том числе в Финляндии, Исландии, Шотландии, Польше. Первая работа на московской сцене – «Мелодия для павлина» О.Заградника в Театре им. Станиславского (1979), в 2000 г. поставил «Играем... Шиллера!» по пьесе Ф.Шиллера «Мария Стюарт» в «Современнике», а в 2002 г. – «Ревизор» Н.Гоголя в Театре им. Вахтангова. С 1979 г. преподает в Литовской консерватории (ныне Литовская академия музыки).

РИМАС ТУМИНАС

Театр – это встреча больных людей

– Говорят, что вы приехали учиться в Москву только для того, чтобы понять, как надо ставить Чехова...

Так совпало, что, учась на третьем курсе Вильнюсской консерватории, я впервые прочел пьесы Чехова. О Чехове в Литве тогда никто не говорил, его не ставили. И для меня, молодого двадцатилетнего режиссера, Чехов действительно стал очень важным, моим открытием: создалось ощущение, что я первый узнал имя гениального драматурга и вокруг это имя неизвестно никому. Я до сих пор помню свое состояние: как я был тогда богат и наполнен этим знанием. Параллельно меня пригласили репетировать как актера в Молодежный театр. И все, что делалось в театре и главное, как делалось, показалось мне таким неинтересным, серым, обыденным и бездарным по сравнению с новообретенным знанием... Я мечтал ставить Чехова и хотел научиться ставить Чехова. Долго думал, где я смогу сделать это. И тогда показалось единственно правильным решением поехать в Москву. Что я и сделал: приехал, поступил в ГИТИС на курс к Туманову.

– С тех пор Чехова ставили много: в Литве, Исландии, Шотландии, ходят слухи, что будете ставить в Москве. Можете ли сформулировать, что для вас в Чехове является самым главным?

Чехов – человек вне времени (мне не важно знать, в каком году он родился, когда умер). Но между тем он, как никто, знал о времени все. Главная тайна, которую Чехов оставил нам и которую безуспешно до сих пор пытаются разгадать все, – это тайна течения времени. «Куда все уходит», «наши дни уходят» – время уходит, истекает, проходит, испаряется – какие еще есть глаголы? В театре я все время пытаюсь найти этот верный чеховский глагол, одно-единственное точное слово. Что такое течение времени? Это похоже на то, как в прохладной воде вдруг около тебя проплывет рыба, слегка коснувшись своим плавником. Какое страшное это прикосновение – холодное, легкое, мимолетное. Это мгновение надо понять и дать физически почувствовать.

Все чеховские истории для меня – воспоминания о прошедшей жизни. Они всегда влекут, манят, завораживают – опять же, как тайна смерти... Если бы человек знал о своей смерти, готовился к ней – это была бы открытая трагедия, и так ее и нужно было бы играть. У Чехова все не так, у него мы имеем дело с умершими жизнями. Чебутыкин прав, говоря: а может быть, мне только кажется, что я живу. Эта абсолютно гоголевская фраза очень многое определяет в Чехове. В его пьесах все смертники – в том и трагедия, что никто этого не осознает. Второй день после похорон, вечных похорон: красивых, веселых, легких, где-то смешных, простых и нежных. Смерть – в прошлом; самое страшное позади. Уже нет борьбы за жизнь, активного протеста. А когда отмучились, все вроде бы кончилось и терять больше нечего, тогда давай начинай все с начала. Вот именно это радостное начало, которое всегда находится на миллиметр от абсолютного конца, и дает Чехов. Его герои пугают своим знанием: они всегда знают нечто большее, чем знаем мы. Но они никогда не предлагают нам ответа, не открывают своих секретов. Чеховские герои предлагают нам только одно: начав все сначала, вместе пройти путь к их второму концу. И в этом Чехов для меня во многом противоречит Станиславскому с его системой «предлагаемых обстоятельств». У Чехова свои «предлагаемые обстоятельства»: сыграть героя, живущего второй раз. Если бы я ставил Чехова в Москве, то с большим интересом работал бы с Мариной Нееловой. Мы могли бы сразу же отбросить все внешние факты, темы, лишние разговоры и посмотрели бы, что находится за ситуацией, за сюжетом – дальше... Мы сразу же начали бы с воспоминаний, а не шли бы по первой дороге жизни и смерти. Быть может, ничего бы и не получилось, но это мог бы быть интересный театральный эксперимент.

– Когда два года назад вас пригласили ставить спектакль в «Современнике», для вас было важным, что в нем будет занята Марина Неелова?

Я долго откладывал решение ставить в Москве, долго искал смысл моего приезда сюда, мне необходим был какой-то внутренний толчок. И в итоге две причины побудили меня к тому, чтобы все-таки согласиться ставить спектакль в «Современнике». Первая – это, конечно, Марина Неелова, вторая – случайность. Я находился в Москве в те дни, когда был ураган: погибли люди, деревья вырывались с корнями (это, кстати, случилось накануне двадцать второго июня). Ночь – беспокойная, страшная. Потом все стихло и как-то утром забылось. И вот шел я по Чистым прудам в «Современник» отказываться от постановки и увидел странную картину: палящее солнце, звучит музыка чуть ли не послевоенных лет, вокруг поваленные деревья – старые липы, вдалеке в унисон ностальгической музыке жужжит электрическая пила (убирают, пилят сваленные деревья), по воде в лодках кто-то плавает, женщины в воздушных

летних платьях (мне тогда показалось, что они почти что в нижнем белье – вот так встали, проснулись, вышли к себе во двор) гуляют с детьми, которые с удовольствием и радостным смехом лазают по этим деревьям, а рядом – мужчины как-то также по-домашнему, в майках, собирают с поваленных деревьев в целлофановые пакетики липу. И вот все это как-то замечательно соединилось: электрическая пила, ностальгическая музыка, жара – тишина и спокойствие после катастрофы, какая-то странная идиллия. Эта картина меня очень впечатлила и как-то потянула, неожиданно дала первый импульс.

– А какую роль в вашем решении сыграла Марина Неелова?

Лично с Нееловой я знаком не был. Конечно, знал ее по ролям в кино. Она была для меня одной из ведущих русских актрис, но и только. Особой ее уникальности я тогда не ощущал. Просто знал, что где-то есть хорошая актриса Марина Неелова. А когда решил, что ставить в «Современнике» я все же не буду, то Галина Волчек попросила меня самого пойти к Марине и отказаться. Я пошел в примерную к Нееловой, мы начали разговаривать. Я сказал положенное, что «может быть, когда-нибудь, но не сейчас...» И после первых формальных слов знакомства она вдруг произнесла: «Жаль, ведь такая интересная была женщина Елизавета», – и неожиданно начала рассказывать мне про нее: историю отношений с Марией, ее место в истории Англии. Меня поразило, как Неелова рассказывала о ней: отвлеченно, отстраненно, с какой-то спокойной, умиротворенной улыбкой. Рассказывала так, словно все это ее не касается: уеду я или останусь, будет роль или не будет. Я действительно никогда не встречал такой актрисы: поразила ее подготовка, гибкая, богатая природа, полная каким-то огромным внутренним знанием. Я вдруг понял, что Неелова – уникальна. И я вдруг понял, что как-то глупо теряю возможность познакомиться с таким интересным человеком. Это меня привело в смятение.

– Смятение – это ведь еще не согласие. А что же для вас стало окончательным толчком к согласию ставить спектакль в Москве?

Да, Неелова несколько разрушила мою уверенность, что спектакля в Москве ставить не надо. Но мне нужно было найти окончательный смысл этой постановки. И тогда я вспомнил свою молодость, ГИТИС, наш курс. Мы тогда все мечтали о том, что закончим институт, уедем далеко (о том, чтобы остаться в Москве, речи идти не могло), создадим свой театр, соберем труппу, а потом приедем и оглушим Москву – поразим всех тех, кем так восхищались в юности. У каждого была такая прекрасная мечта, мечта об этом празднике. Естественно, тогда еще никто не знал, каким будет тот спектакль, который ошеломит Москву, но, казалось, он непременно должен быть красивым, праздничным... Мечта эта для некоторых из нас так и осталась мечтой: многих жизнь сломала. Вспомнив об этом, я обрел окончательный смысл постановки. И нашлась энергия, уверенность, воля.

– Пока вы репетировали в «Современнике», чем больше всего вас поразила сегодняшняя театральная Москва?

Меня вдруг удивил один факт: нет сейчас здесь духа Эфроса. Москва как-то нелепо его растеряла.

– А что вы вкладываете в понятие «дух Эфроса»?

Отношение к человеку. Глубокое, открытое, искреннее. Эфрос любил людей, всегда сочувствовал им, сопереживал. В каждой секунде спектакля можно было почувствовать, что он понимает и принимает человека со все-

ми его проблемами и недостатками, грехами и слабостями. С таким знанием грустно жить – слишком много бед. Но Эфрос никогда не закрывал на это глаза, напрямую обращался к человеческой боли. Эфрос никогда не позволяя себе возвыситься над зрителем – все было в его спектаклях посвящено зрителю. Он никогда не говорил вообще, всегда обращался ко мне лично. Это создавало особую атмосферу его театра. Я с первых же фраз в его спектаклях обретал вину, находил в себе грех какой-то. Не знаю почему... Хотя знаю: Эфрос-режиссер всегда откровенно разговаривал со зрителем. Откровенно и просто. На мой взгляд, именно это и является главным в театре. Очень важно знать и всегда помнить, что если зритель пришел в театр, то, значит, он болен. Сейчас, во время репетиций «Ревизора», кто-то сказал мне: «Нужно с такой-то фразой обратиться к публике, к публике...» Почему-то вдруг стало необходимо обвинить, ошарашить зрителя. И я как-то внутренне сжался: того, кого Гоголь мог бы обвинять, в зале нет и не будет. А мы почему-то всегда хотим бить в зрительном зале своих же. Приходят не те люди, которых мы должны в чем-то упрекать или чему-то учить. Те, кого мы должны упрекать, в театр, как правило, не ходят, а изредка заглядывают. Ходят без вины виноватые – больные. Получается, что актеры – больные, и режиссер, и зрители. Театр – это встреча больных людей. И в этом пространстве больных людей мы должны очень чутко находить какие-то отношения.

– Не кажется ли вам, что это желание поучить, сказать обвинительную фразу в зал у актеров заложено на каком-то генетическом уровне. Генетически запрограммировано, что, условно говоря, произносятся фразы: «Ничего не вижу. Вижу какие-то свиные рыла вместо лиц, а больше ничего» – надо пригрозить кулаком, а «Чему смеетесь? – Над собою смеетесь» – грозно посмотреть в зал. Ведь пьесу ставите не какую-нибудь, а «Ревизора»...

Мне совершенно неинтересен в этой пьесе социальный, политический, религиозный контекст. Когда я ее читаю, не это меня трогает. Для меня сразу ясно, что вся социальность – это оболочка, конфетная обертка. А упаковка блестящая, цветная всегда видится первой, на нее непроизвольно обращаешь больше внимания. Но хочется и до конфеты добраться, а не носиться с фантиком. Я убежден, что сейчас никому этот обличительно-разоблачительный пафос не нужен. Во-первых, давно никому не нужна и не интересна фига в кармане – всю правду про всех можно рассказать давно и везде. Во-вторых, даже если представить, что какие-либо сильные мира сего придут смотреть «Ревизора», то, уверяю вас, смеяться над собой они не будут, в лучшем случае посмеются над актерами и над рядом сидящими зрителями. Слова Гоголя на эту категорию зрителей не подействуют.

– Если вы убрали родную русскому сердцу социальность из «Ревизора», то что же вы сделали главным?

Мне хочется говорить о человеке. Сделать главной темой спектакля очищение человека. От чего? Наверное, от страданий, комплексов, грехов, которые преследуют его всю жизнь. Каждый человек – индивидуальность, личность. Не надо ставить крест даже на, казалось бы, совершенно потерянном человеке. Надо подарить каждому герою возможность почувствовать себя личностью. Очищение от шелухи внешних отношений – политических, религиозных. Хочется пробиться к каждому гоголевскому персонажу через встречу с Хлестаковым. Конечно, Хлестаков не впрямую способствует этому преобразению-возрождению. Они сами к этому готовы. Им надо только встретиться.

– Каждый – личность, но эти личности и индивидуальности в финале не могут справиться с агрессией и убивают Бобчинского и Добчинского...

В финале все герои наперебой начинают говорить: у меня он одолжил триста рублей, а у меня пятьсот, четыреста и т.д. Деньги пропали. Это испытание. В пьесе есть персонаж – старичок Гибнер, который все время носит с портфельчиком, не выпускает его из рук. А в этом портфельчике – черт, который может выпрыгнуть в любую секунду. И он в итоге все-таки выскакивает – и все переворачивает с ног на голову. Я долго думал над возможностью такого финала, но совсем недавно еще раз внимательно прочел конец гоголевской пьесы и обнаружил интересную вещь: когда раскрывается обман Хлестакова, городничий орет: «Ну кто первый выпустил, что он ревизор?» – требует назвать и наказать виновного, и все оборачиваются к Бобчинскому и Добчинскому. Следует гоголевская ремарка: «Все обступают их», следующий эпизод – входит жандарм. А что бы случилось, если бы жандарм не вошел?..

– Следовательно, это очищение до конца так и не произошло. Получается, что финал спектакля – убийство?

Спектакль заканчивается убийством, но ведь жизнь героев на этом не заканчивается. Они ощутили себя личностями. Сильными, свободными – поняли, что имеют право на то, чтобы не соглашаться, протестовать. В людях возмужало желание красоты, они нашли ее, и вдруг раз! – все отнято. Тогда можно возмутиться и перейти все дозволенные границы: громить, крушить все вокруг. Человек – огромная субстанция. И всегда – непознанная. Человек только что обрел свое достоинство, его посетила мысль, что и здесь, в этом Богом забытом городке, от которого «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь», можно жить. Они ведь постоянно сами себе задают вопрос: «Можно ли здесь быть счастливым?» И им нужен только один ответ: «Да, можно». И если эти слова прозвучат, то они успокоятся и будут счастливы. Но, ощутив и сразу же потеряв эту успокоенность и уверенность, можно совершить грех, убийство. «Очистился» не значит, что стал беленьким и добреньким. Если поверил в себя, то стал действующим, разрушающе активным. И тогда способен к убийству. А совершив его, человек снова будет искать спасительную веру, каяться, просить прощения... Ведь в человеке живет постоянное желание все разрушить. Разрушить до конца. Достоинство, культурное наследие, богатство, накопленное веками, нас тяготит. Мы сами хотим создать что-нибудь ценное. И, следовательно, подсознательно мы всегда ждем катастрофы, хотя и молим Бога, чтобы она не случилась. Молим, но интуитивно подталкиваем мир к катастрофе. Она заложена в нас. Сам процесс разрушения нам близок и необходим, мы, всю жизнь что-то строя, желаем тут же разрушить созданное. Мне не хотелось бы нарисовать страшную, дикую картину человечества, но я убежден, что тот, кто строит, ничуть не лучше того, кто разрушает. Мы защищаем то, что вырастили, – свою картошку или свой дом, но катастрофу всегда допускаем и необъяснимую, разрушающую, гибельную силу всегда ждем. Недавно услышал вальс Доги. Неожиданно подумал, что можно сделать «Юлия Цезаря» на этом прекрасном вальсе. Ведь это шедевр, подобный хачатуряновскому, – в нем трагедия: заговор против Цезаря, предательство и т.д. Для кого-то мои слова могут прозвучать странно, но красота этого вальса наталкивает на убийство Цезаря. Парадоксально, но Красота провоцирует разрушение и убийство. Потом, после разрушения, закономерно начнется оплакивание этой Красоты – великая литература, живопись... Обязательно

нужно, чтоб мы потеряли все. Тогда потом можно что-то сотворить, опять научиться видеть красоту. Спектакль ведь без нее невозможен. Без красоты – не обязательно визуальной, это может быть красота человеческой идеи.

– Хлестаков, получается, был только возбудитель этой идеи?

Да. Его должно быть очень мало. Я хочу, чтобы его было мало. Сейчас это мне не удастся. Сейчас Хлестакова много, и это неправильно. Мне нужно, чтобы он пролетел, слегка дотронулся до каждого из героев. И от этого мимолетного прикосновения герои неожиданно для всех (и прежде всего для самих себя) зазвучали. Хлестаков как настройщик рояля: нашел первый звук, второй, пятый – и уехал. Уже никто не помнит, кто был этот настройщик, когда именно он приезжал, но настроенный рояль внезапно зазвучал. Неожиданно этим настройщиком оказался молодой, талантливый парень. И главный его секрет – талант общения.

– Есть ли какая-то разница для вас в постановке «Ревизора» в Вильнюсе и в Москве?

Да, конечно, это два разных спектакля. Даже если бы я очень постарался, то, наверное, не смог сделать два одинаковых. В Москве все другое – театр, актеры, атмосфера... Мы долго с Михаилом Ульяновым думали, какую пьесу выбрать для постановки. И когда возник «Ревизор», я внутренне согласился с этим выбором. Гоголь как-то не отпускал меня. Что-то в пьесе для меня оставалось неясным, хотелось еще раз более подробно поработать с этим материалом. После вильнюсской постановки меня не покидало ощущение недосказанности: столько, казалось, здесь тем, которых я даже не коснулся, к которым меня тянуло вернуться еще раз, и многое хотелось сделать заново. Естественно, если говорить о формальной стороне спектакля (сценография, музыка), то работать было легче. Но в остальном – все другое. Другой человеческий материал. Другой, но прекрасный. Наше время, время невесомости и абсурдного перевертыша, – потеря центра тяжести. Мы не знаем, сколько мы весим. Очень трудно оказалось нам понять такую тему, как провинциализм. В «Ревизоре» для меня эта тема является одной из главных. Казалось бы, где, как не в этой огромной стране, чувствовать эту проблему. Ведь в понятие «провинциализм» входит многое – это и боль, и несправедливость, и обида, и унижение, и стремление стать другим или казаться другим (это, кстати, одна из наиболее важных тем гоголевского времени). «Инкогнито» – вот что обидно. Живем далеко, да еще и «инкогнито». Мне, например, было бы трудно приходиться на репетицию, зная наверняка, что где-то в бельэтаже прячется какой-то человек и постоянно подсматривает. Я бы сказал: «Не надо прятаться – войдите сразу в дверь». Но этому человеку – «инкогнито» – войти просто так было бы неинтересно. Он должен сам для себя создать интригу. Только так он сможет полноценно существовать, органично для себя видеть, воспринимать мир. А открыто он уже никогда не сможет жить: трудно сосредоточиться – потерял смысл пребывания. Но то, что ты действуешь тайно, со спины, – это все равно унижение. Это унижение и вместе с тем восстание против него. Нужно научиться слышать пространство, найти нужный звук.

– Если попробовать сформулировать более конкретно, что значит «найти нужный звук»?

В детстве мой отец очень тонко точил карандаши. И я очень любил смотреть, как он это делает. Карандаш был идеально выточен, я клал его в ранец

и шел в школу. Там я не писал им, а бережно доставал безупречно выточенный карандаш и с гордостью клал его на парту. Мне нравилось, что друзья, проходящая мимо учительница обращают на него внимание. Так вот, играть нужно не карандаш, а ощущение карандаша в ранце. Ощущение его безупречной тонкости и изящества формы. Найти это ощущение сложно, но это и есть главное в театре.

– Актеры, которые работают с вами, с увлечением рассказывают о том, что, репетируя какую-нибудь сцену, вы на следующей репетиции очень редко оставляете найденное, а придумываете новую мизансцену. Ненавидите закрепление пройденного. Почему?

Все мы испытывали когда-нибудь счастье. Но никто не сможет навсегда зафиксировать и закрепить это состояние. Потому что момент счастья – только секунда, и она неповторима. Мы можем фактически запомнить: такого-то числа во столько-то я был счастлив, но ощутить в полной мере это мимолетное мгновение жизни потом мы не сможем. Оно лишь оставляет отпечаток в памяти. И в нас начинает жить какое-то ощущение-воспоминание счастья. Вот это ощущение-воспоминание должно остаться, и его нужно уметь в себе воскресить, выгащить из подвала памяти. Вообще этот подвал – великая вещь, которая неизменно приведет сначала к одному варианту, следом к другому – а в конце концов создаст множественность вариантов. И тогда начнется настоящий театр. Ведь театр – вечная вода, в которой всегда должна быть жизнь, следовательно, он должен постоянно обновляться. А все эти «зафиксировать», «укрепить» – значит, подписать смертный приговор, отказаться от себя, своей природы и остановить жизнь.

– Но бывает, что наступает такой день, час, минута, когда изменить в спектакле ничего не хочется. Значит ли это для вас, что спектакль умер и его пора снимать?

Тогда вообще ничего никому не хочется показывать. Когда нет желания менять, обновлять, то существует другое, единственное желание – отойти от театра вообще.

– У вас бывает желание уйти из театра? Испытывали ли вы когда-нибудь сомнения в выборе профессии?

Постоянно испытываю ощущение, что в эту профессию зашел на время, а самое главное будет потом. Очень часто неожиданно ловлю себя на мысли, что внутренне все время готовлю себя к какому-то другому занятию. И поэтому, из-за ощущения «временности» происходящего, перед премьерой никогда не испытываю чувства глобальной важности события.

– Часто случается, что, выпустив премьеру, вы довольны результатом?

Сразу не доволен никогда. Удовлетворенность приходит потом. Уезжаешь на свой хутор, садишься на камень, и догоняет тебя, заполняет чувство чуть гордости, чуть радости, и так стукнешь рукой по камню: «Да... да», начинаешь понимать, что что-то все-таки произошло. И это, опять же, не ощущение успеха, а осознание того, что установилась какая-то связь. В городе ты этого никогда не почувствуешь, там работа, а работа – это всегда сжатые челюсти, напряжение, стресс. Только в открытом, свободном пространстве можно понять и ощутить эту особенную связь. С чем, не знаю, и объяснить это чувство сложно. Я бы не употреблял слово «Бог»; связь с пространством... Она установилась, может быть, на минуту, а может, всего лишь на секунду,

но установилась. Немножко приоткрылась вечность. И это значит, что я живу, есть смысл работать дальше. И снова идешь в театр – снова хочешь добиться этого ощущения, хочешь опять найти его, но уже другим способом, другой дорожкой.

– Ваши спектакли, как правило, идут очень долго. Со временем они, конечно же, меняются, но не теряют жизнь, смысл. В Вильнюсе, например, до сих пор идет спектакль «Вишневый сад», которым больше десяти лет назад открылся ваш театр. В чем секрет долголетия?

Допустим, я прочел какую-то книгу, она может напрямую совершенно не относиться к Чехову и его пьесе «Вишневый сад». Но я неожиданно столкнулся с искусством, и достаточно этого прикосновения, чтобы снова вернуться к Чехову. Пришло новое знание, и мне необходимо его куда-то деть. Беда нашей профессии в том, что мы не можем ничего себе присвоить, постоянно надо отдавать, делиться всем. Хочется все время быть бедным, разбитым, голым, чтобы опять начать набирать, одеваться какой-то литературной, культурной одеждой. Так, из каких-то сцен начинают рождаться целые рассказы – дни, недели, месяцы из жизни – например, новеллы о любовнике Раневской. Этот персонаж всегда не давал мне покоя. Как он живет? Чем занимается? Что у него за привычки? И на каком-то энном спектакле вдруг начинаешь за ним следить, представляешь, как он пьет, пишет Раневской эти телеграммы: его почерк, как отсчитывает деньги, чтобы послать их в Россию. В этом снова уникальность и неисчерпаемость Чехова – у него масса внешне недействующих, но очень интересных и важных персонажей: это и мать Яши, и умерший сын Раневской Гриша и т.д. Помимо твоего желания эти истории неожиданно начинают формироваться в какие-то отдельные сюжеты. Перед спектаклем я рассказываю эти истории актерам. Например, рассказываю актрисе, играющей Раневскую, о ее парижской жизни – прихожу на репетицию так, словно у меня в кармане дневники ее любовника: оказывается, он такой, а мы раньше думали что-то другое. Так потихоньку начинает формироваться бесконечная вереница персонажей, тем. И неожиданно сам момент лета в поместье Раневской становится не главным. Но новое знание, которое мы обретаем, практически не отражается на зрителе. Возникает этот набор новой информации после премьеры, когда мы уже выпустили спектакль и он постепенно начинает освобождаться от пьесы. Становится самостоятельным младенцем, делающим первый шаг, потом второй, третий... И не надо его водить, поддерживать, учить, а надо всего лишь рассказать про другую жизнь, а он сам ориентируется.

– Какой процесс вам более интересен: репетиция спектакля или «послерепетиционный набор информации»?

Я люблю начало репетиций, когда рождаются первые звуки, движения, когда только начинаешь чувствовать пространство, определять время. В этот момент ты должен выгащить и отдать все из себя максимально. Потом следует обязательная пауза, после которой начинаешь снова что-то накапливать, снова одевать себя, подготавливая к дальнейшей работе. Следующий любимый этап в работе тот, о котором я только что рассказал: окутывание актера информацией. Это сложно, но интересно. Именно в этот момент начинаешь сталкиваться с привычками актера – слухом, взглядом, и этот процесс требует колоссального терпения.

– *Что для вас значит первый репетиционный выход на большую сцену?*

Всегда мучительный процесс. Перед переходом из репетиционного зала на большую сцену меня не покидает ощущение, что мы невежды, грубияны, все делаем неправильно, постоянно хамим. Все это хамство и невежество – от незнания, небрежного отношения к материалу, к человеку, к пространству. Этот момент я всегда пытаюсь отодвинуть как можно дальше, прячась в малом пространстве. А когда уже оттягивать невозможно, то я на сцену кидаюсь. Кидаюсь со страха, стараюсь не дать ей ни секунды заговорить, опомниться. В этом первом выходе мне необходимо, чтобы все углы сценического пространства, каждый миллиметр сцены были максимально заполнены моей информацией (потом, конечно, многое уйдет, освободится). Иначе невозможно, сцена тоже может мстить, выпалкивать, выгонять из себя.

– *Когда читаете пьесу, знакомитесь с материалом, какой образ рождается в первую очередь (пространственное решение, сценографическое)?*

Сначала важно почувствовать судьбы персонажей. И в первую очередь я пытаюсь понять для себя их потери. Ведь они каждую секунду жизни что-то теряют. Вот здесь потеряли, здесь, здесь... Каждая пьеса – это цепочка потерь, разрушений и саморазрушений. Потери – это паузы... Потери – это тишина. И именно в тишине всегда происходит самое главное. Следовательно, очень важно почувствовать и услышать эту тишину. Почувствовать расщепление какого-то атома в человеческой истории. Как человеку остановить расщепление? Это начинает волновать. Потом начинаешь думать, как в этой найденной тишине помочь герою вернуть потерянное. Надо придумать ему новую жизнь. Это будет, конечно, уже какая-то другая жизнь – иллюзорная, параллельная реально текущей. Попытаться, например, вернуть детство – это важно, они ведь его забыли. А если вдруг ты заставишь их вспомнить, то, возможно, им будет легче. Иногда кажется, что воспоминания детства – единственное убежище, спасение в этой неизбежной цепи потерь. Иными словами, чем-то надо лечить. Возникают образы, которыми я начинаю прикрывать, спасать...

– *Насколько эта иллюзорная, придуманная жизнь, которую вы как подмену сочиняете своим героям, находится в конфликте с жизнью сегодняшней?*

Я уверен, что не надо признавать сегодняшнюю реальность; необходима другая, которая могла бы помочь сегодняшнему дню. Когда я только начал работать в Литве, то как молодой советский режиссер был обречен ставить советскую драматургию, классику ставили другие – главные режиссеры. Естественно, очень хотелось ставить хорошие пьесы. Но это было невозможно, и я придумал для себя другой выход: ставить современную пьесу как классику. Я учился видеть, находить в этих пустячных, прямолинейных, простых темах, разговорах – вечные проблемы, темы и разговоры. В принципе, тогда и началась эта подмена. Получается, что я все время существую в состоянии подмены настоящей, реальной жизни, какой-то той, непонятной, другой. Я думаю, что в полной мере и не знаю жизни сегодняшней.

Более того – мне и не хочется ее узнать, не хочется перенести ее на сцену. Хочется уйти из «сегодня», но уйти, конечно, забрав при этом все свои ощущения сегодняшнего дня. Собрав все эти сегодняшние ощущения, не отказываясь от них, а с этим знанием уйти как можно дальше. Идет какая-то реакция отторжения современной жизни, как-то отворачиваешься от «сегодня». Возможно, к слову «отворачиваешься» можно подобрать синоним «прячешься». И такая реакция, думаю, не у меня одного. Это защитная реакция. Так перед войной бывает...

– Пророчите третью мировую?

Да. И мы ничего не можем с этим поделать. И потому спешим с этой подменой. Чтобы рассказать еще про другую жизнь. Не про ту, которая была, а про ту, которая могла бы быть, сегодня или сто лет назад. Мне всегда важно услышать Историю, поймать момент в Истории, который оторвался, сбился, потерялся в историческом времени и, следовательно, стал вневременным – историей без определенного, конкретного адреса: века, года, дня. Мгновение, зависшее в пространстве Истории. Важно почувствовать его, поймать. В театре часто пытаются воссоздать эпоху (семнадцатый, шестнадцатый век). Это ошибка. Историю, эпоху нельзя восстановить или изобразить. Все равно не получится сделать слепок, потому что как бы точно, скрупулезно мы ни реконструировали время – все равно получится подделка. Единственное, что останется и что можно попытаться воссоздать, – это звук. Звук – вечен. Только он один остается в пространстве и в истории. Одной из главных задач в театре для меня остается: услышать этот звук и поставить его. Иногда это напоминает вызывание духов, привидений, общение с мертвецами, встречу на сцене с теми людьми в облике актеров.

Беседовала Анна Шалашова 25 февраля 2002 года



ГАЛИНА ТЮНИНА

Фото Л.Герасимчук

Галина Тюнина (р. 1967) – актриса. В 1986 г. окончила актерский факультет Саратовского театрального училища им. Слонова (курс В.А.Ермаковой). В 1986–1988 гг. работала в Саратовском театре драмы им. К.Маркса. В 1988–1993 гг. училась на режиссерском факультете ГИТИСа (курс П.Н.Фоменко), окончив который стала актрисой театра «Мастерская П.Фоменко». Роли: Оливия («Двенадцатая ночь» У.Шекспира, 1990), Катерина Александровна, Губомазова («Владимир III степени» Н.Гоголя, 1991), Генриетта («Приключение» М.Цветаевой, 1991), Глафира («Волки и овцы» А.Островского, 1992), Керолайн Компсон («Шум и ярость» У.Фолкнера, 1993), мисс Призм («Как важно быть серьезным» О.Уайльда, 1994), Незнакомка («Балаганчик» А.Блока, 1994), Зина («Таня-Таня» О.Мухиной, 1995), Наталья Петровна («Месяц в деревне» И.Тургенева, 1996), Сочинитель, Ханасарова («Чичиков...» по Н.Гоголю, 1998), Надежда Монахова («Варвары» по М.Горькому, 1999), Анна Павловна Шерер, графиня Наталья Ростова, княжна Марья Болконская («Война и мир» Л.Толстого, 2001), Кейт («Танцы на праздник урожая» Б.Фрила, 2001), Орели («Безумная из Шайо» Ж.Жироду, 2002), Федора («Отравленная туника» Н.Гумилева, 2002).

ГАЛИНА ТЮНИНА

Контрапункт

– Вы шли к театру с фантастической целеустремленностью: кажется, начиная с 10 лет. Почему?

Все, что с нами случается в жизни, – результат внутреннего движения, которое происходит с детства. Над этим не раздумываешь. Это не сила воли, или ума, или интеллекта. Есть голос внутри тебя, который очень точно и определенно говорит, в какую сторону идти. Дальше все вокруг этому способствует, начинает складываться таким образом, что можно после восьмого класса поступить в Саратовское театральное училище, если нет возможности это сделать в Москве; после училища поехать учиться в Москву, хотя на тот момент я была актрисой Саратовского драмтеатра и никто не хотел меня отпускать. Но внутренний голос мне сказал почему-то, что я буду именно там, в ГИТИСе.

– Есть в определении «саратовская школа» какое-то реальное содержание?

Эта школа стоит на актерах, которые передают ее из рук в руки молодым людям. Мой учитель, Валентина Александровна Ермакова, прекрасная актриса, которая плавно перешла в педагогику, научила очень многому, чего не пересказать словами. Каждый день общения с ней был серьезной актерской школой, основанной на традициях «большого» театра. В нашем училище (теперь это ВУЗ) сохранялась близость к корням, атмосфера, в которую ты погружен с головой. Главный принцип был – непрерывная напряженная работа над собой. В нас вколачивали умение строить ее самостоятельно и за все ошибки спрашивать только с себя. Когда тебе 14–15 лет, ты, конечно, нуждаешься в воспитании, потому что шагает сильно, в ушах шумит, ты еще не владеешь собой, своим нутром, своим телом. Ни в училище, ни в театре я толком не

осознавала, что происходило со мной. Только на сцене меня иногда что-то поднимало – и я «летала». Работала на интуиции, эмоциональных порывах. В 17 лет меня ввели в «Гамаду» А.Галина на роль 40-летней женщины. Я вышла на тысячный зал, меня не было слышно, я помню этот ужас, кошмар... Через это надо было пройти. Потом на базу, наработанную в Саратове, легло очень многое, что я получала от Петра Наумовича Фоменко. В ГИТИСе пришло ощущение, что я учусь, что это процесс.

– Что в требованиях и подходах Петра Наумовича к этому процессу поразило вас больше всего?

На первой встрече курса Петр Наумович попросил нас, каждого, рассказать свою жизнь до поступления в ГИТИС. Без интимных подробностей, в целом. Это продолжалось два дня, он никого не торопил, не ограничивал во времени. Кто-то много рассказывал, кто-то кратко, кто-то смешно, и так мы познакомились друг с другом. Когда же все рассказы закончились, он сказал: «А вы обратили внимание, что все время рассказывали о себе и очень редко – о людях, с которыми проводили эту жизнь?» Если ты интересен себе больше, чем другие – ты раб самого себя. Актерство предполагает свободного человека, свободного прежде всего от самого себя. В этом весь Фоменко – его театр, его педагогика, его интерес к жизни.

В своих требованиях Петр Наумович не изменился по сей день. Тогда я мало понимала, что он имеет в виду. После прогона «Двенадцатой ночи», которую мы делали с Евгением Борисовичем Каменьковичем на втором курсе, Фоменко сказал мне: «Вы не поговорили с Богом». Ну что это значит? Как это выполнить? «Вы занимаетесь собой, а не партнерами по сцене». Первые годы он беспощадно громил все, что мы делали. Для меня у него было особое ругательство: «Гая, со свойственным ей артистизмом...» С годами оно стало звучать мягче, уже как шутка, а вначале наводило дрожь. Сейчас я понимаю, что он хотел сказать: мастерство хорошо, если каждый шаг как новый шаг. Когда оно становится самоцелью, ты видишь в театре умелого артиста, но ты не видишь персонажа, ты не видишь больше ничего. Он все время пытался найти в нас что-то незащищенное. Он говорил: «Я хочу вас видеть на сцене, когда вы не знаете, что вам делать, когда вы растеряны, когда вы не понимаете или вы ищете что-то». Он всегда поддерживал такого рода поиски, когда артист рискует собственным обаянием.

Петр Наумович вообще любит нарушителей. И всегда об этом говорит: «Правильно? Да. Интересно? Нет. Лучше нарушить эту правильность, пусть будет интересно». Вроде нельзя наигрывать, а с другой стороны: ну наиграй ты, если через это что-то обретется. Петр Наумович рассказывает, что когда они учились, им внушалось: нельзя играть состояние на сцене. Можно играть только действие, надо быть действенным, надо определять действие глаголом. Все привыкли, что состояние – это ерунда, а он поломал эту систему. Почему Петр Наумович очень любит атмосферу? В Пушкинском музее, или на стадионе, или в «Мастерской Фоменко» – везде своя атмосфера, складывающаяся из звуков, предметов, запахов. Если нет атмосферы на сцене, ничего не меняется и от появления персонажа. Ты в нее что-то вносишь, и сам по-другому в ней существуешь. И важно, в каком ты состоянииходишь. В каком человек состоянии, такое у него и действие.

– *Вы можете рассказать, как Фоменко ставит? Что для него застольный период, как идет работа на площадке?*

Застольный период для Фоменко необходим. Это погружение в автора и в текст. Театр воздействует через слово. Только. Как открывается автор? Через его мысли, образы, взаимоотношения персонажей, которые выражаются тем или иным способом – словом. Это тончайшая, ювелирная работа. Текст – партитура, которую ты разбираешь буквально по словам, по буквам, по запятым, ты ищешь в ней смысл – на слух, дикционно, через внутреннее ощущение. Петр Наумович занимается этим долго, подробно и вдохновенно, потому что фантазия еще не ограничена постановочными решениями, сценой, декорацией, временем на переодевания и перестановки. Можно творить все что угодно. Он все время придумывает. Лучше и лучше. Абсолютно про другое. И за ним невозможно уследить.

Он очень музыкально подходит к тексту. Прежде всего, не любит знаки препинания, «литературные» союзы, всегда их строго отсматривает. Терпеть не может союз «чтобы». Для него все это необходимые условности литературной работы. И он прав. Одно дело, я читаю пьесу, а другое дело, я говорю. Когда автор пишет, он вынужден ставить точку или запятую, чтобы фраза была грамотная, чтобы его верно поняли, но когда мы с вами разговариваем, знаков препинания нет. В устной речи подчинительные, «книжные» союзы я использую гораздо реже. Мои интонации не заканчиваются, мои мысли не останавливаются, даже если я закончила фразу. Почему? Потому что разговор – это движение, потому что я существую непосредственно в контакте с живыми людьми. На репетициях раскрывается жизнь мысли в словах. Это сложная задача – выгащить мысль, чтобы она была живая, чтобы она всегда работала. Заставить ее жить три, четыре, пять месяцев, а потом пять, десять лет, пока идет спектакль. Это и есть застольный период.

Вообще, мне кажется, что «застольный период» не ограничен тем, что люди сидят за столом и разбираются в пьесе, а если они встали на ноги, значит, начался другой период, постановочный. Застольный период – это работа над текстом, которая не прекращается никогда. Если она тебе дается, то все остальное приложится. Если здесь что-то не получается, если ты в процессе репетиций убил мысль, то постановочная работа бессмысленна. Мертвый тот текст, в котором форма вроде осталась, все слова на месте, а никто их не воспринимает, никому они не интересны. На самом деле, актер высокого класса способен взять текст, посмотреть – и сыграть его. То есть раскрыть душу, заложенную в персонаже – через мысли-слова. И когда режиссер умеет это делать и знает, что только ради этого стоит заниматься театром, все остальное – свет, музыка, мизансцены – упрощается. Мне кажется, у Петра Наумовича сейчас такой период: простоты.

– *Вы не спрашивали себя, почему Фоменко чаще обращается к прозе, чем к драматургии?*

Потому что в прозе он свободен. Пьеса уже написана, там задано, кто за кем говорит, стоят ремарки. В прозе нет заранее очерченных ролей, он сам их создает – в тех же «Египетских ночах» Пушкина, во втором томе «Мертвых душ» Гоголя... Фоменко много ругали за то, что он взял именно второй том. И было понятно, что, в общем, его затея обречена на неприятие людей. Зачем брать то, чего нет на три четверти, когда можно взять первый том и грандиозно его сделать. Все будут в восторге, масса ролей... Нет, Петр Наумович берет второй. Вот еще одна сторона работы с ним – непредсказуемость.

– Но когда выпускается постановка и уже есть более или менее закреплённая партитура, наверное, хочется предсказуемости?

Не просто хочется, а в крови сидит. Актеры очень жалуются: премьера – Фоменко все меняет! Меняет и требует, чтобы это оставалось. На следующий день опять меняет и требует, чтобы это оставалось. На репетициях «Безумной из Шайо» он предложил ввести музыку Баха в сцену Орели с Пьером. А перед премьерой: «Давайте ее отменим?» Я думаю: «Мама дорогая! Полмонолога было на музыке, теперь музыки нет!» И мы ее отменили. Она возникла, она ушла. Он сказал: «Пусть она в вас будет звучать». Но для него собственная режиссура никогда не стояла выше артистов, с которыми он работает. Он разрешает пробовать свое. Он всегда присоединится и поможет. Никогда не скажет: «Пожалуйста, не меняйте». Ты можешь услышать от него: «Мне кажется, вы играете не совсем верно», но главное, чтобы ты понял, почему «не совсем верно».

Интонация или жест, которые Фоменко дает актеру, – конечный результат того, что он уже прожил внутри себя. И тебе нужно прожить то же самое, только чуть быстрее. Если ты не успеешь, то проявления, подсказанные режиссером, останутся для тебя чужими. Огромное достоинство Фоменко в том, что он это понимает. Он ждет от тебя, что ты совершишь этот процесс и в конце концов примешь этот жест или эту интонацию. Или отбросишь. Иногда для того, чтобы понять правоту какой-то его подсказки, нужно от нее отказаться. И он это тоже знает. Он скажет: «Я заметил, вы от этого отказались, правильно сделали, хотя...» Через пару спектаклей ты вдруг понимаешь, что он был прав и все возвращаешь обратно. А если Фоменко с самого начала уверен, что прав, то будет внушать: «Это точно, точно, точно». Ты будешь думать: «Почему он так считает? Почему?»

То, что мы делали в роли Марьи Болконской – для меня до сих пор из разряда невозможного. Он ставил взаимоисключающие задачи: «Внешняя сдержанность, но бешенный внутренний ритм. Это очень подвижно, но не сутегливо. Не поворачивайся, не верти головой, смотри в одну точку. Не умирай, сцена должна идти на коду, на финал». Мизансцена? сиди и все. Реквизит? Крестик, ты держишь его в кулаке. Ну, можешь еще заплакать, если хочешь. Эти задания – разнонаправленные векторы, каждый из которых огромной силы. Когда ты собираешь все воедино, то понимаешь, что можешь взять либо одно, либо другое, либо разорваться. Притом это лишь ничтожная часть из того, что Петр Наумович предлагал на репетициях и предлагает до сих пор. Очень часто его новые задания переворачивают твои представления о роли, в которой, как тебе кажется, ты что-то понял. Например, через полтора года после премьеры «Войны и мира» он сделал такое замечание: «Гая, я не могу вам ничего более конкретного сказать... Марья – созидательный свет. И этот свет выражается через восприятие других». Иными словами, ты снова и снова должен пытаться выполнить то, что технически выполнить невозможно.

В чем заключается работа артиста? В том, что он послушно выучивает мизансцены? Но этому и обезьяну можно научить. Тогда выходит, что режиссер сам за тебя отработал, а ты только текст выучил. Работа артиста в том и состоит, чтобы придать необходимость режиссерским ходам. Петр Наумович иногда начинает сердиться: «Что вы играете? Это ужасно!» – «Но ведь это вы придумали». – «Я плохо придумал!» И он прав. Да, он придумал, но для чего? Для того, чтобы это родило что-то в артисте. Если две, три, пять репетиций не рождается, то лучше честно сказать: я не понимаю, я не чувствую. Надо быть

смелее и уметь рисковать собой. Ты должен быть в этом смысле свободным, даже от того, кому ты доверяешь больше всего на свете – от учителя, мастера. Счастье театра, что можно все менять. В незакрепленности счастье. А не в забивании гвоздей: нашли! ура! забываем.

– У Петра Наумовича на сцене всегда много мебели, предметов, которые всячески обыгрываются. Они появляются и исчезают так же спонтанно, как музыка?

У Фоменко есть «свои» предметы, которые будут во всех его спектаклях. Он любит простоту: стол, стул. Любит дерево. Любит зеркало, поставленное обратной стороной. Занавески, то, что колышется. Свечи. Пианино. Метроном. Он может спросить: «А в этой сцене у нас есть метроном?» – «Да». – «А он у нас включается?» – «Нет». – «Вы не можете его где-нибудь включить?» – «Я попробую». И уже не требуется объяснений – зачем, почему? Это его звуковая партитура, его театр, его мир, который он создает из звуков и предметов, ему нужных.

– А как быть, если декорации, костюмы или предметы мешают вам, вашей игре?

Я никогда не буду настаивать, даже если мне что-то мешает, потому что я не вижу целого. Целое видят режиссеры и художники, поэтому надо им довериться. Иначе придется думать обо всем на свете. А вещи... главное, чтобы они работали и не сломались. Причем иногда накладдка может даже помочь. Петр Наумович приучил, что любой минус надо превращать в плюс.

– В спектаклях Фоменко всегда есть сложнейший рисунок переключений, например между несколькими ролями...

Что касается нескольких ролей, то это продиктовано необходимостью. Потом, они друг друга поддерживают. Я имею возможность искать между ними какие-то резкие разграничения. От себя никуда не деться, я-то одна. Вот и думаешь: через что дать разницу персонажей? Скажем, для Шерер у меня есть внешнее приспособление – негнущаяся нога...

– Кстати, кто это придумал?

Петр Наумович, конечно. Я бы не рискнула.

– А походку Орели в «Безумной из Шайо»? Тоже он?

В «Шайо» – все он. И рисунок характера мне сложно давался. Это действительно не моя природа. А тут пришлось туфлями пошаркать, голосом поскрипеть, побыть старухой. Но потом я убедилась, что надо играть именно так. Петр Наумович хорошо говорит: не важно, как идти – от внешнего к внутреннему или от внутреннего к внешнему. Важно идти.

– Нужно ли брать с собой в «дорогу» книжки, вообще всякую литературу?

Нужно, но это не определяющее. Да, я что-то читаю, пытаюсь понять, но никогда никакие знания меня не просветили больше, чем то, что происходит во время спектакля. И как правило, это разрушение моих представлений. На сцене нужно быть готовым ко всему и ни к чему. Даже самое потрясающее открытие, пережитое тобой на спектакле, невозможно повторить. Пример? Мне трудно определять эти состояния словами, в лучшем случае получится схема. Один раз во время спектакля «Война и мир» у меня возникло ощущение, что Марья глаза... Что она все время чуть-чуть щурится. Как будто во-

круг нее такой сильный свет, ослепительные краски, что она немножко щадит свои глаза, способные все это видеть. И, любя других, сдерживает себя, чтобы чувства, переполняющие ее, не обрушивались на них, не разливались потоком. Я все равно упрощаю то, что испытала, но после спектакля у меня было абсолютное потрясение: «Как же я раньше-то не понимала? Надо играть так, и только так». На следующий вышла: ничего не дает. Эти открытия рождаются изнутри, вне связи с техникой, их нельзя придумать. Можно технически воспроизвести рисунок, но я терпеть этого не могу. Мне стыдно повторяться, обманывать зрителя, выжимая из него одну и ту же реакцию.

– То есть спектакль для вас – это та же репетиция?

На любую репетицию можно звать людей. Скажем, Петру Наумовичу помогает присутствие зрителей на репетициях, он на них тоже что-то проверяет. Любит походить по площадке, прикинуть, как это будет из зала смотреться. Правда, ему далеко не все равно, какие люди пришли. Он всех видит, знакомится... Конечно, какой-то интимный поиск существует. Наверное, так: репетиции стоит показывать только близким людям, которые понимают ценность этого поиска. Когда что-то родилось, окрепло, можно искать дальше, даже под сторонними, оценивающими взглядами. Тогда главное не терять свое ощущение, не заигрывать, не навязываться. Если атмосфера спектакля побеждает, то и зрители в ней утонут. Если побеждает настроение зрителя, то утонет спектакль. Но конфликта, борьбы быть не должно.

– В какой мере вы считаетесь с реакциями зрителей на спектакле и их мнениями, высказанными после него?

Зрители почти всегда правы. Они реагируют, когда что-то подлинное на сцене происходит, а если не происходит, сразу начинают скучать, как дети. Но они никогда не могут точно определить, почему происходит или не происходит. Иногда я знаю, что спектакль прошел удачно: для меня что-то открылось. Мне могут сказать: «Ну, это было не интересно», – я никогда не соглашусь! И когда я чувствую, что работала вхолостую, трудно убедить меня в обратном. Вообще говоря, восприятие зрителя и самоощущение артиста должны быть разными. Зритель не может дублировать эмоцию артиста. Если ты на сцене страдаешь, он страдать не будет – ты занял это место сам, ты не даешь человеку сопереживать своим страданием. Хочешь, чтобы он сопереживал, оставь ему эту эмоцию, а сам займись чем-то другим. Всегда должен быть контрапункт. Петр Наумович очень любит это слово, потому что оно, наверное, определяет и отношения в жизни. Он и сам себе контрапункт.

– Тяжело играть, когда узнаете, что смотрит Петр Наумович?

Очень! Слово «играть» здесь теряет смысл. Чего перед ним «играть»? Но всем хочется, чтобы ему понравилось, а в результате... Поэтому лучше, чтобы он смотрел, но никто не знал об этом. Кстати, у него интересные реакции на спектакль. Иногда тяжелейший зал, все валится, все ужасно, и ждешь, что потом придет Фоменко и устроит разнос. А он вдруг начинает поддерживать: «Молодцы, продержались» и т.д. А когда, казалось бы, большой успех, – злится, ругается, говорит, что все неверно, все неправда. То есть всегда держит нас в струне.

– У вас бывает такое настроение, когда, сыграв спектакль, хочется медленно повторить его снова?

Никогда в жизни мне не хотелось повторять спектакль сразу – хотя бы че-

рез день. В нашем театре, к сожалению, необходимо играть два вечера подряд, но это мне не нравится. Потому что как прожить то чувство еще раз? Тяжело... А повторять спектакль... А уж вообще, если честно, самое лучшее – не начинать! Если бы меня спросили: «Отменяем?», я бы сказала: «Отменяем!» Я не верю в актеров-фанатов, которые с горящими глазами рвутся на сцену, играть. Когда ты уже вышел, переступил порог, то уходишь в пространство материала и можешь ни о чем не заботиться: он выгациит, он развеет, он отвлечет. Но вот «переступить» иногда очень сложно. Нужно огромное внутреннее усилие, чтобы все отключить и – шагнуть.

– А ежедневные усилия? Балерине, чтобы быть в форме, нужно ходить на класс. Что делать драматическим артистам?

Класс внутренней техники. Она должна приходиться в движение при контакте с людьми – с партнерами, со зрителями. Ты все время должен быть открыт и восприимчив. Внешняя техника тоже важна, но ее готовишь для конкретного спектакля. Для одного больше работаешь над голосом, для другого – над телом.

– Но как сохранить хороший контакт с партнерами, если один и тот же спектакль идет много лет или, например, в 25-й раз за полтора месяца, как иногда бывает на гастролях?

Все зависит от того, что ты хочешь. Штампы есть? Ну конечно, есть: все мы люди слабые, не на все хватает сил. Очищать от них спектакль – это сознательная работа. Мы способны проделать ее сами. Мы помогаем и доверяем друг другу. В нашем театре действительно принято после спектакля разбираться, что происходило, что не происходило, – и договариваться по новой. Это не каждый раз случается, но случается обязательно. Иногда полезно посмотреть запись. Это очень много дает. Сразу все видно. Если бы такие возможности были, я бы смотрела чаще.

– Какое самое счастливое состояние для вас на сцене?

Когда летаешь. Ты уже ни за что не отвечаешь – и все осознаешь, тобой ничто не управляет – ты всем. Ты как будто растворяешься, тебя нет. Все есть – тебя нет.

– А самое сложное?

Когда ползаешь. Во-первых, обязательно надо доползти, как бы ни было тошно и что бы там внутри ни скрипело. Во-вторых, ты не можешь забыть ощущение полета. Пока ты к нему опять не подойдешь – не успокоишься. А оно так редко! Когда это случается, думаешь: «А-а-а, теперь это не скоро произойдет». А если «не скоро» – значит, снова надо терпеть. Петр Наумович очень часто об этом говорит: все терпеть и от всех терпеть... Он понимает, что актерам много чего кажется и переживается. Иногда они находятся на грани срыва, отчаяния, разочарования в своем деле, на это накладываются человеческие проблемы. И в эти минуты у него хватает мудрости не читать нотации, не выговаривать, вообще не говорить.

Например, у нас был случай... Мы выпускали «Таню-Таню». Репетиции шли очень тяжело. Петр Наумович швырял пьесу через весь реп. зал, говорил, что ничего в ней не понимает и что ему никогда не удастся понять эту современную пьесу. Потом отходил, успокаивался, продолжал репетировать... Переживал ужасно. И у Андрюши Казакова был непростой период в жизни. Наконец, мы вышли на прогон со зрителем, в конце которого Андрей ушел

в кулисы, там, на глазах у изумленного Рустэма Юскаева, достал стартовый пистолет и сделал выстрел. Получилось, что персонаж застрелился, но актер никого не предупредил, что расправится с ним таким образом.

Сначала мы решили, что произошла большая трагедия. Выйдя из шока, мы набросились на Казакова с криком и упреками. Можно представить, как поступил бы в такой ситуации любой другой режиссер... Но Петр Наумович не сказал ни слова. Это просто не обсуждалось, и Андрей больше не стрелялся.

Фоменко удивительный человек. Он настолько свободен, что позволяет себе зависеть от всего: от нас, от театра, от людей, его окружающих, от своих болезней... Иногда он смотрит на нас молчаливо и словно не понимая, как родители смотрят на непутевых детей. Он начинает нас пилить за то, что мы мало читаем, мало смотрим: «Вы были на этой выставке? Сходите все на эту выставку». И никто не идет... Конечно, мы очень к нему привязаны. Может быть, мы прямо ему об этом не говорим, но это так. Взаимоотношения могут быть сложнее или проще, но он – корни. Эта связь – пожизненная, ее невозможно порвать капризом, случаем или обидой. Нас выбрали. Не мы выбрали. Говорят, нельзя столько лет быть вместе. Не знаю. Что-то нас держит. Необъяснимо. И слава Богу, что есть что-то помимо нашего разума.

– Миропонимание Фоменко, его идеалы ограничиваются для вас театром или сохраняют свою силу вне сцены, влияют на ваши представления о жизни?

Мы смотрим в одну сторону. Иначе мы не были бы вместе. Я никогда не разделяю в нем: это театр, это жизнь. Он живет таким способом. Не то что «ставит спектакли». Нет, живет. Думает, разговаривает с людьми, перечитывает книги... Мне всегда трудно смотреть его спектакли. Он все время заставляет меня работать, дергает. Я соприкасаюсь с большой работой души другого человека. Для артиста в его спектаклях – огромное пространство. Там можно идти и идти. Он достиг в профессии такого уровня, когда может быть свободен от нее. Она сама по себе для него не так интересна, как то, что через нее открывается. И он все время движется сам. Сейчас у него новая тема. Он говорит, что мы завершаем этап стихийной игры, визга на лужайке, воздушности, легкости. Ну, действительно: там, где нужно просвистеть, пролепетать, прошелестеть и улететь – к нам уже можно обращаться как к мастерам жанра. Если мы останемся на «легком дыхании» – все, это смерть. Он говорит, что нужно переходить к каким-то подлинным сильным переживаниям, на грани риска. Он провоцирует. У нас не получается, наверное. Но это не важно. Настоящее дело – то дело, где требуется не сиюминутный отличный результат, а умение быть в процессе. Настоящее дело произойдет потом, если оно верно заложено сейчас. Поэтому театр Фоменко – я не себя имею в виду – в будущем.

– Вам никогда не хотелось услышать от Петра Наумовича: «Галя, выберите пьесу, а я для вас ее поставлю».

Боже упаси!

Беседовал Сергей Конаев 16 апреля 2004 года



РАМАЗ ЧХИКВАДЗЕ

Рамаз Чхиквадзе (р. 1928) – актер. В 1951 г. окончил Тбилисский театральный институт им. Руставели и поступил в труппу Театра им.Руставели. Роли: Тамаз («Жизнерадостные друзья» В.Розова– С.Клдиашвили, 1955), Леонардо («Испанский священник» Дж. Флетчера, 1955), Мэкки-Нож («Трехгрошовая опера» Б.Брехта, 1964), Эдмунд («Король Лир» У.Шекспира, 1966), Тедо («Старые зурначи» М.Элиозишвили, 1967), Кирилэ Миминошвили («Мачеха Саманишвили» Д.Клдиашвили, 1969), Людовик XIV («Кабала святош» М.Булгакова, 1972), Кваркварэ («Кваркварэ» П.Какабадзе, 1974), Аздак («Кавказский меловой круг» Б.Брехта, 1975), Ричард III в «Ричарде III» (1979) и король Лир в «Короле Лире» (1987) У.Шекспира и др. Кроме того, озвучивал спектакли «Альфред и Виолетта» по А.Дюма (1981), «Бриллиант маршала де Фантье» (1982), «Осень нашей весны» (1986) и «Дочь императора Трапезунда» (1990), поставленные Р.Габриадзе по своим пьесам в Тбилисском театре марионеток. В 1998 г. на III Международном театральном фестивале им. Чехова был показан спектакль «Пляска смерти» А.Стриндберга с Чхиквадзе в роли Капитана (режиссер А.Варсимашвили, Тбилисский Театральный центр).

РАМАЗ ЧХИКВАДЗЕ

В 19.00 повышается температура

Прежде всего хочу сказать, что не понимаю названия вашей книги – «Режиссерский театр». Что это такое? Как тренерский футбол! Без режиссера театр существовал столетия и будет существовать дальше. Соберите пятьдесят прекрасных режиссеров, и пусть они друг с другом поставят хотя бы один спектакль! Не получится. А актеры могут без режиссера создать спектакль, и если эти актеры хорошие, то и спектакль будет хороший. На моей памяти Театр Руставели и Театр Марджанишвили лишились своих главных режиссеров: расстреляли Ахметели, не стало Васадзе... И актеры сами стали ставить спектакли. И это были прекрасные спектакли, потому что актеры в труппе обоих театров были замечательными.

Я не говорю, что режиссер в театре не нужен – он необходим. Но необходим он на своем месте. А это второе место. Первое место в театре принадлежало, принадлежит и будет принадлежать актеру. А сейчас режиссеры почему-то вообразили себя заместителями Господа Бога и истиной в последней инстанции. Они сравнивают актеров со своими инструментами: кистями, красками, скрипками... Какая чушь! Режиссеры приходят и уходят, а труппа в театре остается и работает. Скорее уж это режиссеры – наши инструменты: наши зеркала, наши барометры, наши амортизаторы и путеводители. И в этом качестве они весьма полезны. Но когда они воображают себя главными, – меня это раздражает. Мне сейчас 75 лет, в театр я пришел еще мальчишкой, поэтому я говорю, опираясь на прожитый опыт, на опыт долгих-долгих лет в театре, на опыт работы с замечательными мастерами...

– У вас совсем нетеатральная семья, но уже в школе вы стали посещать драмкружок. Откуда такая страсть к театру?

У меня довольно своеобразная история. Родители у меня были музыкан-

тами. Отец был профессором Тбилисской консерватории. Мать тоже закончила консерваторию в Тбилиси, училась потом в Ленинграде. Музыкальный талант у меня обнаружили в раннем детстве. Отец и мать очень обрадовались и хотели, чтобы я тоже продолжил их путь. Я сочинял что-то на фортепиано. И совсем маленького меня взяли в консерваторию (с довольно большой стипендией), там тогда была такая группа одаренных молодых людей. Все родные надеялись, что я буду грузинским Моцартом. Он в семь лет написал оперу, от меня ждали того же. Я начал учиться у очень хорошего педагога, поступил в школу в нулевой класс. Со школой мне не повезло: я поступил, когда ввели нулевые классы, а заканчивал, когда ввели одиннадцатые. Так что я отучился в школе двенадцать лет. В первом классе нас повели в ТЮЗ. Я посмотрел там спектакль «Тайная дорога». И после этого стал совершенно другим человеком. Я влюбился в театр мгновенно и без памяти. И решил для себя, что буду артистом, и никем иным. Бросил заниматься музыкой. Когда я на экзамене сел к роялю, то отец меня просто выгнал с экзамена после первых же тактов. Консерваторию я бросил. Театр, и только театр.

В школе ставились спектакли, я рвался играть, но меня как-то не очень занимали. Потом я понял, что роли давали играть только отличникам. А у меня в дневнике оценки были не слишком высокие. Но тогда я недоумевал. Что же получается? Я хочу стать артистом, а они не хотят, но им дают роли, а мне нет! Страдал ужасно! Потом я узнал, что есть драматический кружок во Дворце пионеров. И пошел туда. Там было проще. При зачислении я сказал, что в школе много играл, и все только королей. Ну мне и дали для начала роль короля в какой-то сказке. И до театрального института я играл в этом драмкружке.

Поступил я легко, потому что уже знал, что такое этюд, что такое «импровизация» и т.д. У меня был сыгран целый репертуар ролей, так что приняли меня без затруднений. В театральном институте преподавали замечательные педагоги. После института я пришел в Театр Руставели, и с тех пор я так и играю в этом театре. Только один раз попробовал «изменить» своим и сыграл в Подвальном театре «Пляску смерти» Стриндберга. Один раз в жизни сыграл в спектакле другого театра. Потом сказал сам себе: где я начинал? В Театре Руставели! И где заканчиваю? В подвале! (а театр, действительно, располагался в подвале). И я, чтобы не портить биографию, вернулся играть в Театр Руставели.

– Вы часто говорите о своем неприятии режиссерского театра, но всю жизнь вы работали с крупнейшими режиссерами – Михаилом Туманишвили, Робертом Стуруа... Как складывались ваши отношения с этими режиссерами? Не мешал ли вам «режиссерский деспотизм» в вашей работе?

У меня всегда были прекрасные отношения с режиссерами. Я же очень послушный артист. И режиссеры у меня были замечательные. Михаил Туманишвили был моим педагогом в институте. А потом в театре я вошел в группу молодых артистов, которых он непременно занимал в своих спектаклях. Нас тогда звали: «очаровательная семерка». Выпускались хорошие спектакли, и мы ощущали себя как бы одной семьей. Потом пришел Роберт Стуруа. Он был младше нас, и казалось, с ним искать общий язык будет труднее: другой подход, другие приемы, какой-то новый почерк. Но почему-то мы очень быстро начали понимать друг друга с полуслова: он еще не доканчивал фразу, как я уже понимал, что он хотел.

Мне всегда хотелось играть разноплановые роли. Чтобы я не был одинаковым на сцене. Вот этот образ такой, а этот совершенно другой... Есть очень хорошие артисты, которые всегда играют собственную индивидуальность. Жан Габен играл всегда один и тот же образ в разных ситуациях. А я люблю грим, люблю острую характерность. И Робик меня очень поощрял в этом.

Потом Робик стал уже другим режиссером, конечно. Когда он вырос, когда ему объяснили, что он гениальный, ему уже не хотелось искать сообща. У него появилась эта режиссерская фраза: «Я сказал!» Но тогда меня не было в театре. Я уже ушел на пенсию!

– Вы до сих пор находитесь в прекрасной форме, почему вдруг появилась идея уйти на пенсию?

Очень давно, когда я один раз преподавал в театральном вузе, я сказал своим ученикам: главное для актера – здоровье. Актер должен иметь крепкие мускулы, мощную грудную клетку. Он должен быть тренирован, как спортсмен, а иначе он не выдержит нагрузок. Когда я был моложе, я играл в неделю не меньше пяти-шести спектаклей. Иногда семь. И это были большие роли и тяжелые спектакли. Бывало так, что я в очередь играл «Кавказский меловой круг», играл «Хануму» и играл «Ричарда III». Эти три спектакля шли часто: по два раза в неделю, зритель любил эти спектакли, и театр, так сказать, зарабатывал на них. Я никогда не отпрашивался: дескать, не сыграю, не смогу и т.д. Здоровый был человек, спасибо Господу, и никогда в жизни не капризничал: дескать, дайте отдых, я устал или я снимаюсь! Никогда в жизни. И когда я в кино снимался, то все организовывалось так, чтобы театру не помешать. Ночные съемки, утренние съемки. Конечно, мучений было много, но я жил в театре. И это можно выдержать только при богатырском здоровье.

В Лондоне на гастролях я сыграл Ричарда III двенадцать раз подряд! А сейчас в свои семьдесят пять я сыграл четыре раза «Кавказский меловой круг» и понял, что не знаю: а если бы было пять спектаклей, я выдержал бы? Сейчас у меня нога болит, я пью какие-то лекарства, чтобы как-нибудь заглушить боль. И все время страх: а вдруг на сцене я просто не смогу на левую ногу встать, если она заболит! В семьдесят пять лет не шутка на сцене играть такую роль, как Аздак. Есть физически легкие роли, а есть очень тяжелые. Ну, скажем, физически Чехов легче Шекспира. Конечно, у Чехова есть другие задачи, и надо больше мастерства иметь, чтобы его играть, но физически ты столько не тратишься, как, скажем, в «Ричарде», как в «Короле Лире». В Шекспире ты столько должен бегать, столько кричать, – и это надо вынести! Это очень трудно. В молодые годы я любил посидеть в компании, грузины, знаете, любят кутить, но перед спектаклями я не пил. И очень боялся этого. Не потому, что я такой хороший, но просто я знал, что мне очень трудно будет на сцене, и я оберегал себя.

Когда я прикидывал свою жизнь, я всегда думал, что, как исполнится мне шестьдесят лет, – уйду на пенсию. Если я понадобится театру – буду работать. Молодые придут, им дорога, пусть они работают. Я буду нужен, – пожалуйста. Свой репертуар буду играть, но новые роли уже брать не буду. В шестьдесят лет на пенсию выйти не получилось, но в шестьдесят три я вышел на пенсию. В денежном отношении я ничего не потерял. Пенсия была высокая (как у народного артиста СССР) и театральное общество добавляло. А потом началась перестройка, большая политика. И сейчас я получаю четырнадцать лари – это семь долларов в месяц. И все мои звания: народный артист, герой

соцтруда, лауреат и т.д. в Грузии не признают. Недавно мне хотели дать какой-то орден. И я отказался: «Я не хочу этот орден. У меня столько орденов, что я не знаю, куда их деть. К тому же оказалось, что все они были фальшивые. Так что зачем мне эти железки нужны?»

А ушел я просто. У меня были съемки в Германии. Очень тяжелая картина «Ботинки из Америки». Я играл еврея, которого во время войны расстреляли со всей его семьей, но он как-то чудом выжил, приполз к своему дому. Соседка прятала этого еврея целых два года, после войны он вышел из своего темного погреба, седой, полусумасшедший. Он ждет, что к нему вернется его семья, что придет святой человек и приведет всех мертвых. Он ждет своих внуков, дочку, жену. Готовит им пальто для зимы, одежду, туфли. Стирает. Такая тяжелая картина. Потом мы пожили в Праге у детей.

Прошло два года, пока я не играл. И считал, что все, больше играть не буду. Но потом решили возобновить «Кавказский меловой круг», очень просили зрители, потому что подросли дети, которые только слышали об этом спектакле, им захотелось его посмотреть. И его, и «Ричарда III», и «Лира». Но остальные спектакли, конечно, уже не возобновить. А «Кавказский меловой круг» все держится и держится, потому что разрушить его нельзя. Чем больше он ветшает, чем старее становится, – тем лучше выглядит на сцене.

– Можно сказать, что Аздак – ваша любимая роль?

Артист всегда любит те роли, которые любят зрители. Если зритель хочет смотреть какой-то спектакль, то ты не устаешь от этой роли. А вот если зритель спектакль не принял, то уже пятый – десятый спектакль трудно играть. Если зритель любит роль, а ты ее поначалу не очень долюбливаешь, то потом уже влюбляешься в эту роль. Она нужна зрителю, и ты начинаешь ее любить, потому что работал не попусту, есть какой-то результат. Ты знаешь, что доставляешь какую-то радость зрителям. В конце концов театр что такое? Это же праздник! Он должен доставлять радость. Какая бы трагедия ни игралась, но все-таки – это праздник. Правильно?

Я люблю очень многие свои роли. Хотя когда мне их только предлагали сыграть, то я, как правило, отказывался. Я был очень пугливым артистом, не верящим в себя. Мне никогда не казалось, что: о, я могу сыграть все! Есть артисты, которые мечтают сыграть Гамлета, Макбета, Ричарда – это понятно. А я боялся этих ролей. Конечно, где-то внутри мне это хотелось сыграть, но я считал, что у меня нет данных для Лира или Ричарда и т.д. И я сначала всегда отказывался: нет, нет. Потом соглашался. А артист по природе все-таки жадный, не хочет упустить свою долю. А потом начинается долгая работа над ролями: вначале на репетициях, потом на спектаклях.

Меня всегда удивляло стремление критиков, публики попасть на премьеру! Что на премьере можно увидеть: только режиссерский рисунок. Настоящие, большие роли у Шекспира, у Брехта нельзя на премьере играть хорошо. Не получается. Все мои значительные роли, такие, как Мэкки-Нож, как Ричард, как Лир складывались далеко не сразу. Иногда бывало, что уже генеральные репетиции, а роль еще не готова. И даже если на прогонах она удавалась, то, как только появлялись зрители, роль сразу что-то теряла, опускалась в своем качестве. Почему? Первое: усталость перед премьерой. Потому что каждый день, иногда по два раза в день ты гонишь эту пьесу, играешь свою роль. И физических сил к премьере уже нет. Потом то премьерное волнение, которое придает тебе сил, но и мешает тоже. Второе: спектакль к премьере не

бывает готовым. Спектакль обязательно должен, так сказать, «дойти», «дозреть», как созревает хлеб, – на зрителе. И настоящие большие спектакли, по Шекспиру, Брехту, Шиллеру, Мольеру и т.д., надо выращивать на зрителе. А критика приходит на премьеру и пишет статьи, телевидение снимает репортажи с премьеры, а ты смотришь по телевизору эту запись, и тебе больно: ой, как это мимо, как все не так! И ты думаешь: лучше бы не снимали! Надо десять – двенадцать спектаклей проиграть, тогда станет ясно: плохо это или хорошо. Хорава играл Отелло грандиозно. Но получилась у него эта роль далеко не сразу. Видевшие премьеру уверяют, что не было в игре ничего особенного, а постепенно роль росла, и получился тот Отелло, о котором пишут книги. А мы спешим сразу свое отношение сказать к спектаклю, к ролям... Я думаю, что я прав в этом.

Вы знаете, как трудно играть комедию на премьере, потому что ты еще не знаешь реакцию публики, у тебя еще нет тормозов, где приостановиться, дать среагировать на реплику, где чуть замедлить темп, где ускорить. Вот эти люфты у тебя еще не разработаны. Ты кидаешь реплику, а пока на нее реагируют, ты уже сказал еще одну, которую публика уже не слышит. Получается каша. Потом со временем ты уже знаешь, где реакция, как заполнить паузу, как распределить слова, чтобы ни одно не пропало. Слово не должно пропасть на сцене. На это никто не имеет права. Писатель писал, какое же ты имеешь право съедать его слова! Сейчас многие артисты, когда играют глубокие переживания на сцене, начинают очень тихо говорить. Так тихо, что их не слышно. Это удобно – играть на полутоне. На тихом голосе легко играть, легко переживать... Но на сцене тебя должно быть слышно отовсюду, на галерке должно быть слышно. А это трудно. Это уже мастерство.

– В одном из интервью вы сказали, что не надо делать идола из Станиславского...

Я имел в виду, что никакая система не может быть абсолютно пригодной для всех индивидуальностей и на всем их пути. Система Станиславского незаменима для начинающих артистов, ее необходимо изучить. Но когда ты уже сам стал мастером, ты постепенно начинаешь разрабатывать собственную систему, которая подходит именно тебе. Каждый большой артист имеет собственную систему творчества, хотя не все могут внятно ее изложить, тем более записать. Но ты строишь ее, исходя из требований собственной творческой индивидуальности. И то, что подходит тебе, для другого будет вредным, и наоборот.

– У вас существуют какие-то специальные ритуалы настройки перед спектаклем? Вы повторяете текст, вспоминаете мизансцены, перечитываете свои актерские тетради? Или есть свои какие-то приемы?

Если спектакль не шел недели три-четыре, то с утра в театре проводится такая легкая репетиция, где мы пробегаем по всей пьесе, чтобы вспомнить. А когда играешь спектакль часто, то и не надо ничего специально повторять. Ты и так «в форме». Другой вопрос, что как бы часто ты ни играл свою роль, но все равно какое-то напряжение, какое-то волнение остается. Почему так? Не знаю. Скажем, вчера играл, третьего дня играл. А сегодня все равно волнуясь! В чем причина? Я же уверен, что все знаю, все помню. Перед спектаклем я ничего плохого не делал: не напивался, не переутомлялся, не переедал... Я в хорошей форме. А все равно мне беспокойно, на сердце какая-то тяжесть. Какая-то все-таки тяжесть беспокоит. Эта тяжесть снимается только на сцене.

Это организм настраивается на спектакль. Я знаю, что когда актеры лежат в больнице, то к семи вечера у них непременно повышается давление или поднимается температура и нормализуется только после десяти вечера. Организм настроен на спектакль.

У меня была одна история, когда я понял, что такое настройка. Я по утрам снимался на киностудии и после съемки бежал на спектакль. Я играл тогда в очередь «Ричарда III», «Хануму» и «Кавказский меловой круг». Каждый день. Я знал, что сегодня у меня «Кавказский меловой круг». Закончил съемку, бегу, вхожу в свою комнату. Не вижу костюма Аздака, зову одевальщицу: «Маро, почему ты не принесла мой костюм?» – «Как не принесла? Вот он, костюм, висит!» – «Это же костюм Ричарда! А сегодня «Кавказский меловой круг!» – «Нет, «Ричард»! Что со мной было! Я так испугался! Думаю: как я сейчас буду играть «Ричарда»?!! Я не смогу!!! Вроде бы: какая мне разница? Я же специально не готовился именно к Аздаку! Ну, сыграю Ричарда! А нервы ходят ходуном, меня колотит! Это мой организм без всякого участия моего сознания сам настроился на Аздака! Все было подготовлено, без моего участия, все во мне подготовилось для этой роли. И в оставшийся час до спектакля я должен быть «выйти» оттуда и перестроиться на Шекспира. Это был ужасный час в моей жизни!

Вообще, надо быть немного сумасшедшим, чтобы идти в актеры. Каждый день всю жизнь ты сдаешь экзамен. Всю жизнь перед публикой выходишь и сдаешь экзамен. Этот спектакль понравился? Значит, в следующий раз надо сыграть не хуже, чтобы не разочаровать зрителей. А то они уйдут и скажут: нас обманули, ничего особенного тут нет! И ты всю жизнь страдаешь от этого страха провала.

Есть исполнители (я знаком с таким очень талантливым пианистом), которые не могут играть перед зрителями. Он выходил, останавливался... и уходил со сцены. Иногда этот страх появляется с возрастом: артист уже не верит в свои силы и боится, что сыграет хуже, чем раньше. А раньше его принимали хорошо, и он не хочет испортить мнение о себе. Без этого страха артиста нет. Это обязательный атрибут профессии: все эти страхи, все эти переживания. Я не понимаю, как артист может быть абсолютно спокоен перед спектаклем? Этого не может быть. Только кто-то умеет скрывать свой страх. Кто-то умеет с ним работать. Когда появляется мастерство, помогает опыт, практика, прожитая жизнь. Ты уже знаешь разные хитрости: что делать на сцене, если, скажем, забудешь текст. Как скрыть это от зрителя. И т.д.

– Своим студентам вы говорили, что главное для артиста здоровье. А что самое вредное для артиста? Что чаще всего и больше всего мешает счастливой судьбе в театре?

Мне кажется самое страшное и вредное чувство – зависть. Это разрушает мгновенно самых талантливых людей, съедает талант, душу. Зависть к коллегам, которые лучше тебя играют. Ревность к своему партнеру, которому громче хлопают... Это страшно. С этим надо бороться ежедневно. Если ты любишь свой театр, ты должен радоваться успеху каждого актера труппы. Он играет лучше, чем ты – это же прекрасно!

Если ты любишь театр, ты должен радоваться успеху любого своего коллеги: значит, театр жив! Надо радоваться успехам молодых. Надо желать им играть лучше, чем играли мы. И тогда ты увидишь, что театр развивается... Двигается дальше. Это же ужасно, когда говорят: вот N так играл, что лучше

уже никто не сыграет! Да сыграют лучше! Сейчас приходит в театр талантливая молодежь. Только не надо ей мешать, не надо становиться поперек дороги. В театре должны работать молодые люди, здоровые, сильные, талантливые, они должны нести на себе репертуар. И чем больше они будут играть, чем крупнее роли им достанутся, тем быстрее они будут расти, набираться мастерства и опыта. Театр очень эгоистическое искусство, но он не терпит эгоистов. Если ты будешь думать о себе, – все кончится, как только ты станешь меньше играть. Если ты будешь думать о своем театре, – ты будешь радоваться его успехам.

Беседовала Ольга Егошина 10 июля 2002 года



ЭГЛЕ ШПОКАЙТЕ

Фото М.Раиковского

Эгле Шпокайте (р. 1971) – балерина. В 1989 г. окончила Вильнюсское хореографическое училище и поступила в труппу Литовского театра оперы и балета. Партии: Сванильда («Коппелия» Л.Делиба), Жизель («Жизель» А.Адана), Аврора в «Спящей красавице», Одетта-Одиллия в «Лебедином озере», Мари в «Щелкунчике» П.Чайковского, Китри и Мерседес («Дон Кихот» Л.Минкуса), Джульетта («Ромео и Джульетта» С.Прокофьева), Кармен («Кармен» Ж.Бизе – Р.Щедрина, 1997), Марина («Грек Зорба» М.Теодаракиса, 1998), Ипполита-Титания («Сон в летнюю ночь» Ф.Мендельсона, 1998), Избранница («Весна священная» И.Стравинского, 2000), Балерина («Красная Жизель», 2001), Императрица («Русский Гамлет» на музыку Л. ван Бетховена и Г.Малера, 2003) и др. Кроме того, выступает в спектаклях Латвийского театра оперы и балета, Грузинского театра оперы и балета им. З.Палиашвили, Независимой труппы Аллы Сигаловой и др. В 2000 г. сыграла роль Дездемоны в драматическом спектакле «Отелло» У.Шекспира (режиссер Э.Някрошюс, театр «Мено Фортас»).

ЭГЛЕ ШПОКАЙТЕ

Дайте мне задачу

– Когда вы узнали, что Эймунтас Някрошюс хочет предложить вам роль в своем «Отелло», вас не удивило и не испугало, что балерине предлагают сыграть Дездемону в драматическом спектакле?

Мы встретились с Някрошюсом случайно, в тот же день поехали в «Мено Фортас» и что-то попробовали на сцене – меня просили почитать какой-то текст, газету. Это было условное предложение без моего согласия и без его подтверждения, потому что, конечно, он пробовал на эту роль не только меня. Официальное приглашение было сделано, наверное, через две недели. Я очень много думала. Я знала, что не откажусь, хотя все «умные» мысли были против.

– Вы до этого видели спектакли Някрошюса?

Да, конечно. Ребенком меня водили родители. Считали, что обязательно нужно смотреть. Ну а спектакли у него все по пять часов, я сидела и думала: «Быстрее бы все это кончилось». Но я очень ярко помню какие-то свои детские впечатления, хорошо помню Владаса Багдонаса... Как в детстве бывает: что-то запечатлевается и остается в голове. Так и эти спектакли. Потом уже смотрела с умом. Конечно, Някрошюс такой художник, что на его спектаклях учишься.

– Перед началом работы с Някрошюсом у вас уже было свое представление о Дездемоне? Скажем, чуть другое, чем у Някрошюса?

Совсем другое. Какое? Наверное... стандартное. Сейчас мне трудно сказать, каким именно было то представление, потому что когда читаешь с новыми мыслями, они перебивают прежние. Пьеса была прочитана не один раз. Но, наверное, больше всего на меня повлияли книжки про самого Шекспира, которые я читала. Потом был разговор с Някрошюсом – совсем не про спектакль, немножко про Дездемону, но через жизнь, про то, какие мы, про на-

стоящее чувство в жизни, про любовь. Спектакль ведь про любовь. Сейчас я, наверное, совсем необъективна к этой пьесе, потому что, конечно же, вижу ее глазами Някрошюса... но не только его. Весь коллектив актеров оказал влияние, Владас Багдонас, другие. Кто-то большее, кто-то меньшее.

– *Как шли репетиции?*

Когда я сидела на первых репетициях, мне было так трудно, что доходило до слез. Я ничего не понимала, потому что разговоры были вообще не про театр... Я не понимала про что. Тишина, паузы по три минуты, потом говорится последнее слово из предложения и все не о том. Я говорила: «Я не понимаю, про что идет речь». Мне говорили: «Ничего не надо понимать. Просто сиди и слушай». И вот так идет работа. И потом через полгода до тебя доходит, почему тебе сказали слово, которое ты не поняла.

– *А с чего эта работа начиналась? Какие у нее были этапы?*

Были репетиции, когда мы три-четыре часа только беседовали. Потом Някрошюс говорил: «Ну, давайте попробуем на сцене». Это были пробы без текста, нужно было сыграть, что происходит с персонажами, отношения между ними. Примеры? Я помню, что актер должен был сыграть состояние Яго перед всем тем, что происходит в пьесе. Было отрепетировано множество этих «кусочков» и еще было неясно, в какой последовательности они будут. Потом началась работа с текстом.

– *Получается, что Някрошюс работает этюдами?*

Как бы этюдами. Мне трудно давать определения, я не учила терминологию.

– *Някрошюс советовал вам, скажем, посмотреть такой-то фильм или прочитать те или иные книги?*

Да, много. Но я бы не хотела говорить – какие. Это были очень личные подсказы, понятные только мне. Не знаю, наверное, это не так важно... Как-то он сказал мне, может быть, уже спектакль шел: «Помнишь Наташу Ростову Савельевой, ее глаза на балу...» Иногда он вот так что-то говорит, а ты сам должен найти, про какой эпизод это сказано и для чего. Однажды он сказал: «Бывают девушки, которые любят смотреть, как мужчины ремонтируют машину». Бывают такие девушки? *(смеется)*

– *Вы делали какие-нибудь записи, когда работали над ролью?*

Да, всегда делаю.

– *То есть это не было советом Някрошюса?*

Мне хотелось записывать, что он говорил. После премьеры замечаний стало меньше. Теперь он больше говорит о том, что хочет от данного спектакля, просто отдельные слова: играть энергично, спокойно. Хотя это зависит от ситуации, конечно.

– *Вы говорили о моментах замешательства на репетициях. В чем были проблемы?*

Иногда в пластике, иногда в речи, иногда в движениях. Иногда я просто не знала, куда деть руки, не знала, что мне делать. Я просила: «Дайте мне задачу какую-нибудь!» – «Делай что хочешь». В балете мы очень сильно связаны, у нас все-таки диктатура хореографа, который шаг за шагом выстраивает партию. Владас как-то говорил журналистам, что у Някрошюса не так много

остается на импровизацию актерам, как я поняла. Но мне этой импровизации было... *(проводит рукой по горлу)*.

– *Поэтому вы просили дать музыку, чтобы хоть что-то вас связывало?*

Да... Музыка мне всегда помогает, потому что сразу дает что-то телу – хотя бы телу. Тело откликается само собой.

– *Някрошюс говорил, что вальс в конце первого акта сочинили актеры, а он просто включил его в спектакль.*

Если вспоминать с самого начала, то было придумано очень много всего, так что отказываться иногда было жалко. Каждая сцена имела шесть-семь вариантов. И эта сцена тоже имела несколько вариантов. На одной репетиции, где долго ничего не получалось, я действительно предложила Владасу: «Давай попробуем что-нибудь». Мы изобразили какой-то танец. Някрошюс вдруг сказал: «Мне нравится». И оставил. Конечно, когда мы в следующий раз репетировали, то были уже более конкретные замечаниями они, может быть, изменяли сцену. Первый показ был в Венеции, одно действие. Это был отдельный спектакль, очень интересный, но все невозможно было оставить. Из нашей сцены тоже осталась, наверное, треть...

– *От актеров часто слышишь, как костюм или декорация повлияли на образ... Было ли что-то подобное у вас с Дездемоной?*

У нас в балете костюм и декорации обычно появляются на генеральной репетиции. Но у Някрошюса все возникало постепенно. Что-то предлагали режиссер и художник, иногда та одежда, в которой актеры репетировали, оставалась в спектакле. И не только одежда. Я боюсь ошибиться, прошло слишком много времени, но мне кажется, что фортепьянная музыка, которая звучит в спектакле, – ее сыграл актер на одной из репетиций, просто сыграл то, что он умел играть...

– *В «Отелло» играют приглашенные актеры, имеющие обязательства перед своими театрами. Это как-то отражалось на ходе репетиций?*

Да. Работа шла с большими перерывами в несколько месяцев. Было очень трудно входить в нее снова. Все как в первый раз.

– *Кажется, что игра в спектаклях Някрошюса требует особых физических навыков, дополнительной тренировки. Режиссер устраивал, скажем, мастер-классы?*

Нет, я не помню такого. Но просто он нас знает. Когда он берет актера в спектакль, то знает, на что тот способен. Хотя, я думаю, мне нужно было бы походить на мастер-класс, научиться проговаривать текст, брать уроки у педагога по речи в Консерватории. Я спрашивала его об этом. Он отвечал: «Читай газету вслух» *(смеется)*. Сейчас я чувствую, что если бы мне еще раз предложили сыграть в драме, я бы не пошла. Я здесь как немой человек. Иногда я ненавижу свой голос и думаю, что зрители тоже должны его ненавидеть.

– *Не каждый актер согласится, чтобы на него нагрузили дверь... А ваша хрупкая Дездемона с ней ведет сцену...*

Все так переживали, что мне будет тяжело. Подбирали дверь *(смеется)*. Конечно, если я согласилась на работу в спектакле, то должна выполнять все задания режиссера. Но иногда Някрошюс замечал: «Здесь ты должна быть оптимистичной...». Я протестовала, говорила, что после тяжелой сцены объяснения, которая была у Дездемоны только что, нельзя быть «оптимистичной».

На что он отвечал: «Это ты, Эгле Шпокайте, помнишь, а она уже забыла». Вот с этим было трудно согласиться, а дверь... Физические нагрузки в балете намного тяжелее.

– *Вы сейчас стараетесь держать найденный рисунок роли или пытаетесь что-то изменить, усовершенствовать его?*

На мне огромная нагрузка, я очень устаю. Трудно разрываться между балетом и драмой. В основном стараюсь не забыть то, что было найдено.

– *А спектакль меняется с годами? И что меняется – мизансцены, интонации?*

Мне говорили, что меняется. В какую сторону? Мне кажется, все-таки в «оптимистическую»...

– *Есть сцены, которые увлекают вас больше всего?*

Всегда разное. Каждый спектакль может увлечь разное.

– *Вы идеально точно и абсолютно бесстрашно играете сцену, когда Дездемона переходит с черного стула на белый, а их отодвигают все дальше... Кажется, этот момент больше всего поразил на первом показе в Москве, вам аплодировали среди действия, что вообще редко бывает в драме...*

На том спектакле в Москве это было неудобно технически, потому что пол очень скользит и он под уклоном. То, что я делала, было очень опасно, немножко не то, что нужно. Иногда было очень страшно. Мне помогли актеры, они мне всегда помогают, они такие хорошие товарищи... Когда я уже совсем теряюсь, как ребенок, они ко мне подходят и говорят, что мне делать. Мне сказали: «Сделай так, чтоб все неудобное было тебе под ногу». Ходить по этому полу было слишком рискованно, но, может быть, это помогло роли.

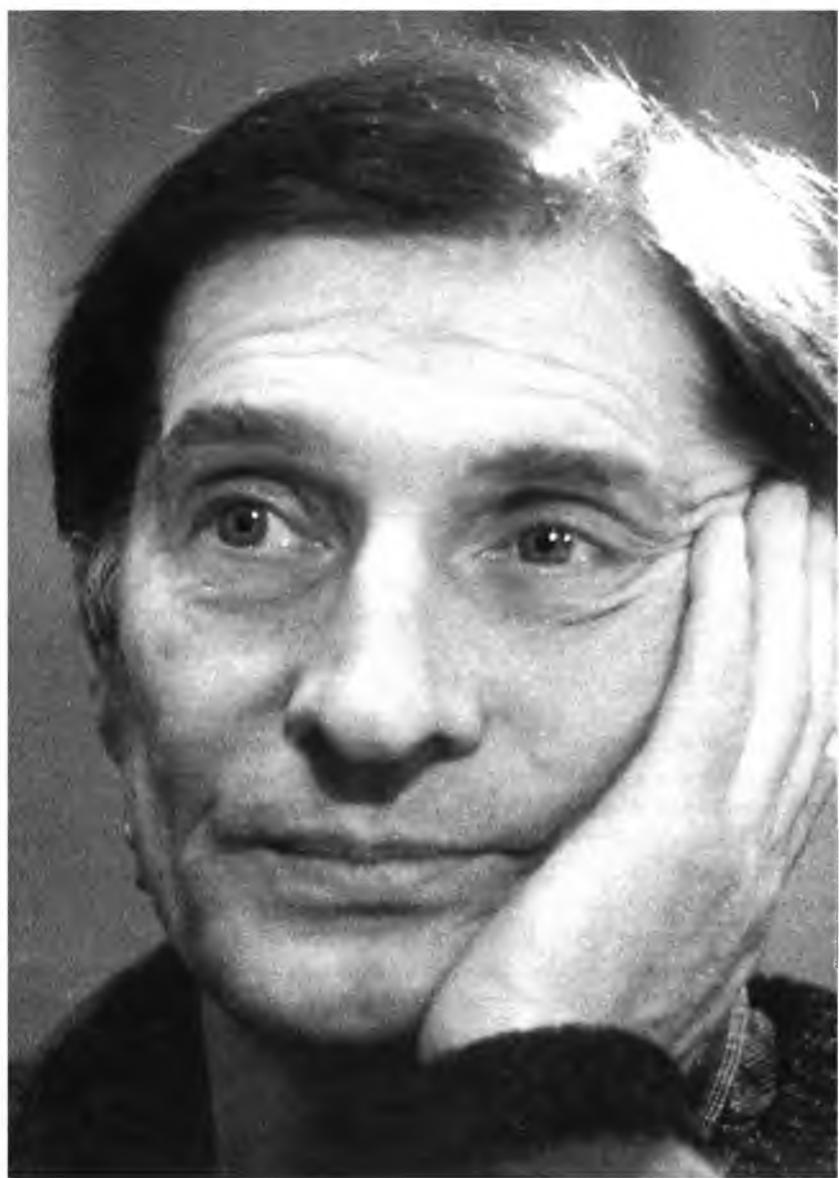
– *Коллега, видевшая репетиции Някрошюса, с восхищением рассказывала, как однажды он объявил перерыв, а актеры продолжали работать над сценой.*

Не знаю, мне кажется, что в этом нет ничего странного. Наверное, на той репетиции нужно было продолжить работу. Но я не помню, чтобы кто-то принципиально отказывался от перерывов. В танцевальных труппах, даже в зарубежных, где за этим следит профсоюз, солисты могут работать сверх отведенного времени, но это не значит, что с ними должна работать вся труппа. Не стоит считать, что актеры Някрошюса устроены как-то иначе, чем другие актеры. Они – нормальные люди, профессионалы, а не фанатики.

– *Насколько изменились ваши балетные партии после работы у Някрошюса?*

Мне трудно сказать. Наверное, это лучше видно со стороны. После весенних гастролей, когда мы сыграли 20 спектаклей, все актеры поехали домой отдыхать, а я – в Японию, где у меня были четыре спектакля «Ромео и Джульетты». Я знала, что эти 20 спектаклей повлияют на роль Джульетты. Но это не всегда хорошо. Надо все-таки не просто давать волю эмоциям, а подходить с умом, обдумывать. Все равно изменения происходят. В Литве меня раньше спрашивали: «Что тебе больше нравится танцевать – Кармен или Джульетту?» Я не могу ответить вот так просто. Все, что происходит, проходит через меня, накладывает свой отпечаток, одно невозможно без другого. Джульетта, Кармен – это мое, я. Теперь к ним прибавилась Дездемона.

Беседовал Сергей Конаев 27 октября 2001 года



ИГОРЬ ЯСУЛОВИЧ

Игорь Ясулович (р. 1941) – актер, педагог. В 1962 г. окончил актерский (курс М.И.Ромма), в 1974 г. – режиссерский (курс М.И.Ромма и Л.А.Кулиджанова) факультеты ВГИКа. Один из создателей Экспериментального театра пантомимы («Эктемим»), где играл с 1962 по 1964 г. В 1964–1993 гг. – актер Театра киноактера. Среди ролей: Чичиков (спектакль-пантомима «Похождения Чичикова» по поэме Н.Гоголя «Мертвые души», 1966), Октавио («Дурочка» Л. де Вега, 1970), Чацкий («Горе от ума» А.Грибоедова, 1976), Тень («Тень» Е.Шварца, 1986) и др. С 1993 г. – в МТЮЗе. Роли: Шабельский в «Иванове и других» (1993), Сабинин в «Татьяне Репиной» (1998), Черный монах в «Черном монахе» (1999) и Ротшильд в «Скрипке Ротшильда» (2004) А.Чехова, Вергамен («Романтики» Э.Ростана, 1994), Кулигин («Гроза» А.Островского, 1997), Нацокин («Пушкин. Дуэль. Смерть» К.Гинкаса, 1999), Уилфрид Робартс («Свидетель обвинения» А.Кристи, 2001) и др. Кроме того участвует в антрепризных спектаклях (Гоголь в «Старосветской любви» Н.Коляды по Н.Гоголю, режиссер В.Фокин, Продюсерская компания Анатолия Воропаева, 1999), проектах Международной конфедерации театральных союзов (Пимен в «Борисе Годунове» А.Пушкина, 2000; Шут в «Двенадцатой ночи» У.Шекспира, 2003; постановки Д.Доннеллана) и др. Первая режиссерская работа в театре – «Иллюзия» П.Корнеля (Всероссийское объединение «Творческие мастерские», 1989). Преполагает во ВГИКе и РАТИ.

ИГОРЬ ЯСУЛОВИЧ

Держать форму

– Отношения актера и режиссера сравнивают с поединком, с перетягиванием каната, с любовной игрой мужчины и женщины и т.д. Какое определение этим отношениям дали бы вы?

Я бы предпочел не называть их ни дракой, ни романом... Взаимоотношения актера и режиссера это сочетание добровольного подчинения, взаимоважения, способности «присвоить» общий замысел спектакля и твоей роли в нем, ну, и получить удовольствие от того, что ты ощущаешь абсолютную свободу в ограниченном рамках замысла пространстве. Режиссер вычерчивает как бы магистральную линию постановки. И актер должен эту линию ощущать, пускай не формулируя это для себя, чувствовать дух, строй спектакля, знать, сколько он может себе позволить отхода в сторону, чтобы тут же вернуться на эту магистраль, главную дорогу. Это важная вещь. Надобно понимание того, что вы в команде, театр – это партнерство. Нехорошо солировать в театре, нехорошо ощущать себя главным... То есть ты можешь «нести» спектакль, можешь играть главную роль, но все равно мы партнерствуем. Идет сложный процесс взаимодействий разных. Надо уметь партнерствовать с автором пьесы, с коллегами, с режиссером, с музыкой, со зрителем, с реквизитом. Тогда возникает некая другая ткань, другое качество игры... С одной стороны, это какие-то технологические вещи, с другой стороны, они в общем основополагающие. Они входят в этику профессии.

Если ты работаешь с режиссером, доверился ему, то – все. Он делает

свою работу, ты должен сделать свою. Если мое представление коренным образом отличается от того, которое мне предлагает режиссер, значит, мне надо либо уйти, либо тянуть эту ляжку до конца и выполнить то, что нужно ему, режиссеру. Это – правильно, на мой взгляд. Если ты точно чувствуешь и понимаешь, чего добивается режиссер или куда он ведет (а он не всегда может это сформулировать, да это и не нужно – все договаривать до конца), и если ты попадаешь в эту систему координат и понимаешь его пространство, то предложения твои, как правило, оказываются к стати. И хороший режиссер никогда не откажется от твоих предложений. Но бессмысленно считать, где – мое, а где – не мое, кто и что предложил. Это – общая работа, каждый делает в ней свое дело. Артист должен делать свое, уважая труд коллег. Труд художника, например: если он говорит, что нужно надеть этот костюм, я не должен капризничать. Могу высказать свое мнение, если меня спросят, но в принципе каждый отвечает за свой участок работы.

– *Сейчас часто используют определения: «додинский актер», «фоменковский актер». Реже говорят «актер мхатовской школы», «актер вахтанговской школы». К какой театральной школе вы относите себя, какие традиции продолжаете?*

Сразу после школы я попал во ВГИК, в мастерскую Ромма. В школе был театральный кружок, которым руководил актер Русского драматического театра г. Таллина Иван Данилович Россомахин. И это был сильный кружок. Отдельным манком были девочки. Я еще застал раздельное школьное обучение, и только где-то к седьмому классу ввели обучение совместное. В кружке обучались вместе. И там были девочки из другой школы, чужие, по-особому привлекательные. Если всерьез, то действительно интересное место. Спектакль играли обязательно на сцене Русского драматического театра, и это было событие, вся школа приходили смотреть. Все это как-то подстегивало честолюбие. Поэтому после школы я и попробовал «в актеры». Но я не знаю, как сложилась бы судьба, если бы я сразу не поступил. Была ли в этом закономерность или какой-то перст судьбы, но я попал во ВГИК к Михаилу Ильичу Ромму. Конечно, такой актерской школы, какая в те времена существовала в Школе-студии МХАТ, или в Щепкинском училище, или в Щукинском училище, во ВГИКе не было. У нас во многом все определялось личностью мастера. И еще была эта удивительная атмосфера во ВГИКе тех лет. Америку сравнивают с плавильным котлом, так и ВГИК был своеобразным плавильным котлом, потому что здесь учились художники, режиссеры, операторы, киноведы, сценаристы. Когда мы появились в институте, снимали дипломные работы Андрей Тарковский, Эльдар Шенгелая. Заканчивала Софико Чиаурели, Лариса Кадочникова. На художественном факультете учились В.Левенталь, С.Алимов, М.Ромадин и другие. У нас была совместная мастерская с режиссерами и очень сильный режиссерский курс: Андриян Кончаловский, Андрей Смирнов, Виктор Трегубович и т.д. Все это рядом.

Кроме всего прочего, нигде больше не было такого предмета, который преподавался во ВГИКе: *пластическая культура актера*. Вел его бывший актер Камерного театра Александр Александрович Румнев. То есть мы из его рук получали то, что было накоплено Александром Таировым, не какие-то там теоретические построения, а практику. Мы ведь пришли абсолютно темные. Об Александре Таирове, о Мейерхольде знали только понаслышке. Все это было полуразрешено, полузапрещено, все полу, все полу... Вот, слава Богу,

нам учителя просто в конкретных работах передали, вложили в нас эту традицию. Мы многого, может быть, и не понимали тогда. Но это входило в тело, в состав крови. За те годы, пока Александр Александрович преподавал, пантомимы, которые он с нами делал и которые делались на разных курсах, совершенствовались, обогащались каждым новым исполнителем. В результате мы заболели этим видом искусства. И, по примеру «Современника», решили создать такой Театр пантомимы «Экземим». Как ни странно, нам это удалось. Иван Александрович Пырьев, который был тогда председателем Союза кинематографистов, своей властью этот театр открыл.

– Экспериментальный театр пантомимы при бюро пропаганды Союза кинематографистов просуществовал недолго...

Но был по-настоящему полезен всем, кто его прошел. Румнев пригласил Зосиму Павловича Злобина, который стоял у истоков биомеханики Мейерхольда. Мы получили практические навыки из первых рук: понятие жанра, ощущение себя в пространстве, понимание того, что такое жест. Сейчас любят теоретизировать по поводу биомеханики, которая на самом деле – система упражнений, которыми мы занимались с 10 до 12 каждое утро, в тренажные часы. Потом была репетиция, потом – спектакль. Кто-то говорил, что «наших» из пантомимы можно сразу отличить. Это действительно так. Я не берусь сравнивать себя с тиганами, но, скажем, в кинокартине «Свадьба» вы увидите, что среди замечательных и чудных артистов выделяются двое: Эраст Гарин и Сергей Мартинсон. И к большому счастью, как я понимаю, эту культуру они в нас вложили. С одной стороны, мы это впитывали, потому что были открыты, нам хотелось это делать, а с другой, наверное, и у них была задача: отдать, чтобы это сохранилось, к кому-то перешло.

А.А.Румнев рекомендовал меня как постановщика пластических экзерсисов Петру Наумовичу Фоменко. Он делал свой дипломный спектакль «Король Матиуш Первый», и я там впервые попробовал себя в таком качестве. Потом закончил во второй раз институт, получил режиссерский диплом. Но, слава Богу, по этой стезе не пошел. Не мое это. Эти знания помогают, но оказываются как бы вспомогательными.

– После закрытия Театра пантомимы вы перешли в Театр киноактера, театр, принципиально по-другому устроенный. Трудно было вписываться в новые предлагаемые обстоятельства?

Мы попали в театр, где каждый день с 6 до 8 вечера надо было звонить и узнавать, нужен ты завтра или нет. Тебе говорили: завтра у вас проба, фотопроба или кино, или: вы свободны, вы свободны, вы свободны. Или – завтра на озвучание... Это была рутинная обязательная работа, которую нужно было делать. Ты понимал, что профессия могла просто уйти. Кто-то, правда, много снимался, другие – работали на дубляже. Я понимал, что спасение – в сцене. В Театре киноактера нам с режиссером Александром Орловым удалось сделать такой спектакль «Похождения Чичикова», где я играл Чичикова. Это была двухчасовая пантомима. Выпустили мы этот спектакль в 66-ом году, и надо сказать, что это было некоторое событие. Хотя в Театре киноактера «событиями» не очень дорожили. Система была выстроена на то, чтобы обслуживать кинематограф.

Качество спектаклей в силу разных причин было невысоким. Из-за того, что необходимо было иметь много составов, спектакли лишались цельности. Тем не менее играли Шекспира, Лопе де Вега, Грибоедова.

Скажем, я играл Чацкого в «Горе от ума» в постановке Эраста Павловича Гарина. Это был спектакль, в котором угадывалась легендарная мейерхольдовская постановка, и, как я понимаю, Эраст Павлович сознательно это делал. Как мне кажется, чтобы это тоже осталось... по тем запискам делал. Не один в один, конечно, но сохраняя рисунок ролей, решения сцен. Оставался рисунок роли Чацкого, озорного мальчишки, который чуть что кидается к роялю... Четыре года мы репетировали грибоедовский спектакль, руководство оттягивало премьеру, но в результате все-таки выпустили. Очень трудным для меня оказалось совместить стихотворный текст и музыкальные куски, освоить новую для себя стилистику. Это не та бытовая правда, которая ценилась, скажем, во ВГИКе или в кинематографе. Это была другая театральная система. Я же вырос в убеждении, что есть один театр для нас, и все. Есть правда жизни, и точка. А может, истинная правда и заключается в театральности? Что театрально, то правдиво.

Это были театральные университеты. К этому добавьте, что, скажем, «Дурочка» Лопе де Вега у нас прошла восемьсот раз. Из них я сыграл четыреста (!!!). Состав постоянно менялся, надо было приспособливаться к новым партнерам, поддерживать уровень, за который не стыдно. А это очень важно для актера: научиться поддерживать собственный уровень даже в неблагоприятных обстоятельствах.

– Вы имеете в виду, что актер должен уметь работать даже без режиссера?

И без режиссера, и без поддержки партнеров, и не имея даже перспектив особых перед глазами. Актер, заканчивая институт, полагает, что завтра его позовут во все театры на главные и лучшие роли. А такое случается не с каждым. И очень важно заложить в студентах понимание того, что если они выбрали эту профессию по призванию, если они ее действительно любят и если они будут пахать, то рано или поздно судьба даст им шанс. И надо быть готовым его использовать. Часто бывает так, что вот выпал шанс, а в актере уже все «перегорело», уже все «сдулось».

В Театре киноактера я научился не поддаваться. Если ты день не работаешь, два не работаешь, три не работаешь, неделю, месяц, потом тебя зовут куда-то на пробу, а ты – не в форме... Значит, надо придумывать, как поддерживать эту форму. Я говорю сейчас набившие оскомину тривиальные слова, но это действительно так. Если вы посмотрите, все мало-мальски серьезные актеры, люди, которые относятся к профессии с достоинством, говорят, что они продолжают учиться всю жизнь и именно этим держат форму, держат профессиональный уровень, ниже которого опускаться не позволяет самоуважение. Все-таки профессия позволяет тебе держаться на плаву.

– Сейчас вы работаете в театре, где существуют два режиссера: Генриетта Яновская и Кама Гинкас. Режиссеры одной школы, но абсолютно разных «вероисповеданий». В предыдущем выпуске «Режиссерского театра» Яновская сказала, что ее считают очень мягким режиссером, который никогда не обижает актеров на репетиции, обладает фантастическим терпением, предпочитает долгий и мягкий путь. Гинкас называет себя режиссером жестким, авторитарным, «ломающим» и «мучающим» актера в процессе работы. Вы играете у них обоих. Расскажите поподробнее о своих способах сосуществования с этими разными индивидуальностями.

Мне кажется, что и «мягкость» Яновской, и «жесткость» Гинкаса сильно преувеличены. Они оба добиваются от актера выполнения поставленных задач, и в этом неотступны. Скажем, когда я пришел в ТЮЗ, то начал репетировать Шабельского в «Иванове». И Яновская просила меня в сцене с Саррой подкрепить довольно энергичным жестом последние слова маленького монолога Шабельского о жене, которая в Париже похоронена. Мне казалось, что этот жест не нужен, что тут надо легче, мягче. Но она просила именно так, и я подчинился. Я попытался воспроизвести этот жест, не до конца убежденный в его правильности, но наполняя жизнью то, что она просила. И потом в какой-то момент, уже на спектакле, я ощутил правильность этого рисунка. Это мелкий пример, но характерный.

Естественно, что мы не выстраиваемся во фронт перед режиссером, нам не указывают, что надо делать то-то и то-то так-то. Яновская делает нас соучастниками своих размышлений о пьесе. Когда она задает вопрос: «почему пьеса называется «Гроза», а не, скажем, «Катерина»?», то над этим интересно размышлять, по-другому поворачивается взгляд на эту историю. Или когда мучительно ищется форма в «Свидетеле обвинения». История происходит в суде, а это значит, что постоянно задаются вопросы. Представьте себе, три часа непрерывных вопросов, вопросительных интонаций!!! А значит, надо искать какие-то приемы, какой-то способ, чтобы преодолевать монотонность. Когда ты видишь, чего она ищет, как она строит форму этого спектакля, тогда и ты откликаешься на эти размышления, подключаешься к ним, даешь свои предложения и догадки. Но когда режиссер такого уровня просит что-то сделать, то ты идешь и делаешь, что она просит, принимаешь ты это или нет, потому что ей доверяешь. То есть идешь на компромисс.

Наверняка и они идут на какие-то компромиссы, когда не могут получить от артиста того, что им грезится. Если видят, что артист не может достичь того, искомого. Потому что в репетициях бывают моменты, когда выбираешь между компромиссом или разрывом.

И еще один нюанс. Режиссер, прежде чем начать ставить спектакль, живет с этой идеей, с этой историей несколько лет, иногда десятилетий. А я только захожу в нее. Естественно, мы в разном положении. Скажем, так было с «Черным монахом». Гинкас долго обдумывал эту постановку. Для него какие-то вещи были совершенно очевидными, а мне эти вещи надо было еще понять. Ну, он как-то просчитал, что мой монах должен быть вот таким. Он, может быть, видел, что все мои свойства внутренние, внешние, как раз совпадали с тем, как он представлял эту роль. И он хотел радоваться, и брать, и направлять это. И, вероятно, он боялся, что я сейчас начну что-то свое изобретать и все поргить. Скажем, он просил не делать цезур, не делать пауз. Коврин – Маковецкий может быть свободным. Паузы – это его выразительное средство. А у моего монаха все это было отнято. Я не мог сразу понять: как же можно! Говорить фразы без какой-то оценки, без интонирования, подчеркивания. А оказалось – можно! На репетициях я старался делать, как он просит. Потом, когда это было сделано, – понял.

Вот тут важный момент: ты себя не видишь со стороны, на тебя смотрит режиссер, и он руководит. Он берет от тебя то, что ты можешь, ограничивает тебя и дает свободу. Такой вот парадокс!

– В одном из интервью вы сказали, что главная опасность в театре – опасность рутины...

Дело в том, что раз найденное ты повторяешь, повторяешь из спектакля в спектакль. И постепенно то, что было открытием, – становится жвачкой, и ты даже не замечаешь этого. Тебе кажется, что ты все делаешь живую, тратишься, а все равно появляется некая мертвечина. Вот в чем ужас нашего существования и вот чем заняты все крупные режиссеры, – сохранить это живое, сберечь его в актере... Когда ты выходишь на сцену, каждый день играешь, то все внутренние накапанные штампики услужливо выскакивают. Они-то всегда под рукой. И ты знаешь, что это – беспроектно. А жизнь уходит... А если так, – зачем выходить на сцену? Поэтому очень важно, когда смотрит кто-то со стороны и говорит: что происходит?!

Я люблю гастроли, поскольку новая площадка уже дает условия, которые надо освоить. Возникает ощущение свежести и подлинного существования. У нас в театре перед каждым спектаклем есть такие пятиминутки, которые проводит Генриетта Наумовна. И мне, например, важно услышать ее слова. Дается импульс, напоминание о том главном, с чем мы должны выйти и о чем должны играть...

– Вы сейчас много преподаете, ведете актерский курс во ВГИКе. Как бы сформулировали то главное, что вам хочется передать студентам?

В институте я могу им помочь «оснаститься» различными профессиональными навыками, научить работать самостоятельно. Потому что если они попадут в руки к хорошему режиссеру, то их умелость поможет им. А если к плохому – это же их единственное спасение. Я их учу работать с текстом, снимать слой за слоем. Читать прозу и читать стихи. Учу работать с предметами, с реквизитом, учу понимать, что такое костюм и как его носить... Пониманию, что такое внутренняя и внешняя техника актера. Знанию различных театральных стилей. Не случайно Мейерхольд мог своим артистам сказать: это мы сыграем в духе театра Но или Кабуки, и они понимали, что он имеет в виду. А здесь вот нужен театр Брехта. То есть они должны понимать, что мир сцены многообразен, тем и хорош.

И главное, что они должны понять за время учебы: в этой профессии надо все время пахать, все время «взбивать сметану», тренировать мускулы тела, чтобы они не стали дряблыми, не заплыли жирком. Но и тренировать «мускулы души». Если пропадет интерес к своему делу, к своей профессии, то сразу же пропадет интерес и к тебе. Нет смысла заниматься этой профессией, если тебе не хочется выйти на сцену и если ты не получаешь от этого удовольствия.

Беседовала Ольга Егошина 15 июля 2003 года

Указатель имен

- Абрамов Ф.А.** I: 27, 28, 106, 115, 116, 121, 123, 236, 270; II: 22, 26, 27, 126, 352, 355; III: 108, 176
- Аввакум (протопоп)** III: 242–243
- Агамирзян Р.С.** II: 484, 485
- Адамс Дж.** II: 344, 346
- Адан А.** III: 330
- Адлер С. I.** 60–62
- Адомайтис Р.** II: 20
- Азерников В.** II: 454
- Айтмагов Ч. I.** 314; II: 394; III: 20, 66, 130
- Акимова Н.Е.** III: 185
- Акимов Н.П.** I: 461, 462; II: 81, 123
- Аксенов В.П.** I: 142, 210, 396
- Аксер Э.** III: 51
- Алексей Михайлович (царь)** III: 242
- Алексидзе Д.** I: 366, 446
- Алексин А.Г.** III: 8
- Ален В.** I: 300
- Алешин С.И.** I: 514; II: 382, 454, 456
- Алимов С.А.** III: 340
- Аллик Я.** III: 130
- Андерсен Г.-Х.** I: 380, 460
- Андерсон Р.** I: 58
- Андреева М.Ф.** I: 148
- Андреев Л.Н.** I: 328; II: 382; III: 228
- Анненский И.Ф.** II: 84
- Анский С. (С.А.Раппопорт)** I: 294, 514
- Антанелис К.** III: 20
- Антониони М.** II: 325
- Ануй Ж.** I: 32, 396, 446, 514; II: 382; III: 42, 66, 130
- Арбузов А.Н.** I: 168, 270, 328, 436; II: 93, 127, 162, 192, 241, 382, 394, 454, 466; III: 42, 50, 120, 238–239, 245–246, 249–250
- Аристофан** I: 145
- Арканов А.М.** II: 461
- Армани Ж.** I: 412
- Арнольд А.Г.** II: 461
- Аронова М.В.** II: 335, 336, 341
- Аросева О.А.** II: 461
- Артемьев Э.Н.** II: 240
- Арто А.** I: 433, 501; II: 46, 310; III: 67, 86, 210, 243
- Архангельская Н.С.** I: 218
- Арцыбашев С.Н.** II: 454, 457; III: 124 460
- Аскер Э.** II: 197
- Астангов М.Ф.** II: 95, 200, 401
- Ахеджакова Л.М.** III: 5, 7–18, 253
- Ахматова А.А.** I: 213
- Ахметели А.В.** III: 319
- Ахтенбуш Г.** III: 84
-
- Бабанова М.И.** II: 93, 95
- Бабель И.Э.** II: 78, 80, 90, 96, 142, 394

Бабицкий О.Г. III: 280
Бабочкин Б.А. II: 371
Багдонас В. I: 321; III: 5, 19–28, 331, 333
Бадалов К.К. III: 189
Байорас Ф. III: 66
Байрон Дж. I: 92
Бакши А.М. I: 424, 425
Балабан Б.А. I: 23
Балабанов А. I: 183
Баланчин Дж. III: 17
Балаян Р.Г. I: 403; II: 252, 253
Балясний В.А. I: 223
Банионис Д. II: 5, 6, 9–20. III: 5
Баню Ж. I: 260, 353; II: 42
Бар-Йосеф Й. III: 8
Барро Ж.-Л. II: 12, 222, 234, 235
Бартабас (К.Марти) III: 6, 29–40
Барток Б. II: 44, 204
Бархин С.М. I: 8–20, 27; II: 5
Барц П. I: 142, 210
Басилашвили О.В. II: 384, 457; III: 5, 41–54
Басов В.П. II: 463
Баталов А.В. II: 233
Бауш П. I: 278, 308; III: 207
Бах И.-С. II: 232, 243; III: 309
Бахтин М.М. III: 117
Башмет Ю.А. I: 406
Бейлис Л. II: 322
Беккет С. I: 32, 47, 254, 355, 380, 382, 383, 393, 496, 504; II: 34, 35, 142, 301, 308, 310, 349, 414; III: 80, 171, 242–243, 273, 288
Бельфей Р. II: 213
Бенедетти А. Де II: 332; III: 42
Бенелли С. I: 463
Беньяш Р.М. II: 436
Берггольд О.Ф. II: 136
Бергман И. I: 212, 213, 297, 514; II: 17, 255, 382; III: 66
Берда А.Н. III: 252, 254
Берлиоз Г. II: 247
Берсенов И.Н. II: 456
Бетховен Л. ван I: 276, 284; II: 44, 148, 232; III: 330
Бехтерев С.С. II: 6, 21–32
Бёрбедж Р. I: 504
Бизе Ж. III: 330
Биргер Б. II: 128
Бирман С.Г. II: 91
Блок А.А. I: 13; II: 187, 188; III: 188, 304
Боал А. I: 300
Богаев О.А. I: 10, 82, 396
Богатырев Ю.Г. I: 194; II: 413
Богатыренко П.З. III: 56
Богачев Т.П. I: 450, 451
Богданова А.П. III: 16
Богомолов В.Н. II: 72; III: 159
Богомолов В.О. II: 273
Бодлер Ш. II: 143
Боккаччо Дж. III: 130

Бомарше (П.-О.Карон де) I: 168, 472; II: 454, 480; III: 56
Бонди Л. II: 5, 33–42, 152; III: 17
Бонд Э. II: 152
Борисова Ю.К. I: 440, 466; II: 78, 79, 401, 402
Борисов О.И. I: 115, 151, 212, 245, 277; II: 17, 251, 252, 259, 274, 364, 388; III: 49, 163, 184
Боровский А.Д. I: 424
Боровский Д.Л. I: 8, 14, 16, 21–30, 246; II: 69, 133, 357
Борхерт В. II: 10
Борхес Х.-Л. III: 143, 211
Бочкарев В.И. II: 103; III: 5, 55–64
Бояджиев Г.Н. II: 295
Брандо М. I: 55
Брауншвейг С. II: 5, 43–50
Брежнев Л.И. III: 252
Брейер М. I: 411
Брехт Б. I: 48, 58, 248–250, 255, 256, 274, 276, 338, 352, 355, 359–361, 363, 366, 370, 416, 433, 460, 484, 500, 501, 505; II: 46, 152, 276, 320, 332, 344, 382, 383, 430; III: 80, 89, 130, 156, 260, 288, 318, 324, 346
Брисвиль Ж.-К. II: 142
Бродский И.А. I: 213, 460; II: 162, 174, 484
Броневој Л.С. I: 179, 222
Брукнер Ф. I: 352; II: 403, 466
Брук П. I: 7, 31–52, 102, 124, 132, 133, 213, 215, 442, 498, 500, 502, 505, 507, 508, 511; II: 300; III: 103, 186
Брустин Р. I: 53–66
Брэдбери Р. I: 378
Буайе Э. II: 332
Будина О. III: 53
Будрайгис Й. III: 73
Будрайгис Ю. II: 6, 51–62
Булгаков М.А. I: 10, 12, 22, 142, 270, 273, 276, 279, 404, 460, 498, 514; II: 90, 142, 179, 246, 332, 337, 355, 382, 408, 466, 480; III: 42, 56, 66, 80, 120, 150, 160, 260, 280–281, 318
Булганин Н.А. II: 400
Булез П. II: 240; III: 30, 34
Бунин И.А. III: 105–106, 163
Буравский А. II: 250
Бурке Г. III: 20
Бурков Г.И. I: 151, 400
Бурыкин А. II: 250
Бучене И. III: 20
Бъков Р.А. I: 217; II: 127, 444
Бэццяко М. I: 380
Бюхнер Г. I: 352; III: 209–211

Вагнер Р. I: 276, 378, 408; II: 344; III: 118
Вазари Дж. III: 101
Вайгель Е. I: 416
Вайда А. I: 340, 403; II: 66
Вайль К. II: 332, 344
Вайсмюллер Дж. III: 105–106
Вайс П. I: 32, 270, 352, 484
Вайткус Й. I: 226–228, 231; II: 53, 54; III: 5–6, 20, 24–25, 65–78
Вампилов А.В. I: 400, 418; II: 22, 25, 168, 264, 270, 480, 489; III: 56, 228, 241

Ван Гог В. I: 96; III: 244
Варпаховский Л.В. I: 23, 24, 433; II: 378, 379
Варсимашвили А. III: 318
Васадзе А.А. III: 319
Васильев А.А. I: 8, 67–80, 150, 151, 202, 298, 300, 503; II: 98, 126, 152–160, 244, 245, 248, 255, 415; III: 35, 60–61, 162, 243
Васильева Е.С. I: 199, 400; II: 6, 63–74, 187
Васильев А.П. I: 480, 481
Васильев Б.Л. I: 22, 270; III: 20
Васильев В.В. II: 124
Васильев И.А. III: 237, 241–245, 247, 256
Васильев П.П. II: 379
Вахтангов Е.Б. I: 148, 160, 275, 359, 500; II: 98, 234, 284, 336, 341; III: 67, 278
Введенский А.И. I: 226, 229; II: 78
Вебер Ф. III: 42
Вега Л. де III: 338, 342–343
Ведекинд Ф. II: 44
Векслер Ю. III: 166
Веласкес Д. I: 89; III: 45
Великанов А.А. II: 181
Венсен Ж.-П. II: 152
Верди Дж. I: 284, 308, 446, 484; II: 34, 247; III: 118
Верлен П. II: 483
Верре Ф. III: 204, 208
Вертинская А.А. I: 151, 194, 195; II: 152, 467
Вертинский А.Н. I: 406
Вершилов Б.И. III: 43–44, 52
Весник Е.Я. II: 183
Вегемаа Э. III: 20
Вечеслова Т.М. II: 432
Вивьен Л.С. II: 432
Визбор Ю.И. I: 437
Виктюк Р.Г. I: 338, 340, 346, 463; II: 137, 241, 337, 338, 340, 433; III: 11, 162, 236, 248–249, 251–254, 256
Вилар Ж. II: 12
Вилкист Й. III: 66
Виноградов А. II: 166
Винчи Л. да III: 103
Висконти Л. I: 355
Витез А. I: 260; II: 44, 45, 132, 152, 154
Вишневская Г.П. II: 233
Вишневский В.В. I: 168, 472, 484; II: 442; III: 42, 120, 130
Владимиров И.П. II: 178, 433–437, 439; III: 46, 239
Власов С.А. III: 185
Вознесенский А.А. I: 168, 472; III: 120
Войнович В.Н. II: 96
Волкова О.В. II: 481
Волков Л.А. II: 379, 442
Волков Н.Н. I: 218, 222; II: 458, 474
Володин А.М. I: 142, 143, 145, 156, 396; II: 192, 430, 436, 480; III: 54, 158
Волчек Г.Б. I: 213, 217, 218, 340, 348, 397, 399, 403; II: 112, 271, 329; III: 10, 291
Вольтер (М.-Ф.Аруэ) I: 400
Воропаев Г.И. II: 435
Ворошилов К.Е. I: 182; II: 402
Врублевская В. II: 10
Вуолийоки Х. II: 192; III: 156

Вуттке М. III: 5, 79–92
Выготский Л.С. I: 7
Высоцкий В.С. I: 222, 277, 402; II: 190, 474; III: 112, 127
Высянский С. I: 92
Вяльцева А.Д. II: 450

Габен Ж. I: 466; II: 148; III: 321
Габриадзе Р. III: 6, 93–106, 318
Гаврилин В.А. III: 163
Гайдай Л.О. II: 459
Гайт Дж. I: 60
Галактион (Г.В.Табидзе) III: 101
Галеңдеев В.Н. III: 6, 107–118, 182
Галин А.М. I: 294, 298, 396; II: 22, 64, 442, 480; III: 8, 120, 228, 288, 306
Галич А.А. II: 96, 264; III: 246
Гарин Э.П. III: 341–342
Гауптман Г. I: 106, 145; II: 193, 194, 200
Гафт В.И. I: 222; II: 148, 458, 459, 463; III: 10, 13
Гвоздицкий В.В. II: 6, 75–88
Геббельс П.-Й. III: 88–89
Геловани Г. III: 97
Гельман А.И. I: 142, 188, 396; II: 64; III: 8
Гендель Г.-Ф. II: 344
Герасимов О.Г. III: 157
Геринг Г. III: 88
Герман Ю. III: 186
Гернас Ч. I: 93
Гёте И.-В. I: 92, 248; II: 31, 34, 44, 232; III: 80, 98
Гибсон У. I: 210; II: 480
Гиляровский В.А. I: 23
Гинзбург Е.С. III: 228
Гинкас К.М. I: 8, 10, 13–15, 17, 18, 81–90, 150, 151, 236, 239, 324, 447, 463, 503; II: 69–71, 73, 76, 78, 83, 474, 481, 484, 494, 496; III: 71, 338, 344–345
Гиссес Г. III: 85
Гитлер А. II: 232; III: 88–90
Глаголин Б.А. I: 25; II: 138
Гладков Г.И. II: 119, 183, 433, 437
Глизер Ю.С. II: 95
Глущенко И.В. I: 90
Глюк Х.-В. I: 308
Гнедич П.П. III: 56
Гоголева Е.Н. II: 372, 380; III: 64
Гоголь Н.В. I: 71, 156, 175, 180, 188, 210, 220, 223, 248, 254, 272, 279, 314, 352, 369, 398, 399, 405, 418, 420, 422, 424, 429, 432, 436, 460, 514, 516; II: 10, 76, 162, 168, 192, 222, 234, 250, 382, 368, 408, 466; III: 8, 20, 42, 188, 196–197, 228, 236, 255–256, 260, 265–266, 276, 283, 288, 293, 296, 304, 308, 338
Годар Ж.-Л. I: 20; II: 349
Гойя Ф. II: 241
Голдинг У. I: 106; II: 352
Голдсмит У. III: 108
Голиков А.Б. II: 169, 175
Голь Ш. де I: 50
Гольдин Ю. III: 280
Гольдони К. I: 258, 338, 352, 502; II: 76, 192; III: 260–261, 266, 288
Гольдст Е. II: 166

Гомиашвили А.М. II: 459
Гончаров А.А. I: 314, 438, 441, 442; II: 5, 89–98, 146, 149, 178, 180, 184, 185; III: 21, 60, 109
Гончаров И.А. I: 210, 396; II: 192, 264
Горбатов Б.Л. II: 90
Горбачев М.С. I: 518; II: 397, 405, 464; III: 49
Горенштейн Ф. II: 332; III: 56, 276
Горин Г.И. I: 168, 177; II: 442, 454; III: 120, 124
Горин Ю.П. III: 251–252
Горчаков Н.М. I: 441; II: 90–92
Горький М. (А.М.Пешков) I: 23, 68, 145, 236, 242, 270, 294, 352, 396, 460, 484; II: 53, 90, 192, 382, 430, 466; III: 42–43, 49, 56, 66, 156, 188, 196, 276, 304
Горюнов М.А. III: 241
Гоцци К. I: 352, 366, 502, 505, 509, 510; III: 260; II: 76, 276, 332, 394
Гранин Д.А. III: 56
Грасси П. I: 352, 362
Грекова И. II: 480
Греко Ж. II: 206
Грибоедов А.С. I: 145, 328, 329, 396, 514; II: 64, 192, 250, 254, 378, 454; III: 338, 342
Грибунин В.Ф. III: 52
Гринденко Т.Т. II: 240, 241
Грипич А.Л. II: 95
Гриффит Д.-У. II: 349
Гриффит Т. III: 84
Гриценко Н.О. II: 401
Гришковец Е.В. I: 7, 8, 60, 69, 70, 91–104, 430, 433, 434, 500, 511; II: 99–110; III: 56
Гротовский Е. II: 20, 97, 216, 310, 410, 411; III: 61, 67, 158
Груева Е.Г. I: 90
Грушас Й. III: 66
Губайдулина С.А. II: 240
Губенко Н.Н. III: 15
Гулакян А.К. II: 142–144, 147
Гумилев Н.С. III: 304
Гундарева Н.Г. II: 461; III: 124
Гурней А. II: 10, 466
Гурченко Л.М. I: 222
Гяда С. III: 20, 66

Даль О.И. I: 12, 222; III: 63, 127, 257
Данелия Г.Н. III: 94
Данилов М.В. II: 168
Даниэль Ю.М. II: 295
Дарасели В. I: 446
Дашкевич В.С. II: 5, 111–124, 184, 187–189
Дворжецкий Е.В. III: 127
Дворкин Ю.Б. I: 239
Дебюсси К. I: 284, 484; II: 344
Девис М. II: 205–208
Деймек К. III: 260
Декру Э. II: 222, 230, 234, 235
Делиб Л. III: 330
Демидова А.С. I: 222, 275; II: 6, 125–140, 461
Демич Ю.А. III: 162
Де Ниро Р. II: 55, 148, 261
Денисов Э.В. II: 128, 240

Державин М.М. II: 456, 458
Державин М.С. II: 399
Де Филиппо Э. I: 179, 218, 352; II: 142, 394, 442, 450
Джабраилова М.Р. III: 201
Джавахишвили М. I: 446; II: 64, 408
Джагаров Г. III: 130
Джексон М. II: 229, 230
Джигарханян А.Б. II: 6, 141–150, 451, 459; III: 78
Джойс Дж. II: 35
Джонсон Б. II: 10
Джордан Д. II: 344
Диверр К. III: 204
Дидро Д. II: 136
Диккий А.Д. I: 160; II: 91, 95, 398
Диккенс Ч. II: 102; III: 42, 253
Дилени Ш. II: 480; III: 20, 21
Дитятковский Г.И. II: 174
Дмитренко Г.И. II: 172
Дмитриева А.И. I: 222; II: 455, 456
Дмитриев О.Г. III: 180
Добржанская Л.И. III: 16
Добронравов Б.Г. II: 401, 463; III: 45, 49
Довлатов С.Д. II: 382
Догилева Т.А. II: 253, 271, 272
Додин Л.А. I: 8, 105–126, 150, 151, 212, 236, 237, 244, 245, 300, 324, 455, 463, 503, 511; II: 23–28, 31, 32, 69, 70, 355, 357, 360, 361, 363–366, 415; III: 6, 75, 108–109, 113, 115–116, 176–180, 185–186, 236
Доницетти Г. III: 260
Доннеллан Д. I: 127–140; II: 264, 363–365, 408; III: 338
Дор Б. I: 261, 262, 265
Дорн Т. III: 156
Доронина Т.В. I: 149; II: 396, 462; III: 44–45
Дорфман А. III: 228
Достоевский Ф.М. I: 22, 32, 68, 72, 78, 82, 90, 106, 156, 162, 164, 168, 270, 276, 298, 418, 420, 421, 422, 446, 472, 487, 510, 514; II: 22, 27, 64, 76, 78, 162, 245, 250, 264, 276, 279, 287, 288, 352, 359–361, 363, 394, 403, 430, 442, 451, 466; III: 53, 66–67, 80, 108, 134, 176
Драгунская К.Д. I: 188
Драгунский В.Ю. III: 8
Древиль В. II: 151–160
Дрезен А. III: 85
Дрейден С.С. II: 6, 161–176
Дробышева Н.И. II: 328
Друце И.П. I: 243; II: 454; III: 255
Дубровин М.Г. I: 107, 108
Дударев А.А. II: 52
Дузе Э. I: 355
Дулькевич Н.В. II: 450
Думбадзе Н.В. III: 8
Дунаев А.Л. I: 218, 220; II: 457
Дункан А. II: 328
Дурано Дж. II: 421
Дуров Л.К. I: 195, 222, 223; II: 474
Дьярфаш М. I: 168
Дьяченко Б.Л. III: 247
Дьячков Л.Н. II: 434, 435

Довер Ф. II: 332
Дюллен Ш. II: 12, 222, 234, 235
Дюма А. II: 276, 344; III: 94, 318
Дюрренматт Ф. I: 352; II: 10, 90; III: 42
Дягилев С.П. III: 17, 35

Евреинов Н.Н. II: 76, 408
Еврипид I: 248, 276, 294, 295, 304, 380, 382, 383, 385, 392, 393, 408, 498; II: 294, 296, 299–301; III: 168
Евстигнеев Е.А. I: 150, 277, 397, 399; II: 405
Еланская Е.И. I: 199; II: 241
Елисеева Е. I: 314
Ельцин Б.Н. I: 182
Енгибаров Л.Г. II: 312
Еремин Ю.И. II: 76
Ермакова В.А. III: 304, 305; II: 264
Ермолова М.Н. II: 251
Ершов П.П. I: 328
Есенин С.А. I: 274; II: 257, 328
Ефремов О.Н. I: 8, 12, 14, 22, 68, 141–154, 191, 192, 196–199, 212, 213, 216–219, 280, 324, 397, 400, 403, 454, 455, 466, 474, 475; II: 7, 66–69, 72, 73, 78, 82–88, 127, 271, 395, 406, 408, 409, 416, 463, 464; III: 122, 158, 162, 229, 236, 241, 247–250, 252

Жак Б. I: 360
Жалакявичус В. II: 11, 53
Жапризо С. III: 280
Жарри А. I: 498; II: 315; III: 66
Жене Ж. I: 338; II: 34; III: 91, 152
Женовач С.В. I: 8, 155–166, 333, 444; II: 378; III: 58–59, 62, 189, 191–192, 194, 196–197, 200
Жигалов М.В. III: 18
Жид А. III: 152
Жироду Ж. I: 352; II: 264; III: 304
Жодоровский А. II: 233
Жолдак А.В. III: 17
Жуве Л. I: 355, 359, 360, 361
Жуков Г.К. II: 402
Журавлев Д.Н. I: 406

Завадский Ю.А. II: 80, 95
Заводзинский В. I: 424
Заградник О. I: 68; III: 288
Закариадзе С. I: 367
Занусси К. II: 69
Захаров В.Г. II: 172
Захаров М.А. I: 8, 167–186, 442, 472, 476, 477, 480, 481; II: 67, 98, 120, 146, 149, 178, 189, 439, 447, 452, 459, 462; III: 123–125, 236
Захарова А.М. I: 171
Збруев А.В. II: 448
Зельдин В.М. II: 14
Земфира (З.Рамазанова) III: 17
Земцов С.И. III: 256–257
Зингер И.-Б. I: 54
Зингерман Б.И. I: 20

Злобин З.П. III: 341
Золотовицкий И.Я. III: 256–257
Золотухин В.С. II: 183
Зон Б.В. I: 106, 109–113, 245; II: 383, 386, 430–432, 436, 440; III: 67
Зонтаг С. I: 65
Зорин Л.Г. I: 142, 217; II: 394, 480; III: 162
Зотова Е.И. II: 95
Зускин В.Л. I: 108

Ибсен Г. I: 58, 82, 145, 156, 294, 352, 408, 414, 484, 514; II: 10, 14, 18, 34, 39, 44, 52, 54, 276, 320, 382; III: 66, 130, 260
Иванов В.В. III: 276–277
Иванов П.И. I: 399, 400
Иванова Л.И. I: 399
Ивашквичюс М. III: 288
Игнатавичюс Э. III: 66
Ильинский И.В. II: 17, 371, 380
Ильф И.А. I: 516
Ионеско Э. I: 514; II: 34, 35, 382; III: 242–243, 276
Ирд К. III: 237, 240–241, 247
Искандер Ф. II: 412
Йейтс Ф. II: 42

Кабалье М. II: 248
Кадочникова Л.В. III: 340
Казакон А.И. III: 315
Казанская А.А. II: 333
Казанцев А.Н. I: 401; II: 352; III: 276
Казарновская Л.Ю. III: 161
Какабадзе П.М. III: 318; I: 366
Каледин С.Е. III: 108, 176
Калидаса I: 92
Калои Ф. II: 197
Кальдерон де ла Барка П. I: 92
Кальягин А.А. I: 8, 151, 187–199, 222, 237; II: 66, 152, 467, 468, 474
Каменецкий Ю.М. II: 435
Каменькович Е.Б. I: 444; III: 191, 306
Камю А. I: 352; II: 52, 250; III: 66
Кандор Дж. III: 20
Каневский А.И. I: 218, 222
Каневский Л.С. II: 181
Канович Г. III: 20, 288
Кантор Т. I: 263; III: 206
Каплянц Р.Н. II: 379
Каратыгин В.А. II: 251
Караченцев Н.П. I: 185, 186; II: 448; III: 5, 119–128
Карге М. I: 248
Карден П. III: 127
Карелин Л.В. I: 436
Карне М. II: 234
Карпинь В. II: 398
Карузо Э. II: 117
Карусо М. III: 236, 247
Карцев Р.А. II: 163
Кассиль Л.А. III: 8

Касторф Ф. III: 80
Катин-Ярцев Ю.В. I: 338; II: 333
Катракис М. II: 294
Кафка Ф. I: 338, 418, 420, 424, 429, 504; III: 209, 211
Кацман А.И. II: 22–24, 32, 352, 354, 359, 360; III: 109
Качалов В.И. II: 158, 398; III: 112
Качера Я. I: 398
Кашкин А.В. II: 128
Кваша И.В. I: 397; III: 10, 13
Кедров М.Н. I: 69, 70, 273; III: 45
Кемпсон Р. II: 322
Килти Дж. I: 460
Ким Ю.Ч. I: 437; II: 5, 119, 177–190, 264
Кинг Р. II: 347
Киндинова Г.М. III: 242
Киплинг Р. I: 338
Киров С.М. II: 399
Кисин Е.И. I: 406
Китон Б. II: 229, 349, 463
Клдиашвили Д.С. I: 446; III: 318; III: 318
Клдиашвили С.Д. III: 318
Клейст Г. фон I: 248, 460, 463, 484; III: 99, 108, 176
Клермен Х. I: 58
Клим (В.А.Клименко) I: 201–208
Клодель П. II: 49, 152
Кнебель М.О. I: 68, 70, 151, 438, 460, 462, 464; II: 91, 98
Книппер-Чехова О.Л. I: 387; II: 134
Коваль Ю.И. I: 437
Когоут П. II: 126
Козаков М.М. I: 8, 202–224; II: 252, 253, 459, 468
Козак Р.Е. I: 182; II: 410, 415; III: 236, 256–257
Козинцев Г.М. II: 11
Козырева Е.Н. I: 214
Коковкин С.В. II: 382
Кокосовски М. I: 80, 353
Кокто Ж. I: 32; II: 205–208, 349; III: 20
Колкер А.Н. II: 459
Колмановский Э.С. I: 398
Колобов Е.В. I: 242
Кольгес Б. I: 226, 484; II: 352
Кольцов Ю.Э. III: 52
Коляда Н.В. III: 8, 10, 338
Комарова Г. II: 435
Комиссаржевская В.Ф. III: 17
Комиссаржевский В.Г. II: 66
Комиссаржевский Ф.Ф. I: 110
Комиссаров К. II: 288; III: 5–6, 129–140, 248
Конецкий В.В. III: 54
Конфуций III: 217
Кончаловский А.С. III: 341
Коняев И.В. III: 236
Коонен А.Г. I: 359; II: 80
Копелян Е.З. I: 245; III: 48
Копит А. III: 6, 141–154
Копо Ж. I: 355, 357, 358, 359
Коперфильд Д. II: 224, 315

Коптева Т.К. III: 276
Коренева Е.А. I: 222
Коржец В. III: 130
Корли Р. III: 12
Корнейчук А.Е. II: 394; III: 97
Корнель П. I: 128, 156, 357; III: 338
Корогодский З.Я. I: 106; III: 66–67
Коростылев В.Н. I: 142, 314; III: 20
Коррес М. II: 52
Корсетти Дж.-Б. II: 49, 50
Коршунов В.И. III: 56
Коршуновас О. I: 225–234; III: 25, 27, 78
Коста О. III: 260
Костер Ш. де III: 120
Косыгин А.Н. II: 400
Кочергин Э.С. I: 8, 15, 235–246; III: 178
Красовский Е. I: 198
Креве В. II: 52; III: 66
Кристи А. III: 338
Кроммелинк Ф. I: 338, 343, 436
Крон А.А. I: 214
Круглый Л.Б. I: 199; II: 66
Крымов Д.А. II: 455
Крымова Н.А. II: 16; III: 240, 246
Крэг Гордон Э. I: 30, 47, 273; II: 282
Крючкова С.Н. III: 5, 155–166
Кторов А.П. II: 463
Кубонива Н. III: 5, 167–174
Куварин В.П. I: 239
Кудряшов О.Л. II: 178, 189
Кузнецов С.Л. II: 380
Куинси Т. I: 408
Кулиджанов Л.А. III: 338
Кундера М. I: 338
Кунн Р. III: 274
Куприн А.И. II: 22; III: 157
Купрявичюс Г. III: 20
Купченко И.П. II: 271
Куравлев Л.В. II: 459
Куракина К.В. II: 383
Курбас Л. I: 461
Курихин Ф.Н. II: 92
Курсава А. II: 379, 380
Курочкин М. II: 250
Курьшев С.В. II: 360; III: 5, 117, 175–186
Кутавичюс Б. III: 66
Кутепова К.П. III: 5, 187–202
Кутепова П.П. III: 189, 199–200
Кутерницкий А.Д. III: 288
Куусберг П. III: 130
Кушиташвили В.П. III: 96–97
Кушнер Т. I: 64
Къеркегор С. I: 140
Кэрролл Л. I: 328

Лабитш Э. II: 35, 76,
Лавров К.Ю. I: 455; II: 6, 191–202, 397, 404, 462; III: 49–50, 164
Лазарев А.А. I: 171
Лакирев В.Н. II: 66
Лакшин В.Я. III: 165
Ланг Ф. II: 350
Лангхофф М. I: 247–256; II: 49; III: 260, 265–266
Лассаль Ж. I: 8, 257–268; II: 154
Лафонтен Ж. II: 484
Лебедев Е.А. I: 245; II: 17, 197, 282, 362, 384
Левбарг Л.А. II: 163
Левенталь В.Я. II: 473; III: 340
Левин Э. III: 247, 257
Левин Х. II: 162
Левитан И.И. III: 45
Левитан Ю.Б. III: 112
Левитин М.З. II: 78–80, 83, 112, 189
Леду Ф. I: 259
Лекок Ж. II: 34, 216
Лемешев С.Я. II: 432
Лемке Л. II: 169, 170
Ленин В.И. II: 188, 233, 322, 400–402
Ленский А.П. II: 370
Леонардо да Винчи II: 207
Леонидов Ю.Л. II: 91
Леонов Е.П. I: 173, 178, 185; II: 98, 448; III: 112, 126
Леонтьев А.Н. I: 400, 401, 426; III: 10–11, 253–254
Лепаж Р. I: 311; II: 5, 203–220
Лермонтов М.Ю. I: 68, 328; II: 76, 152, 408; III: 288
Лесков Н.С. II: 90
Лессинг Г.-Э. I: 258
Лестер Г. I: 512
Либуда С. III: 83
Ливанов Б.Н. I: 147; II: 91
Лигачев Е.К. I: 404
Лигети Д. II: 344
Либа М.Э. III: 159
Ли М. II: 90
Ли Х. III: 8
Линдгрэн А. II: 76
Линцевичус В. I: 239
Липпен Э. III: 83
Липскеров Д.М. III: 120
Липский И.К. II: 127
Лобанов А.М. II: 92–94, 98
Логунов А.А. III: 248–250
Ломницкий Т. II: 197
Лопе де Вега Ф. I: 128
Лорджипанидзе (доктор) III: 97
Лорджипанидзе Г.Д. III: 8
Лорка Гарсиа Ф. I: 446
Лоу А. III: 248
Лужков Ю.М. I: 182
Лунари Л. III: 260
Лунгин П.С. II: 480
Лупейкина И. III: 109

Луспекаев П.Б. II: 197, 200; III: 46, 54, 183
Львов-Анохин Б.А. II: 378
Любимов А.Б. II: 240
Любимов Ю.П. I: 8, 22, 24–26, 29, 153, 184, 213, 222, 236, 269–282, 298, 318, 400, 401, 403; II: 69, 97, 128, 238, 246, 247, 349, 439; III: 60, 77, 123, 236
Любшин С.А. I: 194, 222
Люпа К. I: 423, 430

Мазина Дж. II: 333, 452
Майнард Р. III: 8, 228
Майорова Е.В. II: 86
Макаренко А.С. III: 120
Маковецкий С.В. II: 335; III: 345
Максакова Л.В. III: 254
Малевич К.С. I: 237
Малер Г. I: 463; III: 330
Малягин В.Ю. III: 228
Мамин-Сибиряк Д.Н. II: 394
Мамонтовас А. III: 24
Манн К. I: 304
Манн Т. II: 44, 245; III: 109
Манн Э. III: 130
Мансурова Ц.Л. II: 401
Мануков Г. III: 256–257
Маньяни А. II: 450
Мао Цзэ-дун III: 286
Мариво П. I: 258; III: 260
Марк Аврелий III: 95
Марков В.П. III: 156, 159, 161
Марков П.А. I: 386; III: 121
Маркс К. I: 356, 361
Марло К. I: 32, 92; II: 44
Маро (одевальщица) III: 326
Марсо М. II: 6, 221–236
Маргалер К. I: 8, 153, 283–292, 370, 496
Мартинсон С.А. III: 341
Мартьянов В.И. I: 68; II: 5, 237–248
Марцевич Э.Е. I: 215
Марцинкявичюс Ю. II: 10; III: 20
Маршак С.Я. I: 10, 328, 397; II: 394, 480; III: 130
Массальский П.В. III: 42–43, 45
Мастрояни М. II: 457
Масюлис А. III: 73
Машков В.Л. I: 338, 340, 346, 347, 403; II: 120, 185; III: 53
Маяковский В.В. I: 92, 279; II: 187, 335, 350, 454
Медведев В.А. III: 163
Мейерхольд В.Э. I: 20, 48, 90, 97, 107, 109, 148, 162, 177, 214, 216, 254, 282, 316, 359, 369, 373, 431, 432, 433, 434, 461, 500, 501, 502, 503, 508, 511; II: 46, 91, 94, 96, 98, 234, 299, 317, 323, 350, 411; III: 67, 248, 341, 346
Мейерхольд И.В. II: 436; III: 228
Мекас Й. III: 66
Меллер В.Ф. I: 23
Мельников В.В. I: 403
Меנדельсон Ф. III: 330
Мента Е. I: 512

Меньковская В.М. III: 121
Меньшиков О.Е. II: 6, 74, 249–262, 328, 335
Мердок А. II: 408
Мериме П. II: 187
Меркурьев В.В. II: 147, 436; III: 228
Мессиан О. II: 344
Месхишвили Г. I: 27, 454
Метерлинк М. II: 152, 341
Мигицко С.Г. II: 251
Мизандари В.Л. III: 101–102
Микаэляни М.А. II: 112, 178
Микеланджело II: 146, 212, 267, 270
Миллер А. I: 58, 65, 352, 366, 514; II: 10, 90, 324; III: 42, 130
Милн А.-А. III: 8
Мильграм Б.Л. III: 8
Мильтинис Ю. II: 10–19, 53; III: 73
Минкус Л. III: 330
Мирзоев В.В. III: 278–279, 282–284; II: 254, 334, 412
Миронов А.А. I: 222; II: 67, 117, 183, 458, 459, 461, 463; III: 127
Миронов Е.В. I: 494; II: 6, 185, 263–274, 335; III: 52–53
Мирошниченко И.П. II: 68
Мисима Ю. III: 66
Митгеран Ф. II: 234
Митчелл К. I: 293–302
Михалков Н.С. I: 403; II: 252, 253
Михоэлс С.М. I: 108; II: 164, 333; III: 67
Мицкевич А. I: 98; III: 66
Мичурин И.В. II: 315
Мнушкина А. I: 303–312; II: 349
Можаев Б.А. I: 22, 25
Мокеев М.Д. II: 408, 410
Молина Т. де II: 76
Мольер (Ж.-Б.Поклен) I: 22, 68, 145, 188, 194, 210, 220, 254, 258, 272, 304, 352, 357, 366, 436, 502–504, 509; III: 120, 152, 276, 324; II: 10, 14, 76, 152, 162, 187, 276, 332, 418, 425, 466, 480
Монахов В.Б. III: 122
Мониана Д. I: 446
Монро М. I: 56
Монган И. II: 55
Монюков В.К. I: 478, 479; III: 44, 120, 122
Моретти М. III: 260, 262–263
Морозов Б.А. III: 60, 62
Морозов С.Т. I: 518
Москвин И.М. II: 398, 404; III: 224
Моттон Г. II: 152
Моцарт В.-А. I: 275, 276, 398; II: 34, 171, 247, 344, 347; III: 35, 98, 116, 260, 320
Мочалов П.С. II: 251; III: 186
Мюэм С. I: 202
Мрожек С. II: 90, 408; III: 276
Муззин Е. II: 238
Музиль А.А. I: 328
Муратова К.Г. I: 403
Мусоргский М.П. I: 276
Муссолини Б. III: 90
Мухина О. III: 188, 304
Мысина О.А. II: 335

Мэммет Д. I: 64
Мюллер Г. III: 288
Мюллер Х. I: 248, 408, 416; II: 126; III: 80, 90
Мюссе А. де II: 152; III: 228

Нагибин Ю.М. III: 120
Надж Ж. III: 6, 203–214
Назарова Н.И. III: 242
Найденов С.А. II: 90
Накамура Гандзиро III (Х.Хаяси) III: 5, 215–226
Накамура Сэндзаку II III: 216
Наравцевич Б.А. II: 178
Невежина Е.А. I: 338, 340
Невинный В.М. III: 161
Неелова М.М. II: 329, 452; III: 5, 227–234, 290–292
Немирович-Данченко Вл.И. I: 5, 20, 148, 174, 182, 273, 277, 356, 428, 489, 515, 516, 518; II: 91, 92, 98, 150, 284, 354, 370; III: 45, 47, 49, 122, 243
Неруда П. I: 168; III: 120, 260
Неру Дж. II: 234
Нестерова Т. III: 251
Нестрой И. II: 222
Нижинский В.Ф. II: 206
Низюрский Э. II: 20
Нийхори К. III: 5, 167–174
Николадзе Я.И. III: 102
Николаев А.А. II: 181
Николаев И.Г. III: 180
Николсон Дж. II: 17; III: 242
Никон (патриарх) III: 242
Никулин В.Ю. III: 257
Никулина Г. II: 434
Ницше Ф. II: 144; III: 206
Нобель А.-Б. I: 181
Норман Дж. I: 414
Ноулюс К. I: 408
Нуриев Р.Х. I: 349, 411
Ньюман П. I: 60
Нэш Р. III: 56
Нюганен Э. I: 236; II: 5, 275–292, 363; III: 132
Някрошос Э. I: 8, 151, 153, 213, 228, 313–326, 333, 402, 403, 447, 465; II: 59–62, 115, 259, 260, 284, 285; III: 6, 20–28, 229–336

Овечкин В.В. I: 418; II: 250
Овэс Л.С. I: 90
Окуджава Б.Ш. I: 6
О-Куни III: 217
Олби Э. I: 10, 414, 418; III: 152, 228
Олеша Ю.К. II: 76, 78, 80, 108
Оливье Л. I: 271, 505; II: 17, 322; III: 23
Ольхина Н.А. II: 444; III: 162
Ольшанский И.Г. III: 120
Ольшвангер И.С. II: 435
Орленев П.Н. II: 78
Орлов А.С. III: 342
Орлов Д.Н. III: 52

Ормерод Н. I: 128, 136
Орочко А.А. II: 128
Осишчук В.В. II: 27, 360; III: 178
Островский А.Н. I: 68, 106, 168, 236, 346, 352, 396, 436, 440, 444, 472, 514; II: 76, 78, 90, 93, 94, 126, 142, 162, 250, 358, 382, 394, 442, 449, 480; III: 42, 56, 113, 118, 156, 188, 304, 338
Островский Н.А. II: 10; III: 97
Остужев А.А. I: 273
Остэрва Ю. I: 98
Оффенбах Ж. II: 189, 190, 480
Охлопков Н.П. I: 210, 212, 214–217, 441, 443 II: 95, 128, 296
О’Нил Ю. I: 58, 64, 106, 202, 248, 352, 500; II: 61, 324, 352

Паваротти Л. II: 248
Павлова Н.А. I: 82; II: 64
Павлов В. III: 56
Падве Е.М. II: 24, 25, 439
Пансо В. I: 464, 465; III: 130–131, 137–138
Панфилов Г.А. II: 443, 444, 448, 452; III: 123
Панфилова В. III: 276
Папанов А.Д. II: 98
Папатавасиу А. II: 6, 242, 293–302
Параджанов С.И. III: 206
Паренти Ф. II: 421
Парулекис С. I: 226, 231
Пастернак Б.Л. I: 270, 276; II: 355
Паунелл Д. II: 394
Пашенная В.Н. II: 370, 371, 445
Певцов Д.А. I: 171
Пеле (Э.-А ду Насименту) III: 83
Пельтцер Т.И. I: 173; II: 448; III: 126
Пессоа Ф. I: 284
Петренко А.В. I: 222
Петрицкий В.Г. I: 23
Петров Е.П. I: 516
Петров Н.В. I: 442
Петрова Н. III: 276
Петрушевская Л.С. I: 168, 472; II: 408, 442, 449; III: 6, 8, 11, 108, 235–258
Печников Г.М. III: 121
Пикассо П. I: 377; II: 12, 171, 206, 484
Пинтер Г. I: 202; II: 142; III: 152, 273, 276
Пиранделло Л. I: 54, 58, 64, 68, 352, 355; II: 10, 152, 160; III: 260, 263
Питоев С. I: 485
Платонов А.П. I: 106; II: 22, 27; III: 108, 176
Платон II: 35
Плисецкая М.М. I: 222
Плотников Н.С. I: 173
Плущек В.Н. II: 67, 127; III: 246
Плятт Р.Я. I: 186, 222; II: 455
Поглазов В.П. I: 401
Покровская А.Б. II: 187
Покровский А.Н. I: 103
Покровский Б.А. II: 189
Полицеймако В.П. II: 200
Полунин В.И. II: 6, 303–318; III: 17

Поль П.Н. II: 92
Полякова Л.П. III: 63
Попов А.А. I: 68, 150, 222
Попов А.Д. I: 160; II: 91, 95, 98; III: 60, 131
Попов Е.А. II: 408
Попов О.К. II: 234
Попова Э.А. II: 432; III: 51
Портер К. II: 480
Почукаев А. III: 252
Праудин А.И. I: 8, 327–336
Превьер Ж. II: 234
Призван-Соколова М.А. II: 481
Прокофьев С.С. I: 446; III: 330
Пророков Б.И. III: 102
Просветов Е.П. II: 398
Прудкин М.И. II: 406
Пруст М. I: 409
Путин В.В. III: 127
Пуччини Дж. I: 408
Пушкин А.С. I: 22, 28, 68, 142, 182, 213, 217, 244, 270, 274, 276, 314, 317, 326, 328, 436, 438, 444, 446, 454; II: 78, 126, 127, 129, 142, 192, 234, 248, 264, 332, 338, 339, 360, 389, 408; III: 20, 106, 196, 308, 338
Пырьев И.А. II: 94, 403, 463; III: 341

Равенских Б.И. I: 236, 237, 243, 244; II: 379
Радзинский Э.С. I: 236, 418, 420; II: 42, 90, 250, 264, 454, 466
Радиге Р. II: 207
Радичков Й. III: 288
Радомысленский В.З. III: 158
Раевский И.М. I: 168
Разин С.Т. II: 402
Разумовская Л.Н. III: 130
Райкин А.И. I: 190, 338; II: 162, 163, 333
Райкин К.А. I: 8, 337–350, 369, 400, 401; II: 66, 291; III: 136
Райли Т. II: 240
Райнис Я. I: 460; II: 10
Райт К. II: 286
Райхельгауз И.Л. II: 108; III: 60, 243
Раме Ф. II: 418
Раневская Ф.Г. I: 222, 463; II: 252
Расин Ж. I: 357, 484; II: 152; III: 56
Распутин В.Г. I: 106; II: 22
Рафаэль Санти I: 360
Рахманов Л.Н. II: 142; III: 42
Редгрейв В. II: 6, 255–257, 319–330
Редгрейв К. II: 323; III: 323
Редгрейв М. II: 320, 322
Режи К. II: 152
Рейнхардт М. I: 492
Рейс К. II: 328
Рембрандт Х. III: 45
Рено М. II: 12
Реньо Ф. I: 355, 356
Рид Дж. I: 270
Рихтер С.Т. I: 406

Ричардсон Т. II: 256, 320
Риччи М. III: 144, 146
Робакидзе Г. I: 366
Роден О. III: 102
Роджерс Р. III: 130
Розов В.С. I: 82, 90, 366, 396; II: 192, 475; III: 120, 228, 276, 318
Розовский М.Г. I: 237; II: 178, 241; III: 42
Роллан Р. II: 148
Ромадин М.Н. III: 340
Романов М.Ф. II: 200
Ромм М.И. II: 64, 65; III: 338, 340
Рондирис Д. II: 294, 296, 297
Ронкони Л. III: 262
Россомахин И.Д. III: 340
Ростан Э. I: 210; II: 76, 79, 87, 368; III: 168, 276, 283, 338
Ростропович М.Л. II: 233
Рохас Ф. де II: 152; III: 8
Роцин М.М. I: 142, 188, 338, 418; II: 64, 67; III: 8, 162, 228
Рубинштейн А.Г. III: 108; II: 120
Рудзанте II: 418, 425, 426
Рудзинскас Ю. III: 20
Румнев А.А. III: 341–342
Руссен А. II: 142
Рутберг Ю.И. I: 438; II: 6, 331–342; III: 196
Рыбников А.Л. I: 168, 472; II: 119; III: 120
Рыддин В.Ф. I: 215
Рычков Б.Н. I: 400
Рэттиган Т. II: 142, 332
Рязанов Э.А. II: 404; III: 16–17
Ряшенцев Ю.Е. III: 42; I: 437

Саади III: 99
Сабонис И. II: 18
Савельева Л.М. III: 332
Савина М.Г. II: 31, 251
Садальский С.Ю. III: 161
Садур Н.Н. I: 156
Сазонтьев С.В. I: 399, 401
Саймон Н. II: 264, 430; III: 42
Сайфулин Г.Р. II: 456
Саката Тодзюро I III: 219
Саката Тодзюро III III: 224
Саката Тодзюро IV, см. Накамура Гандзиро III
Салтыков А.А. II: 400
Салтыков-Щедрин М.Е. I: 106, 180, 236; II: 64, 70, 408; III: 94, 96
Сальвиа К. II: 387
Сальвини Т. II: 135, 136
Салюк В. П. III: 158, 241
Самборская Л.С. II: 398
Самгин Р.С. I: 179
Самойлов Е.В. I: 215
Самойлова Т.Е. III: 254
Сандони М. II: 323, 324
Саркисов В.Ю. I: 20
Сароян У. II: 176

Сартр Ж.-П. I: 352; II: 138
Сати Э. II: 206
Сахновский В.Г. II: 91
Сац И.А. II: 123, 247
Свердлин Л.Н. I: 215, 216; II: 95
Светлов М.А. I: 442
Свинарский К. I: 433
Седельников Г.С. I: 161
Сезанн П. I: 409
Селлерс П. II: 5, 343–350
Семак П.М. II: 6, 351–366; III: 110, 113, 178, 182, 185
Семенова Н.И. II: 382, 386
Семенов А. II: 436
Сент-Экзюпери А. де III: 56, I: 455
Сервантес Сааведра М. де I: 273; II: 96
Сергачев В.Н. I: 399
Сергиенко К. II: 334
Серк Д. II: 350
Серов В.А. I: 462
Сиксус Х. I: 304
Симонов В. II: 335, 336, 341
Симонов Е.Р. II: 404
Симонов К.М. I: 478; II: 92, 233, 235; III: 8, 120, 228, 276
Симонов Р.Н. II: 396, 401, 403
Синявский А.Д. II: 295
Сирет Я. I: 78
Сирота Р.А. I: 163; II: 69, 164, 165, 166, 175, 384; III: 51
Скляр И.Б. II: 360, 361
Скорород Н.С. I: 328
Скофилд П. I: 442, 466
Скриб Э. III: 276
Славина З.А. II: 136
Славкин В.И. I: 68; III: 56
Слейд Б. II: 454; III: 20
Смелянский А.М. III: 115
Смелянский Д.Я. III: 276
Смирнов А.С. III: 341
Смирнов Б.А. II: 400
Смоктунувский И.М. I: 115, 151, 245, 277, 465–467; II: 17, 18, 68, 69, 83, 129, 268, 269, 282, 291, 362, 366, 375, 384, 385, 444; III: 178, 182–183
Сморгинас К. III: 21
Сойникова Т. II: 162
Соколова А.Н. I: 514; II: 162, 166, 175, 382; III: 156, 228
Сократ I: 444; III: 206
Солери Ф. III: 5, 259–268
Солженицын А.И. I: 22, 24, 180, 270, 298; II: 96
Соловьев Н.Я. III: 56
Соловьев С.А. II: 65
Соловьева И.Н. I: 148; II: 186
Сологуб Ф. (Ф.К.Тетерников) III: 8
Солодарь Ц.С. III: 120
Соломин В.М. III: 62–63
Соломин Ю.М. II: 367–380, 396, 462; III: 56
Софокл I: 352, 366; II: 152, 294, 296, 300; III: 168, 288
Спарк М. II: 320
Сперанская М. III: 242

Спортелли Ф. II: 421
Сруога Б. III: 20
Сталин И.В. I: 144, 494; II: 232, 233, 402; III: 45, 81, 105
Станиславский К.С. I: 5, 20, 47, 55, 58, 60–62, 69, 70, 97, 98, 100, 109, 111–113, 117, 119, 133, 134, 138, 146, 148, 149, 151, 159, 172, 181, 182, 196, 211, 212, 214, 216, 220, 249, 272, 273, 274, 276, 281, 286, 300, 308, 316, 322, 332, 356, 357, 359, 363, 383, 384, 386, 404, 405, 432, 433, 441, 449, 464, 489, 492, 499, 501, 502, 503, 508, 511, 515, 516, 518; II: 17, 46, 86, 91, 92, 97, 98, 123, 132, 135, 153, 179, 200, 225, 234, 256, 270, 282, 284, 310, 336, 342, 354, 370, 373, 377, 411, 412, 431, 461, 463, 473, 485; III: 46–48, 52, 67, 71, 111–112, 122, 131, 184, 202, 243, 267, 278, 286, 290, 325
Станицын В.Я. III: 45
Стаханова Г.К. III: 251–252
Стейнбек Дж. III: 260
Стеклов Ю. II: 103
Степаненко С.Ю. I: 171
Степанов Н. III: 251
Степанов Ю.К. III: 189
Степанова А.О. I: 222
Стоппард П. II: 276, 352, 430
Стоппард Т. (Т.Штраусслер) III: 6, 269–274
Стоянов Ю.Н. III: 50
Стравинский И.Ф. II: 206, 344; III: 30, 34, 330
Страса Я. II: 323
Страсберг Л. I: 54–56, 61, 62; II: 324; III: 67
Стрелер Дж. I: 7, 13, 126, 152, 245, 311, 351–364; II: 20, 255, 349; III: 260–263, 265, 267
Стржельчик В.И. I: 245
Стриндберг А. I: 54, 58, 248, 294, 295; II: 14, 76, 162, 332, 341; III: 318, 321
Стрип М. I: 59, 60, 506; II: 17
Ступка Б.С. III: 9, 13
Стуруа Р. I: 8, 214, 324, 333, 338, 340, 345, 346, 365–378, 446, 465; II: 120, 340, 405, 439; III: 5, 68, 321
Суворов А.В. I: 243
Сузуки Т. I: 8, 174, 278, 379–394; III: 6, 67, 169–174, 223, 225
Сулержицкий Л.А. I: 134, 159, 160
Сурков Е.Д. III: 249–250
Суров А.А. I: 147
Суслович Р.Р. II: 485
Суханов М.А. II: 335, III: 5, 275–286
Суховерко Р.В. I: 399
Сухово-Кобылин А.В. I: 443; II: 10; III: 56

Табачков О.П. I: 8, 10, 14, 82, 149, 151, 280, 395–406, 460, 466; II: 66, 264, 266, 270–272, 396, 462; III: 224
Тагор Р. II: 484
Таиров А.Я. I: 20, 359; II: 323; III: 341
Тайнен К. III: 148
Талызина В.И. III: 251
Тарамаев С.И. I: 164
Тарантино К. I: 300
Тарасова А.К. I: 440; III: 45
Тарковский А.А. 123, 206, 340; I: 78, 298; II: 11
Татлин В.Е. I: 254
Твардовский А.Т. I: 436
Твен М. III: 130

Теккерей У. I: 128
Тендряков В.Ф. II: 382
Тенякова Н.М. I: 245; II: 6, 328, 381–392, 431; III: 162–163
Теодаракис М. III: 330
Терентьев И.Г. I: 461; II: 80
Тикамацу Мондзаэмон III: 216, 218–219, 221, 225
Тименчик Р.Д. I: 467; II: 84
Тице М. III: 257
Товстоногов А.Г. I: 239; II: 112, 178
Товстоногов Г.А. I: 82, 110, 236, 237, 238, 239–243, 316, 319, 340, 374, 403, 457, 470;
II: 20, 120, 192, 193, 195–199, 254, 282, 362, 366, 383, 384, 388, 435, 436, 438, 457, 480,
483, 485, 486; III: 46–52, 54, 157, 162, 164–166
Тодоровский В.П. II: 117
Тодоровский П.Е. II: 252
Токарская В.Г. II: 92
Толмачева Л.М. I: 397
Толнаи Л. III: 206
Толстой А.К. I: 146; II: 112, 368; III: 56
Толстой А.Н. II: 484; III: 120
Толстой Л.Н. I: 72, 145, 188, 190, 212, 236, 243, 244, 273, 298, 436, 460, 465, 487; II:
368; III: 42, 56, 130, 188, 196, 197, 240, 304
Томпкинс М. III: 204, 208
Топорков В.О. II: 91, 200
Трегубович В.И. III: 341
Трифонов Ю.В. I: 270; II: 126; III: 108, 177–178
Тришкин А.И. III: 237, 244, 257
Троцкий Л.Д. II: 322
Трушкин Л.Г. I: 340; II: 457
Туманишвили М.И. III: 321; I: 366
Туманов И.М. III: 288–289
Туминас Р. III: 5, 25, 27, 229–234, 287–302
Тургенев И.С. I: 156, 210; II: 22, 64, 466; III: 188, 276, 304
Тычинина И.В. III: 180
Тюнина Г.Б. III: 5, 189, 201, 303–316

Уайдлер Т. II: 394
Уайльд О. I: 213, 217; II: 22, 352, 368; III: 144, 188, 273, 304
Уилсон О. I: 63
Уилсон Р. I: 8, 19, 60, 311, 363, 381, 393, 407–416, 430, 501, 511; III: 87–88
Уилсон Э. III: 146
Уильямс Т. I: 58, 64, 414, 500; II: 64, 90, 142, 320, 324, 406, 408, 466, 480; III: 8, 12, 80,
228, 288
Уичерли У. I: 128
Уланова Г.С. II: 432
Ульянов М.А. I: 222; II: 6, 328, 393–406, 462; III: 296
Унт М. III: 66, 130, 248
Уорт А. I: 506, 507
Успенский В.В. II: 163
Устинов Л.Е. I: 397
Устинов П. II: 454
Уэбстер Дж. I: 128
Уэскер А. I: 304

Фадеев А.А. I: 270; II: 142, 147
Фадеева Е.А. I: 184, 185

Федоров В.Ф. I: 23; II: 95, 165
Фейхтвангер Л. III: 130
Феклистов А.В. II: 6, 258, 407–416
Феллини Ф. II: 247, 380; III: 251
Ферранте Л. III: 260
Феррьери Э. III: 260
Фиброк А. I: 287, 288
Фигейредо Г. II: 382; III: 42
Филагов Л.А. I: 275
Филип Ж. I: 20; II: 233, 353
Филиппенко А.Г. I: 466; II: 182
Филиппов В.А. III: 121
Филозов А.Л. III: 13, 60
Фильштинский В.М. II: 178
Финкельштейн Е.Л. II: 163
Финне Я. III: 130
Фирдоуси III: 100
Фирсова О.В. I: 444
Флегчер Дж. III: 318
Флобер Г. III: 66
Фо Д. II: 6, 276, 417–428
Фокин В.В. I: 8, 14, 157, 338, 340, 343, 344, 345, 346, 401, 403, 417–434; II: 112, 268, 270, 271, 273; III: 8–9, 255–256, 338
Фолкнер У. I: 156, 161; III: 188–189, 197, 304
Фоменко П.Н. I: 8, 124, 156, 163, 338, 340, 343, 345, 346, 435–444; II: 77–79, 98, 178–182, 185, 253, 337–340; III: 6, 17, 134, 136, 188–193, 196–197, 199–201, 304, 306–316, 342
Фонда Дж. II: 17
Фонк II: 152
Фрейбергс А. II: 387
Фрейдлих А.Б. I: 245, 449, 451; II: 6, 17, 429–440, 481
Фрешетт Р. II: 205
Фридман Дж. I: 61, 90
Фрил Б. II: 352; III: 176, 180, 188, 304
Фугард А. III: 288
Фуко М. III: 206
Фурцева Е.А. II: 95, 96, 401

Халапян З. III: 66
Ханов А.А. II: 95
Хантер Н. II: 320
Харвуд Р. III: 156
Харитонов В. II: 481
Хармс Д. (Д.И.Ювачев) I: 226, 229, 230; II: 78, 172, 308
Хастон Дж. 35
Хачатурян А.И. II: 112, 123
Хейнце П. II: 410
Хейфец Л.Е. I: 403, 442; II: 98, 112, 123, 124, 378
Хемингуэй Э. II: 93; III: 120
Хенкин В.Я. II: 92
Хикмет Н. II: 454
Хиндемит П. II: 344
Хиро II: 301
Хичкок А. II: 350
Хлебников В.В. II: 344

Хлевинский В.М. I: 400
Хмелев Н.П. I: 144; II: 469
Холл П. II: 320
Холодов Р.М. II: 92
Хомберг А. I: 512
Хомский П.О. III: 8
Хорава А.А. II: 401; III: 324
Хорват Э. фон II: 35, 40
Хосокава Т. III: 168
Хотиненко В.И. II: 273
Хрущев Н.С. II: 233, 400
Хуцнев М.М. III: 158

Цадек П. II: 35; III: 83
Царев М.И. II: 255, 373
Цветаева М.И. II: 76, 78, 126, 355; III: 188, 304
Целиковская Л.В. I: 11; II: 91
Церетели А. III: 97
Цыганков В.И. II: 442

Чаадаев П.Я. I: 179
Чавчавадзе И. III: 97
Чайковский П.И. I: 68, 276, 377; II: 241, 377; III: 108, 330
Чаплин Ч. I: 273, 500; II: 226, 228, 229, 231, 234, 235, 333; III: 80
Чаушеску Н. I: 506
Червинский А.М. II: 352
Черкасов Н.К. I: 245; II: 432
Черноземов К. II: 169
Черняховский Г.М. II: 337
Чесляк Р. I: 95–97, 102, 103
Честноков В.И. II: 432
Чехов А.П. I: 10, 18, 22, 32, 64, 84, 106, 124, 142, 145, 153, 156, 168, 188, 217, 236, 248, 254, 276, 278, 284–286, 288, 294, 314, 317, 352, 356, 357, 363, 366, 370, 380, 382, 383, 387, 392, 393, 402, 414, 415, 418, 460, 472, 484–492, 496, 498, 506–508, 510, 514; II: 10, 14, 22, 44, 52, 60, 61, 64, 76, 78, 84–86, 126, 130, 152, 159, 160, 192, 234, 276, 279, 286, 288, 320, 327, 368, 370, 382, 442, 449, 451, 454, 466, 480; III: 20, 42, 56, 66, 108, 114, 130, 134, 156, 172, 176, 181, 228, 267, 273, 288–290, 299, 322, 338
Чехов М.А. I: 140, 159, 160, 173, 220; II: 29, 132, 145, 163, 164, 167–169, 171, 200, 269, 270, 274, 284, 291, 323, 326, 371, 374, 398; III: 44, 47–48, 52, 67, 182–183, 278
Чианурели С.М. III: 340
Чиладзе Т. I: 366
Чистяков М.П. III: 8
Чуковский К.И. II: 84
Чулей Л. I: 498
Чурикова И.М. I: 173; II: 6, 68, 441–452; III: 53
Чухрай Г.Н. I: 403
Чхеидзе Т. I: 445–458, 465; II: 69, 70
Чхиквадзе Р.Г. I: 371; III: 5, 317–328

Шабалина В. II: 165, 166
Шагал М. II: 231
Шакуров С.К. II: 186, 190
Шальтянис С. III: 20
Шапиро А.Я. I: 403, 459–470; II: 77, 84, 112, 120, 184, 189, 277, 286; III: 17, 54

Шарко З.М. II: 431
Шагров М.Ф. I: 142, 168, 188; II: 52, 146, 394, 397, 408; III: 120, 130, 245, 276
Шварц Д.М. I: 457; II: 192, 366
Шварц Е.Л. I: 168; II: 22, 76, 81, 443, 444, 480; III: 288, 338
Шведова О. III: 276
Швейцер М.А. I: 403
Шверубович В.В. I: 472
Швьдкой М.Е. III: 158
Шейко Н.М. II: 77, 78, 83
Шейнис О.А. I: 8, 15, 177, 178, 471–482; III: 124
Шекспир У. I: 10, 22, 32, 40, 41, 45–48, 50, 82, 128, 129, 135, 156, 202, 213, 214, 217, 243, 248, 270, 272, 276, 294, 296, 297, 304, 306, 307, 309, 314, 317, 338, 345, 346, 352, 366, 369, 370, 373, 380, 382, 393, 422, 446, 447, 450, 484, 498, 502, 503, 510; II: 10, 14, 19, 20, 22, 34, 35, 44, 49, 52, 76, 90, 102, 126, 130, 142, 152, 168, 178–180, 182, 187, 192, 210, 217, 218, 246, 264, 276, 279, 298, 320, 347, 348, 352, 355, 359, 365, 368, 372, 394, 408, 425, 430, 435, 442, 449, 451, 466; III: 8, 20, 66, 80, 97–98, 100, 108, 114, 120, 128, 130, 152, 168, 172, 186, 188, 218, 228, 260, 272–274, 276, 288, 304, 318, 322, 324, 326, 330–331, 338, 342
Шенгеля Э.Н. III: 94, 340
Шепард С. I: 64; III: 152
Шеридан Р.-Б. I: 136
Шерман М. II: 250, 320
Шеро П. III: 260
Шеффер П. I: 396; III: 130
Шехаде Ж. III: 288
Шёнберг А. II: 204
Шиллер Ф. I: 248, 446; II: 192, 368, 430; III: 56, 66, 80, 97, 228, 288, 231
Ширванзаде А. II: 142
Ширвиндт А.А. II: 6, 181, 396, 453–464
Шишигин Ф.Е. II: 77
Шкема А. III: 66
Шкловский В.Б. I: 490; II: 80
Шлееф А. III: 85–87
Шлезингер В.Г. II: 333
Шлепянов И.Ю. II: 95
Шляге Х. II: 410
Шнитке А.Г. I: 276, 406; II: 240
Шницлер А. II: 34
Шолом-Алейхем (Ш.Н.Рабинович) I: 128, 472
Шолохов М.А. II: 10, 192; III: 156
Шопен Ф. I: 83, 289, 290; II: 207, 211
Шостакович Д.Д. II: 86, 123, 233; III: 108
Шоу Б. I: 32, 188; II: 430; III: 113
Шпокайте Э. III: 5, 23–24, 329–336
Шрегер В. III: 88
Штайн П. I: 7, 212, 214, 286, 291, 414, 483–496; II: 64, 71, 73, 260, 264, 266, 267, 270, 271, 349, 408, 410, 411; III: 14–15
Штейн А.Л. III: 42
Штейн А.П. I: 214; II: 192
Штокхаузен К. II: 240
Штраус Б. II: 34
Штраус Р. I: 106; II: 34; III: 108, 118
Шукшин В.М. I: 213; II: 394; III: 127
Шульц Б. II: 397; III: 209–211

Щедрин Б.Е. II: 386
Щедрин Р.К. III: 330
Щекин-Крогова Т.А. II: 127
Щекин М.С. I: 405; III: 47
Щербан А. I: 8, 497–512; II: 349
Щукина Н.Ю. I: 171

Эдвардс Дж. III: 83
Эйдлин Л.Д. II: 178
Эйзенштейн С.М. I: 373; II: 350
Эйнштейн А. III: 46, 128
Эйслер Г. I: 249
Экимян Р.Г. I: 170
Элиозишвили М. III: 318
Элиот М. II: 320
Элюар П. II: 483
Энгельс Ф. I: 356
Энквист П.-У. II: 64
Эпов Н.Н. II: 181
Эпстайн А. I: 60
Эрдман Н.Р. I: 274, 275; II: 10
Эсхил I: 202, 248, 304, 484; II: 64, 264, 294, 296, 299, 300; III: 81–82
Эфрос А.В. I: 19, 20, 22, 150, 151, 159, 191–198, 202, 210, 212, 213, 217–223, 276, 316, 399, 400, 403, 404, 433, 442; II: 20, 98, 112, 114, 115, 119, 120, 126, 128, 134, 146, 157, 180, 254, 284, 403, 455–459, 464, 466–469, 471–478; III: 15, 17, 23, 112, 121–123, 161, 246, 292–293

Юлий Цезарь III: 295
Юнгер Е.В. II: 81, 82, 167, 168
Юрская Д.С. II: 385
Юрский С.Ю. I: 8, 237, 245, 280, 513–519; II: 5, 11, 168, 183, 282, 328, 384, 385, 390, 459; III: 48, 50–52, 162
Юскаев Р.М. III: 189, 315
Юткевич С.И. II: 233, 235
Юхананов Б. II: 101; III: 8

Яблочкина А.А. II: 372, 380
Язов Д.У. I: 182
Якир П.И. II: 182
Яковлев Е.В. II: 464
Яковлев Ю.В. I: 440; II: 401, 406
Яковлева Е.А. II: 452
Яковлева О.М. I: 222, 223, 466; II: 6, 146, 181, 457, 465–478
Яначек Л. II: 44
Янковский О.И. I: 170, 173; II: 448
Яновская Г.Н. I: 10, 12–14, 18; II: 5, 189, 190, 479–496; III: 344, 346
Яншин М.М. I: 150
Ярвет Ю. I: 466; II: 291
Ярмольник Л.И. II: 461
Яроцкий Е. I: 153
Ястребцов I: 239
Ясулович И.Н. III: 5, 337–346
Яцинявичюс Л. III: 20

Режиссерский театр
от Б до Ю
Разговоры под занавес века
Выпуск 1

Корректор Елена Павлова
Верстка Александр Трифонов
Менеджер Анна Ильницкая

*В оформлении обложки использован фрагмент макета декорации
Г.Крэга к спектаклю У.Шекспира «Гамлет», 1910 г.*

Режиссерский театр
от Б до Я
Разговоры на рубеже веков
Выпуск 2

Корректор Елена Павлова
Верстка Александр Трифонов
Менеджер Анна Ильницкая

*В оформлении обложки использован фрагмент макета декорации
Г.Крэга к спектаклю У.Шекспира «Гамлет», 1910 г.*

Режиссерский театр
от А до Я
Разговоры в начале века
Выпуск 3

Корректор Сергей Немцев
Верстка Александр Трифонов
Менеджер Анна Ильницкая

*В оформлении обложки использован фрагмент картины
Г.Крэга к спектаклю У.Шекспира «Гамлет», 1910 г.*

Издательство «Московский Художественный театр»
125009, Москва, Камергерский пер., 3
Телефон издательства (495) 629-91-71