

Адо́льф ШАПИРО

«У МЕНЯ ДВЕ РЕЖИССЕРСКИЕ ЖИЗНИ...»

БЕСЕДА С ВЕРОЙ МАКСИМОВОЙ

В.М. После трагического и неожиданного закрытия твоего знаменитого двуязычного ТЮЗа в Риге в 1992 году, у тебя было много предложений «встать на якорь» в каком-нибудь одном театре? Почему ты этого не сделал? Было поздно по возрасту начинать на новом месте? Или ты считаешь, что можно полноценно работать, странствуя из театра в театр?

А.Ш. У меня две режиссерских жизни. Одна – тридцать лет в своем театре, другая – во многих и разных. Когда все это произошло – закрытие театра в Риге – я не мог откликаться ни на какие предложения. Поскольку сознавал, что буду делать второй рижский ТЮЗ. Слишком жила во мне и была сильна, та модель театра, которую я осуществлял десятилетия. Когда же прошло время, и я огляделся, сориентировался в новом пространстве, у меня возникла идея о том, какой новый театр я мог бы построить... И я бы это сделал, если бы не надо было вступать в борьбу, т.е. суесться – хитрить, кому-то нравиться, доказывать угождать... Если бы мне дали свободную площадку, право набрать артистов и цивилизованный договор на три-четыре года, я бы взялся за новое дело.

В.М. Ты имеешь ввиду «свободу реформаторства», как у Товстоногова, в середине 1950-х начинавшего новый этап в истории маситого, но крайне неблагодарного БДТ?

А.Ш. То было другое время и другие игры. Ныне же мне предлагали возглавить пусть знаменитые, но давно сложившиеся коллективы. Это неминуемо означало, что ближайшие пять-шесть лет я должен был потратить на борьбу, которая для меня неприемлема по многим причинам. Во-первых, не хотел замарать себя...

В.М. Стать «театральным убийцей»?

А.Ш. Ну, скажем так... За плечами был «опыт беды», а он очень меняет человека. Потом я понимал – на борьбу уйдут годы, а их запас у меня



А. Шапиро

был уже не слишком велик. Так не лучше ли, употребить его на постановку спектаклей?

В.М. Тебе все равно, в каком театре ставить?

А.Ш. Не понял?!

В.М. Но ведь ты подчас идешь в театры, в которых фактически нет труппы, нет достаточного количества профессиональных и талантливых актеров...

А.Ш. Многие театры не возражают против приглашения нужных тебе актеров.

В.М. Когда ты приходишь в новый и другой коллектив ты что-то меняешь в себе, как в режиссере, в методе работы с актерами?

А.Ш. Не меняю и не меняюсь. Одинаково работаю с великими актерами и с начинающими, неопытными. Хорошо это или плохо – не знаю. Вот ставлю спектакль, а центральную роль у меня играет красавица мисс Венесуэла. Одаренная актриса, но плохо закрепляет рисунок роли. Мне говорят, чего ты с ней возишься? Все равно, уедешь, и через пять представлений

она будет играть по-своему. Все так, но не могу не мучиться, не добиваться того, что мне кажется верным и необходимым. Это для меня «эгоистически» важный вопрос режиссерского самовоспитания. Не давать поблажек другим, но, прежде всего, себе. Не допускаю «поправочно-коэффициента» и ссылок на обстоятельства.

В.М. А себя не жалко? Возиться с девственно не подготовленным, неумелым актером, который твоего режиссерского языка или «метода» не понимает?

А.Ш. Нет, не жалко. Между прочим, театр «Рахатабла», где я работал, далеко не такой наивный, как тебе кажется. Им руководил великий режиссер Карлос Хименес, он на Бродвее у Джозефа Паппа поставил замечательного «Макбета». Но речь не об этом. Знаешь, смерть режиссера наступает тогда, когда он начинает экономить, дозировать силы, думать о том, стоит себя тратить или нет. Помнишь? – Нет маленьких ролей, есть маленькие актеры.

В.М. Сам-то Константин Сергеевич маленьких ролей не играл! Я в его благостную сентенцию не верю.

А.Ш. А он, думаешь, верил? Он был артистом и, конечно, знал, что есть роли, не дающие возможности актеру раскрыть себя полностью. Но находясь внутри театра, внутри спектакля, принять это невозможно. Если дать себе послабление, очень скоро придется сказать: «Все, ребята, репетиция окончена». Нужно верить, что в силах артиста совершить чудо с любой, даже безнадежной ролью. Донкихотство? Без «энергии заблуждения» трудно что-либо сотворить.

В.М. А по какому принципу ты выбираешь коллектив?

А.Ш. Каждый раз по-разному. Но если общий принцип поискать, то это будет так же, как выбираешь актеров. По-моему, я уже где-то об этом говорил... Вот сдают студенты экзамены в театральные институты, счастливые достигают третьего тура. И наконец, собран, составлен курс. Осталось два последних человека, и они претендуют на одно место. Кого предпочесть? Не будешь же ты – педагог или режиссер, – подсчитывать баллы... У этого голос лучше... А у этого руки красивее... Этот – музыкальнее... А тот – обаятельнее... А этот – выше ростом...

Ерунда! В момент окончательного решения, задаешь себе один вопрос: с кем из них тебе интересно будет проводить весь день и весь вечер четыре учебных года подряд? И все сразу ясно. Это вопрос эстетической близости. А с другой стороны мне необходимо, чтобы кроме задачи поставить спектакль, существовал какой-либо другой «сюжет». Для меня важно, чтобы в актере и даже в театре, как целостном организме была загадка, которую мне интересно разгадывать. Как только все ясно и понятно, становится скучно. То же и происходит и с восприятием пьесы. Я не люблю пьес, которые с самого начала «очевидны» и их остается лишь поставить, «упаковать». Повторяю, что при выборе актера, пьесы, театра мне очень важен какой-то дополнительный «сюжет».

В.М. Какой «сюжет» у тебя, к примеру, в Художественном театре?

А.Ш. Когда я ставил там «Вишневый сад» «дополнительным сюжетом» было столетие пьесы Чехова. И приглашение на Раневскую Ренату Литвинову.

В.М. Очень мило! На две главные пришлось пригласить чужих актеров «со стороны».

А.Ш. Что поделаешь!... Станиславский тоже брал актеров со стороны. Однако! Эта сцена Художественного театра! Эти кресла по эскизам Шехтеля, серо-зеленый фасад, прямоугольные молочные фонари, барельеф Голубкиной над входом... Все, что связано с этим театром, с чем мы жили всю жизнь! И мифология мхатовская... Может, она уже не очень соответствует тому, как на самом деле было, но миф – он ведь из реальности возникает и потом пускается в самостоятельное свободное парение. И если я всю жизнь занимался Художественным театром, то мне это особенно интересно

В.М. Как исследователю, как историку, как теоретику?

А.Ш. Ставя спектакль, ты невольно вступаешь в диалог с предшественниками. А иногда с самим собой, прежним. Я ставил «Вишневый сад» четыре раза. По-эстонски, по-испански, по-русски – в ленинградском БДТ... По пьесе Чехова как бы проверяешь, что происходит с тобой и со временем. Самым неудачным оказался спектакль в БДТ. Замечательный – первый, в

Мастер-класс



Р. Литвинова – Раневская, В. Кашпур – Фирс, С. Дрейден – Гаев.
«Вишневый сад».
МХТ им. А.П. Чехова

Таллинне, в театре Вольдемара Пансо. С таким актерским ансамблем, какой редко случается! Юрий Ярвет – Фирс, Антс Эскола – Гаев, Линда Руммо – Раневская ... Классный ансамбль был.

В.М. Чужой язык тебе не мешает?

А.Ш. Никогда.

В.М. Ты с переводчиком работаешь?

А.Ш. Случается. Но когда однажды переводчик опоздал на большой срок, я в впервые заговорил по-испански и продолжал репетицию. Интересно другое – все три предыдущих моих «Вишневых сада», «до мхатовские», являлись вариациями одного и того же спектакля. А к моменту постановки в Художественном я вдруг понял – нужно совсем отойти от того типа спектакля, который раньше делал. И при всех недостатках и достоинствах этого четвертого спектакля, я бесконечно рад, что у меня появилось желание и возможность, совершенно по-другому прочесть пьесу, которую знал на зубок. «Вишневый сад» такая пьеса, что если бы мне завтра предложили репетировать ее снова, я бы немедленно начал.

В.М. Когда ты приходишь в новый для тебя театр и не знаешь труппы, как угадать, есть в актере «тайна» или ее нет?

А.Ш. У Ибсена Пуговичник, отвечая на вопрос Пера Гюнта, как узнать «зачем ты тут, на этом

свете и в чем твоё предназначение?» – отвечает: «Нужна догадка, Пер!». Так и с нами, режиссерами. Неизвестных мне артистов, стараюсь смотреть в спектаклях, где они не слишком закрыты париками, гримом, режиссерскими напластованиями... Иногда важна единственная реплика, интонация, движение, жест... Кстати, Ренату Литвинову я не больно хорошо знал до совместной работы. Увидел по телевизору, в какой-то передаче. Она сказала несколько слов, и я подумал – вот кто может сыграть Раневскую!

В.М. Довольно нахальное предположение...

А.Ш. А не нахально думать, что ты можешь познать Гамлета, Шекспира, открыть их заново? Или что твоя работа нужна кому-нибудь, кроме тебя? В какой-то советской песне пели: «Надежда – мой компас земной...» Смешно звучит, но без нее, надежды на то, что сегодня на репетиции ты пробьешься к истине, к смыслу сцены, – все становится бессмысленно. Зачем тогда вставать утром с постели, бриться, и, извини, идти в театр?

В.М. Когда ты выбрал Литвинову, какая реакция была во МХТ? Запротестовали? Согласились? Или обрадовались и объявили, что это изумительная находка?



Р. Литвинова – Раневская
«Вишневый сад».
МХТ им. А.П. Чехова

А.Ш. Я себя стараюсь от театра, как от «организации», ограждать. Потому что, если я буду слушать, кто, где, что сказал, – в коридоре, в конторе, за кулисами, – я вообще не смогу ничего сделать...

В.М. Но от «хозяина» – Олега Павловича Табакова тебе было не так просто оградиться?

А.Ш. А он заинтересовался моей идеей. Но чего не забыть, так это звонка театрального критика и журналиста с радио «Свобода» – Марины Тимашевой. Она позвонила и удивленно-наступательно спрашивает – правда ли что я буду с Литвиновой репетировать Раневскую? В подтексте слышалось: «Вы что, сбрендили?! Или больны, выбрав «теледиву» на чеховскую роль? Вы вступаете в ту область культуры, в которую никогда прежде не вступали!!» И не забыть, как после премьеры она пришла за кулисы поздравить меня и

Литвинову. Это дорогого стоит! Не так много у нас театральных людей, способных живо воспринимать спектакль, отказавшись от своей первоначальной установки.

В.М. Марина Тимашева, которую я очень люблю, меня волнует меньше, чем Олег Павлович Табаков, у которого чуть ли не сто человек в труппе. Ты говоришь, что он кандидатурой Литвиновой заинтересовался, а по логике, его реакция должна была быть совсем иной.

А.Ш. Я работал в Америке, когда он позвонил: «Все звезды сходятся, чтобы ты ставил «Вишневый сад», через год столетие со дня первой постановки». На что я сразу сказал: «По-моему, сейчас ни в МХТ, ни в Табакерке, нет Раневской.» (По моему представлению,

Мастер-класс



разумеется) Он ответил: «Будем искать». Когда я вернулся в Москву, Табаков предложил: «Давай объявим всероссийский конкурс». Я возразил: «Будет очень смешно, если МХТ начнет всероссийский поиск исполнительницы на знаменитую чеховскую роль». Надо сказать, он смелый человек, Олег Павлович! Предложение позвать Литвинову принял с азартом.

В.М. А с деньгами как обстоят дела у «смелого человека»? «Звезде» такого ранга, как Литвинова, серьезный гонорар нужно платить...

А.Ш. «Вишневый сад» шел в программе «Черешневый лес» и проблем финансирования не было. С приглашением Литвиновой Табаков согласился сразу, а вот с Сергеем Дрейденом, которого я предложил на роль Гаева, оказалось сложнее. Поначалу Олег Павлович не возражал, а потом и актер, и мое решение вызвали у него сомнения. Он по-другому видел Гаева, чем я. Наши точки зрения разошлись, но к чести Табакова, как руководителя, нужно сказать, что он или смирился, или, учтя мою позицию, в конце концов, принял ее. Наверное, ему это было не легко. Но и мне было нелегко отказаться от Дрейдена и взять кого-нибудь другого.

Я очень высоко ценю этого замечательного петербургского актера и люблю репетировать с ним. И работать с ним мне так же хорошо, как было когда-то со Смоктуновским. Дрейден очень подвижен и импровизационен. В нем редкое сочетание интеллектуализма и детскости, игрового начала. Любой догматизм ему чужд. Однако мой выбор был продиктован не только любовью к артисту. Раневская и Гаев – родные брат и сестра. Некую родственность я ощутил и у Литвиновой с Дрейденом. Например, оба они «разговаривают руками».

В.М. У Литвиновой линия рук, кисти, пальцы, запястья удивительной красоты...

А.Ш. У Дрейдена руки тоже очень выразительны. Порой он и она «разговором рук» злоупотребляют. Но они чудесная пара, верное сочетание актеров. Они, каждый по-своему, на редкость художественные натуры. Мне с ними интересно общаться на репетициях. Всегда возникает что-то неожиданное, непредсказуемое.



С. Дрейден – Гаев
«Вишневый сад».
МХТ им. А.П. Чехова

В.М. Значит в стационарном, репертуарном, по самой своей идее – ансамблевом театре с постоянным и весьма многочисленным составом ты допускаешь приглашение «чужих» даже не в труппу, что в истории Художественного театра бывало, а «одноразово», в спектакль, при чем не на второстепенные, а на главные роли?

А.Ш. Для меня-то эти артисты не чужие...

В.М. Я говорю не о тебе, а о других участниках спектакля. Исхожу из наших традиционных российских представлениях об ансамбле, который складывается постепенно, иногда – долго, пока актеры приносятся друг к другу, найдут общее дыхание, общий тон; научатся существовать на сцене не вместе, не рядом, а «друг для друга»... Так Вахтангов говорил. Ты, наверное, читал письма Немировича 1910-го года выздоравливающему Станиславскому, в Кисловодск, с отчетами о премьере «Братьев Карамазовых»; о любимице Константина Сергеевича – Ольге Гзовской. Она сыграв Катерину Ивановну, не стала в мхатовском ансамбле своей, отличалась звучаниями, приспособлениями, навыками (и штампами), приобретенными в Малом театре, хотя сам Станиславский много занимался с Гзовской «по системе». Кстати, чужаков на мхатовской сцене К.С. боялся и крайне редко такие приглашения допускал. В Художественном театре долго размышляли перед тем, как принять в труппу Рошину–Инсарову или Полевицкую, или даже Веру Федоровну Комиссаржевскую... Встречи так и не состоялись!

А.Ш. А откуда он взял Качалова? Или известного в российской провинции Тарханова? Они были не из «своих», не из филармонических выпусков Немировича, и не из «Общества искусства и литературы».

В.М. Качалова Станиславский после первого показа почти отверг, а потом случилось чудо или исключение из правила. Сотворив самостоятельно царя Берендея в «Снегурочке», актер доказал свою одноприродность Художественному театру, а следовательно, право работать в нем. Тарханова «обкатала» в двухгодичных гастрольях по Европе (полуэмиграции) «Качаловская группа» МХТ. А сегодня то ли изменилось само понятие ансамбля на нашей сцене, то ли он стал элементарней, грубее, а потому достижим в кратчайшие сроки,

А.Ш. Нет, это не совсем так. Мы не меняем понятие ансамбля. В «Вишневом саде» весь вопрос заключался в композиции. Мне кажется, Раневская должна выбиваться из ансамбля. К ней какой-то другой счет, чем к остальным. Ей все прощают, несмотря на ее эгоизм, легкомыслие. Вот Варя уж как сокрушается, что Любовь Андреевна дала золотой на чай, а в людской старых слуг кормить нечем, но ластится, нежничает, льнет к приемной матери: «Мамочка! Мамочка!»

В.М. И деньги, присланные Ане бабушкой-графиней, Раневская забирает с собой в Париж...

А.Ш. Совершенно верно» Так почему же – «мамочка, мамочка»?

Вот она приехала, побыла недолго и уехала. И все перед ней пасуют, включая Лопухина. И умный Петя рядом с ней выглядит дурачком.

Потому что ей ничего нельзя объяснить. Ее нельзя судить по тем законам, по которым живут другие. Она – вещь в себе. Ее поступки от начала и до конца нелогичны, иррациональны. Но ведь отсутствие логики – не самая плохая черта слабого пола.

Какая в ней тайна? Женственности и обособо-го обаяния. Тайна человека, который не укладывается в рамки стереотипного характера. Скажем так: «Она – инопланетянка». Здесь ее загадка. И потому я считаю, что Литвинова – очень точное назначение на роль в том актерском ансамбле, с которым я работал.

В.М. А как «инопланетянку» встретили актеры МХТ?

А.Ш. Они слегка замерли. Ждали, что придет избалованная, капризная «звезда». Агрессии

не было, ожидали – что-то будет?! А она, умница, пришла, как Раневская, вернувшаяся из Парижа. И партнеры ее сразу же приняли, стали к ней как-то по-особому относиться. Возник спектакль в спектакле. Получилось, что на репетициях между ней и труппой установились отношения, напоминающие коллизию чеховской пьесы. Потому что она пришла в театр ничего ни от кого не требуя, не навязывая себя, не притворяясь, что сразу и легко может овладеть правилами, по которым тут живут, и не имитируя ни свое восхищение ими, ни неприятие. Ее бескорыстие, искренность, интерес к незнакомому делу – подкупали. Даже тогда, когда она совершила несколько «ляпов», от которых мы все пострадали. В одном интервью, например, взяла да и заявила, что у нее «много претензий к Чехову». Что тут началось!: «А-а-а, вот какая ваша Литвинова! Чехов, видите ли, ее не устраивает!» Но она просто сказала, что думала. Может быть, не расчетливо настроила против себя и спектакля еще несколько особ, но она такая. Репетирует, репетирует и вдруг удивляется: «Ну, как это можно произнести: «О, мой сад!» Что это за «О»? Я не могу так говорить...»

Но никакого менторства или высокомерия в ней не было. Она никого не поучала. Ей стало интересно, поэтому она пришла в театр, начала работать вместе со всеми. На нее не сердились, даже когда она опаздывала на репетиции. Я ни разу не видел, чтобы кто-нибудь из актеров на Литвинову разозлился. А она опаздывала, путала время, но никогда не лгала, не придумывала уважительных причин.

Уже пять лет, как мы играем спектакль. Поразительно! Вот привезли «Вишневый сад» в Нижний-Новгород. Я ей сказал: «Рената! Завтра в половине четвертого репетиция перед спектаклем. Начинаем с ваших сцен». А она пришла в четыре. Повторили, что успели. Репетиция кончилась, и она говорит: «Нам бы еще поработать...» Я ей отвечаю: «Но для этого нужно, чтобы некоторые актрисы не опаздывали на полчаса». А она спрашивает: «А кто сегодня опоздал? Все как будто бы явились во время». Я говорю: «Между прочим, ты опоздала». Она ужасно была удивлена.



В.М. Ты, требовательный и строгий в работе человек, прощал ей, как Раневской? Что-то детское в ней есть...

А.Ш. Ну, «мамочка» такая! Что с ней подделашь! Она ведь никогда не играла театре, даже в самодеятельности. Большая смелость решиться впервые выйти на сцену, да еще в МХТ! И речью, и голосом она специально не занималась. Мы попросили известного педагога Анну Николаевну Петрову поработать с актрисой. И Рената стала ходить на занятия, с интересом посещала уроки и очень «слушалась» Петрову.

В.М. Она сразу согласилась сыграть Раневскую?

А.Ш. Это было забавно! Мы встретились в кафе напротив театра. Посидели, поговорили. Я ей сказал, что у меня есть такая идея, по-моему, – хорошая... Она говорит, что никогда не играла на сцене. Я отвечаю, что тоже не уверен в успехе и предлагаю ей встретиться в выходной день, когда в театре никого не будет, только я, она и помощник режиссера. «Он включит свет. Ты походишь по сцене... Я дам тебе какие-нибудь задания, а потом решим, как поступить. Я должен посмотреть, что это будет, и ты решишь что-то для себя...»

И вот она выходит на мхатовскую сцену, смотрит в зал и с ужасом спрашивает: «Как?! Я буду всех их видеть?!» – про первые ряды партера. Она ведь перед кинокамерой привыкла работать, без зрителей. Может быть, как раз в эту минуту я окончательно уверился в решении рискнуть и начать репетиции.

В.М. Из всего того, что ты сказал, я поняла, – если завтра тебе что-нибудь почудится в актере из другого театра или из кино, а может быть, с эстрады, или в каком-нибудь враче почувствуешь загадку, или в поваре, или просто в красивой даме, – то порепетируешь с ними на пустой сцене, подключишь опытного речевика типа Анны Петровой, – да и введешь «пришельца» или «пришлицу» в свой спектакль. Мнится ведь одному известному кинорежиссеру во всех ролях, включая Анну Каренину, его бывшая жена, врач по профессии, которую он и снимает. Литвинова другой, не театральной школы... Она ВГИК закончила?

А.Ш. Не актерский, а сценарный факультет ВГИКа. По профессии она сценаристка,

потом стала снимать и сама много снимается. Замечательно – у Киры Муратовой. Верно, что у нее совсем другая техника, чем у театрального актера. Но у нее прекрасное чувство стиля. Природное. И чувство слова тоже. Ее сценарии хороши. Многие монологи в фильмах Муратовой написаны ею. По ходу съемок она импровизирует.

Никогда не забуду, как на репетициях «Вишневого сада» она однажды произнесла странное слово – «кровосососы». Я переспросил: «Чего-чего?», – и понял, что она говорит о комарах. Замечательно нужно чувствовать слово, чтобы такое сказать. Не «кровососы», а именно «кровосососы», которые высасывают кровь до конца.

В общем, всем нам, – и мне, и актерам, – очень скоро стало ясно, что в спектакль вошла индивидуальность...

В.М. Ты еще одно ее качество не называешь. Красоту. Рената Литвинова – живая цитата красоты, неоспоримой, поражающей.

А.Ш. Ну, конечно! Я сказал о ее женственности, а это и есть красота, и при том не простая, а «шехтелевская», особого типа, близкая декадансу, началу XX века. Мы старались выразить ее и в костюмах Раневской. Ведь спектакль задумывался не о жизни в усадьбе Гаевых и Раневских, а о жизни пьесы на сцене Художественного театра. В нашем спектакле, когда Гаев говорит о столетии «уважаемого шкафа», о «служении идеалам добра и справедливости», – он обращается не к шкафу, а к сцене, к залу, который столько видел и слышал...

В.М. Дилетантизм Литвиновой заметили даже те люди, которые благожелательно относятся к актрисе. Но не от этого ли неуменья, Раневская в спектакле получилась непосредственной и живой? Меня восхитили несколько эпизодов, даже мгновений. Когда она сидит перед Лопахиним, словно послушная ученица-двоечница, кивает на каждую его фразу головой и изо всех сил старается вникнуть, что он такое говорит о дачниках и аренде. А поняв, наконец, искренне и не протестуя, а удивляясь, мягко, тихо, чтобы не обидеть «спасителя», произносит: «Но ведь это такая пошлость!».

И жалость к сильному и умному Лопехину слышится в знакомой фразе, сострадание к нему, не ведающему, что творит, уничтожая красоту белого сада.

И другой эпизод запомнился, когда она ничего не говорит, а замерла неподвижно на стуле, в глубине сцены, возле играющего еврейского оркестра. Хрупкая, изящная, сидит, замерев. И такая беззащитность, трогательность, печаль проступают в ее в чуть ссутулившейся фигуре, опущенных плечах, тонком профиле... В ее пластике и статике – безнадежность. И неповторимость времени – осеннего увядания, невесомых, хрупких, гибких женщин, опадающих, льющихся линий тела, одежд...

А.Ш. Дилетантизм Литвиновой я предпочитаю уверенному и скучному профессионализму. Когда начал репетировать, то еще не был до конца уверен в своем выборе, но знал, что пройду весь путь от начала до конца. Я вообще из тех, которые, начав читать книжку, не могут ее бросить. Как-то, в самом начале работы, Давид Боровский зашел на репетицию, долго молча смотрел, потом вдруг склонился ко мне и прошептал: «Она лучше всех!». Это о Литвиновой. Но самое время сказать – без Давида Боровского спектакль этот трудно представить. Вот уж кто был и художником, и помощником, и советчиком, и верным другом.

Спектакль вызвал сложное отношение театральной критики. Самое сложное, какое по отношению к себе я помню. Но поразительная вещь – лучше всего его приняли как раз не театралы, а литераторы, художники. Может и хорошо, а?

В.М. Я думала ты сейчас скажешь расхожую в наши дни пошлость о восторженной реакции зрителей. Олег Павлович Табаков так именно любит защищать самые плохие из спектаклей МХТ, призывая на помощь мнение множества.

А.Ш. Что касается публики, то мне не безразлично, что все эти годы залы переполнены. Но я о другом, о расхождении между восприятием сугубо театральной критики и людей, занимающихся искусством. Тут есть о чем подумать. Приехал из Парижа Борис Заборов и пришел в полный восторг. Приехал Саша Лисянский и восхитился. А из литераторов спектакль особенно нравится

тем, кто занимается 1900 годами, началом XX века. А наша братва...

На премьере в зале сидело пять или шесть известных нынешних исполнительниц роли Раневской в разные времена и в разных театрах. Я смотрел из-за кулис на их удивленные, возмущенные лица. Но больше всех был потрясен один известный режиссер, который в свое время тоже ставил «Вишневый сад», кажется, даже два раза. Он сидел с таким видом, словно присутствовал при катастрофе, при окончательной гибели русского психологического театра. Через несколько дней после спектакля мы встретились, и он спросил: «Ты это серьезно?!» И я ответил: «Да, я теперь с удовольствием поставлю Чехова в Доме ученых с не профессионалами...» Я, конечно, шутил, хотел позлить его, уж больно серьезен он был, но в этом моем ответе был и некий смысл.

Стоит заметить, что за эти годы спектакль очень изменился. Фактически я репетирую «Вишневый сад» уже пять лет. Ровно столько, сколько он идет. Перед каждым представлением собираю актеров и в очередной раз разбираю роли. И Рената Литвинова, и все исполнители хотят репетировать.

Плохо, что критики смотрят лишь премьеру, тут же пишут о ней и более не возвращаются. Некоторые пытаются проникнуть на прогоны (в опережение коллег) и судят по ним о спектакле, не думая о том, что во времени, со временем он меняется, совершенствуется, до определенной поры растет.

В.М. Странно, но из актеров я не помню никого, кроме Литвиновой и отчасти – Дрейдена.

А.Ш. И Кашпура – не помнишь?

В.М. Наверное, потому, что я видела много великолепных Фирсов... Кажется, никто из актеров эту роль плохо и не играл.

Что касается твоей «спорной», парадоксальной Литвиновой, то я ее приняла. Если ее вывести из спектакля, то исчезнет этот «фокус» красоты. Останутся лишь «серые мышки»...

А.Ш. То есть, как это вытащить?!

В.М. Я имею ввиду, если бы тебя «дожали», «додавили»...

А.Ш. Если бы ее не было, я ставил бы совсем другой спектакль.

В.М. Я помню, что какой-то скандал был с другим твоим «Вишневым садом» в БДТ. Там Раневскую играла моя любимая актриса Светлана Крючкова. Тоже неожиданное назначение.

А.Ш. Я все это в своей книжке написал и мне не хочется повторяться. Это был мой второй спектакль после закрытия ТЮЗа в Риге. Я находился в плохой форме. Мой театр закрыли в конце июня, а в мае мне уже позвонил Кирилл Лавров и предложил ставить в БДТ все, что я захочу. Но еще раньше позвонил польский режиссер Ян Махульский и пригласил меня в свой театр «Охота», который был в Варшаве чем-то вроде нашей Таганки. Он несколько лет подряд меня звал, а я все отказывался. Но после случившегося в Риге, мне нужно было срочно репетировать, и я согласился. 26 июня 1992 года последний раз я вместе с актерами вышел на нашу рижскую сцену, а 4 июля начал репетиции в Варшаве.

В.М. Чтобы не повеситься...

А.Ш. Да, да... Так что в БДТ я приехал после Варшавы и, повторяю, был не в лучшей форме. Почему? Потому что у меня злости не было, не было необходимой дистанции от того, что стряслось в Риге. Потеря своего «сада», своего театра была слишком близка, чтобы я мог от нее отдалиться, осмыслить все. А Чехов требует дистанции, отстранения, а не полной слитности. Так же, как и у актеров. Термин перевоплощения понимают не совсем правильно, когда говорят об абсолютном слиянии актера и роли, актера и образа.

В.М. Товстоногов в своей знаменитой статье о природе чувств написал о некоем зазоре между образом и артистом.

А.Ш. У меня не было «дистанции» и не было темперамента для спора. Когда один знаменитый, замечательный артист, слава нашего театра стал говорить о том, что во всех бедах России виновата Раневская и подобные ей, мне так скучно стало ему отвечать. А обязанность режиссера – именно отвечать. Смерть режиссера начинается тогда, когда он позволяет: «Ладно, пусть говорят... Пусть делают, как хотят...» Тем более сказал это о Раневской не только талантливый, но и очень умный артист, который репетировал

Фирса замечательно. И я подумал, пусть он так считает, а я уже напорился.

Замысел роли мне показался интересным. Светлана Крючкова была не тонкая и изящная, как большинство ее предшественниц-актрис, а полная, пышная, несколько тяжеловесная. Узнав о назначении, Алла Демидова, игравшая в «Вишневом саде» Эфроса на Таганке, попыталась меня урезонить: «Раневская ведь иного типа человек!». А я хотел уйти от традиционного представления о чеховской героине. Представил себе русскую помещицу в Париже, русскую «бабу», отчасти – провинциалку, мать семейства в чужой обстановке, вырванную из своей среды. Живет, тратит деньги, дачу продала ради любовника. И патер сидит у нее в мансарде неизвестно зачем. И накурено, неуютно... Все точно так, как Аня рассказывает.

Поначалу репетиции шли весело, легко. Но у Крючковой произошел скандал с одним из актеров. Началось нечто, не имеющее отношения ни ко мне, ни к спектаклю. Она вступила в борьбу. Вроде бы даже и не со мной. Дала какое-то интервью. Написала в газете:



С. Крючкова –
Раневская.
«Вишневый сад».
БДТ
им. Г.А. Товстоногова

«Я буду играть Раневскую!». Как будто кто-то был против?

В.М. У нее с Лавровым был конфликт.

А.Ш. Но и он несколько не возражал, чтобы она играла. Спектакль шел потом много лет. С успехом, с публикой. Внешне имел все признаки удачи. И сценографию делал никто иной, как Эдуард Кочергин.

В.М. Красиво?

А.Ш. Очень. А хорошего «послевкусия» не осталось. Помню, что и репетиции не доставили мне особого удовольствия. Но вина, наверное, все-таки во мне. Повторяю, я был в состоянии внутреннего разброда.

В.М. Ты человек «экстерриториальный», космополитического склада... Ты не устаешь от этих постоянных странствий, перемещений, в том числе и театральных?

А.Ш. Пока нет. Я сам удивлен, что мне до сих пор интересно в театре. Устаю от всего того, что начинается после премьеры, после того, как выпущен спектакль.

В.М. При том, что ты не обращаешь внимания на критику, не выясняешь с ней отношения, не сердись на нее и не мстишь ей.

А.Ш. Я не о критике говорю. Устаю оттого, что после премьеры уже не определяю судьбу своего спектакля, никак на него не влияю. Проработав всю жизнь главным режиссером, я пока еще к этому не привык. Подобного комплекса нет у западных людей. Приехав однажды в Монреаль, я встретил знаменитого художника-графика, который эмигрировал в семидесятые годы, добился мировой известности. Мы разговорились после многолетней разлуки, и он мне сказал: «Знаешь, я уже привык. Мою картину покупают, а дальше меня не интересует, что с ней будет и где, у кого она будет висеть». Он мне даже сказал, что это – как туфли, которые сделает сапожник, или платье, которое сошьет портной. Одежду и обувь кто-то купит и наденет. Может быть, один раз, а может быть, – сто. А бывает, хозяин ни разу не возьмет в руки купленное. Повесит в шкаф и забудет навсегда или использует для коллекции. «Мне-то какое дело до этого?»

В.М. Тебе нравится его суждение?

А.Ш. Нравится завершенностью мысли, но я к подобному привыкнуть не могу.

В.М. А я верю в разный «менталитет». (Плохое, но уже привычное слово). Пусть будет у нас – так, а там – по-другому.

В Европе врач может больному сказать: «У вас сердце в ужасном состоянии, минимум надежд, что вы останетесь в живых». И снимок для наглядности может показать. Тамошнему

больному от этого ни хуже, ни лучше не станет. Считается даже, что его организм усилит сопротивление. А «нашему» Евгению Александровичу Евстигнееву английский хирург правду-матку выложил, а гениальный актер почти тут же и скончался. Нет уж! Будем жить, как завещал великий русский хирург Пирогов: врач обязан врать больному до самого конца, не отнимать последней надежды. Иногда на этой святой «лжи во спасение» совершаются чудеса.

Что касается спектакля, то он – все-таки не сколоченные сапожником туфли. Здесь требуется иная мера душевных затрат, ожиданий, надежд, мук... Я не могла бы отдать свое детище в чужие руки, на произвол судьбы. Для этого нам всем нужно сильно перемениться. Или, как твоему не названному художнику, быть северянином, иметь иной темперамент.

Много лет назад я ездила в Таллин смотреть спектакли выдающегося эстонского режиссера Вольдемара Пансо по романам их классика Тамссааре. Наверное, замечательные... Но как трудно, как скучно их было смотреть! Тем более, что шли они четыре или пять часов, медленные, тяжело монументальные. Я даже спросила Пансо, с которым была дружна: «Ваш зритель часами сидит неподвижно, с выпрямленной спиной и без малейшей реакции. Это что же? Ваш особый темперамент или хорошее домашнее воспитание?» Я, конечно, по молодости дурака валяла, но кое-какой смысл в моем вопросе был.

Не представляю, как это, выложиться до конца, отдать своему творению душу, узнать актеров, сблизиться с ними, переживать за каждого, а потом сказать себе: «Кончено. Теперь спектакль меня не интересует». Это невозможно.

А.Ш. Да, невозможно. Но когда ты ставишь на западе, ты входишь в эти правила игры. Вот выпущен спектакль, идет месяц подряд. Потом – перерыв... И снова идет... Но я говорю вовсе не о том, как обеспечить его успех, способствовать признанию, славе спектакля и собственной. Как правило, очень трудно влиять на его художественное развитие.

В.М. Ты тревожишься о состоянии спектакля по мере его движения во времени...

А.Ш. Вот именно! Не в том дело, возьмут его на фестиваль или нет. Это не проблема. Дело в

Мастер-класс

ином. Я, например, уверен, чтобы новый спектакль развивался нормально, он должен идти три раза в месяц, по меньшей мере. А его играют один раз. И руководители театра объясняют, что иначе быть не может. То выпуск следующей премьеры мешает, то пришла пора сыграть старый, давно не шедший спектакль, то гастроли... Я готов верить администраторам, но все это мучительно переживаю, потому здесь не технический, а творческий вопрос, прежде всего – самочувствия артистов, их готовности к выходу на сцену.

Я стараюсь на своих постановках обязательно присутствовать, следить за ними и жить вместе с ними. Вот репетирую «Дети солнца» в Малом театре, но помню, что сейчас, нынешним вечером в «Et cetera» у Калягина идет мой спектакль, а меня там нет. Уверен – это неправильно, я должен быть рядом с актерами, когда они играют. И готовить их к спектаклю. Ведь в футболе не бывает, чтобы игроки разминались на поле перед игрой, а тренер в это время в другом месте был.

Для меня тяжело, если я не могу руководить жизнью спектакля, вмешиваться в нее. Но так я чувствую себя лишь «дома», в Москве, в России. На западе – довожу спектакль до премьеры и отпускаю в «вольное плавание».

Открою секрет. В Риге, в своем театре, не администраторы, а я сам составлял афишу. Мне приносили вариант, и я над ним трудился. Это было очень интересно. Я решал, какой спектакль после какого пойдет. И смысл был в том, чтобы правильно выстроить очередность, соседство спектаклей на неделю, на месяц. Определить, как они будут сосуществовать друг с другом, перекликаться. Я не репертуарное расписание составлял, а что-то вроде композиции афиши. Словно развешивал на стене картины или складывал коллаж, мозаику. Я был настолько увлечен этой работой, что иногда тратил на нее несколько вечеров.

В.М. Когда я осторожно подступалась к тебе, зная, как ты занят, как востребован, как ты любишь разнообразные впечатления жизни и путешествия по миру, я не ждала, что ты так быстро согласишься на предложение поработать



Афиша спектакля
«451 по Фаренгейту».
Театр «Et cetera»

в Малом театре. Я удивилась, что мне не пришлось тебя уговаривать. Потом я увидела это и у других режиссеров. Что-то им интересно в старинном Малом...

А.Ш. Это просто. Ну, как не поддаваться искушению, переступить порог и войти в этот великий зал, где все, как будто, дышит историей русского театра? Боюсь высоких слов, чтобы не превратиться в одного хорошо известного режиссера, утверждающего, что на него то дух Гоголя, то Уильямса нисходит. Но правда: есть энергия добра, которая за столетия скопилась в святых стенах этого театра.

Мое юношеское впечатление от Малого оказалось шоковым. Шли шестидесятые годы. Открывались заново (возвращались из забвения) Мейерхольд, Таиров, Курбас, другие великие театральные реформаторы. Я был студентом, и как молодой, радикально настроенный человек находился на левом фланге. Ночи на пролет мы спорили об искусстве мизансцены, о динамике действия, о монтаже аттракционов. Голова кружилась от того, сколько вокруг было увлекательного, волнующего, нового. Консервативный, традиционный Малый в сферу моих интересов не входил. И вдруг случайно я попал на какой-то его спектакль. Увидел на сцене бытовую выгородку, комнату купеческого дома. Вышли две старухи, Турчанинова и Рыжова, сели пить чай и разговаривать между собой. Я остолбенел. Никогда раньше не слышал я такой музыкальной и завораживающей русской речи. Это было действие, мощная энергетика! А они всего только и делали, что сидели, не вставая, и разговаривали... Я вышел из Малого театра в полном смятении. Все мои представления о театральном искусстве оказались поколеблены. И то, что я тогда испытал, навсегда вошло память.

А еще этот алый и золотой зал! Один из великих театральных залов мира. Очень люблю

Pro настоящее

зал МХТ. Мне хорошо работалось в пространстве ленинградского-петербургского БДТ, но зрительный зал и сцена Малого театра еще прекрасней.

В.М. Когда ты выбирал пьесу для Малого театра, много раз повторялось имя Горького. В Малом театре драматург имел уникальные воплощения. Новейшая театральная история знает «Варвары» Товстоногова в БДТ. Но много раньше были «Варвары», поставленные К.А. Зубовым и И.Я. Судаковым в Малом театре, совершенно иные, со своими блистательными преимуществами. У Георгия Александровича не было таких великих актрис – старух, как Турчанинова в роли Богаевской. Не было нежнейшей, «из музыки и света» Анны, жены инженера Черкуна, как у Ксении Тарасовой, которая пришла в Малый театр из студии Рубена Симонова, была любимой актрисой Андрея Лобанова, сыграла Сашеньку Негину в его спектакле «Таланты и поклонники» 1930-х годов. Не было в БДТ и таких купцов, отцов и детей, как Головин – Редозубов-старший, Богатыренко – Катя и Оленев – Гриша, младшие. И несравненный, непревзойденный, царил, блистал в спектакле дядя Серж Цыганов, сыгранный аристократом щепкинской сцены, выпускником Сорбоны, Константином Александровичем Зубовым...

Шел также и повторялся в новых редакциях загадочный и зловещий горьковский «Старик»; была «Васса Железнова» с Верой Пашенной в главной роли, знаменитые «Дачники» Б.А. Бабочкина.

Ты не один раз называл «Варвары», возвращался к ним. Но вот произнес «Дети солнца», и это был окончательный выбор. Я испугалась. Пьеса, мною не любимая, почти никогда не имела успеха. Отдельные актеры играли в ней замечательно, даже гениально. Например, Михаил Федорович Романов – Протасова в давнем спектакле театра им. Леси Украинки. Там же совсем молодая актриса Предаевич – трагическую Лизу...

Мне казалось, рискованно принести «умственные» «Дети солнца» в Малый театр, великий и славный своим божественным простодушием, мощью вдохновения. И еще я думала, что три великолепных умника – Горький, Адольф Шапиро



Афиша к спектаклю
«Отцы и дети».
Городской театр
Таллина

и Василий Бочкарев, – многовато для афористической, декларирующей, «сентенционной» пьесы. Я всячески завлекала тебя на «Отцы и дети». Мне казалось, что они ближе, понятней Малому театру. Тем более, что я видела твой изумительный таллинский спектакль. Не драматическое действие, а какой-то жемчужно-серый балет скольжений, прикосновений, воздушных перемещений по сцене...

Что заставило тебя остановиться на «Детях солнца», рискуя не выиграть, а проиграть?

А.Ш. Пьеса у Горького не самая совершенная. «Варвары», пожалуй, будут посильнее. Может, ты и права, и нужно было «Варвары» ставить...

В.М. Они попроще, по-эффектней?

А.Ш. Что попроще, – не уверен. «Варвары» более цельные, а «Дети солнца» рыхлые, ершистые. Хотя «рыхлые» – не то слово. Эта пьеса не до конца отделана, не отшлифована, что ли. Но в этом и ее достоинство. Когда не отшлифовано, фактура материала лучше чувствуется. Может быть, меня это привлекало. В «Детях солнца» Горький спорит сам с собой, одновременно – с Чеховым, вступает в сложные отношения со своим временем. По этой пьесе я мог бы проследить его длившийся годы диалог с Антоном Павловичем. Даже, не спор, а разницу отношений к жизни, к людям, к будущему и настоящему. Какие-то куски и сцены написаны под огромным чеховским влиянием. А другие продиктованы желанием сбросить это влияние, отрешиться от него, противопоставить ему собственные идеи.

Я чувствую, в каком эмоциональном состоянии Горький писал «Детей солнца». Для

Мастер-класс

режиссера это важно – ощутить состояние автора в момент написания пьесы.

В пьесе Горького я авторским эмоциям и сопереживал, и спорил с ними. Это меня увлекало. И тема предельно волновала. Вопрос, эволюционирует ли человечество к лучшему, отнюдь не решен. Нет никаких доказательств, что с течением времени оно становится умнее, добрее, благородней. Напротив! Если мы сравним количество жертв в эпоху крестовых походов и инквизиции с числом гитлеровских и сталинскими жертв, с миллионами убиенных в XX веке, то войны и казни средневековья покажутся нам вегетарианским периодом человечества.

Горький видел, как нагнетается энергия ненависти в мире. Зло не исчезает и не проходит для поколений бесследно. Накопленная жестокость и ненависть рано или поздно разрешаются катаклизмами Революций и Мировых войн. Горький об этом написал «Дети солнца». И потому я выбрал его пьесу.

В.М. Чехов так уж безоглядно верил в эволюцию? В прекрасную жизнь через двести-триста лет? В «небо в алмазах», которое неминуемо увидят люди?

А.Ш. Я имел в виду художественную, а не идейную полемику Горького с Чеховым. И есть еще одна причина, по которой я остановился на «Детях солнца». Ее автор – великий писатель. Его пьесы всегда говорят о трех главных и вечных темах, которыми и должно заниматься искусство. Это любовь, смерть и вера. В таком вот сочетании. Но я долго колебался, выбирая.

В.М. Ты сильно сокращал пьесу. Не переписывал, а именно сокращал. По какой внутренней необходимости делались сокращения? Что тебе было важно убрать и что оставить?

А.Ш. По-моему, я не сокращал, а редактировал. Ведь ни одной сцены я поначалу не выбросил, разве что резко, на полу фразе Протасова оборвал финал. А так, в основном, редакция пьесы. Так я поступаю почти со всеми пьесами, которые ставлю, кроме Чехова.

В.М. «Последние» Горького в Табакерке ты тоже сокращал?

А.Ш. В «Последних» убрал некоторые сцены. Но делаю это очень бережно, потому что



Афиша спектакля
«Последние».
Театр-студия п/р
О.П. Табакова

люблю Горького, его пьесы, в которых густой и мощный «замес» слов.

В.М. Помнишь, при первом нашем вполне «благостном» свидании в кабинете Художественного руководителя Малого театра, после того, как ты объявил свой выбор, Юрий Мефодиевич Соломин сказал: «Какой прекрасный текст», – и тем самым мои сомнения и возражения по поводу «Детей солнца» оказались «ликвидированы». Вас было двое, а я одна.

А.Ш. Текст в «Детях солнца» очень хороший, но не везде. Пьеса-то менее законченная, чем другие у Горького. Но, повторяю, текст густой, слова плотно «прижать» друг к другу... Чего я не люблю у Алексея Максимовича, это его тяги к афористичности. Она мне мешает. И потому я сокращал горьковские афоризмы, многие из них сегодня звучат выпендренно. А еще – «динамизировал» речь. И редакция моя состояла в приближении к ритмам современной речи. Там где три эпитета, оставлял один. Особенно это касалось экспозиции. Любимый режиссер, который сейчас ставит пьесы, написанные в четырехактной или в трехактной форме, сталкивается с тем, что экспозиция затянута. Даже у величайшего гения Островского. Например, сцена Счастливецова и Несчастливецова в «Лесе». Если сегодня ее играть в том объеме, как она написана, и в прежнем ритме, она займет половину времени спектакля. У Горького экспозиция поменьше, но тоже велики. Думаю, однако, что даже внимательные зрители и читатели моих сокращений не заметят. Я делал их в высшей степени аккуратно.

В.М. Люди театра зачастую кардинально меняют свое мнение о пьесе. У Станиславского

в письмах я нашла восторженные отзывы на «Дети солнца» (когда Художественный театр хотел заполучить пьесу) и ужасно ругательные после премьеры...

А.Ш. Увлечение, разочарование, вновь увлечение – нормальная реакция. У меня так бывало много раз. Начинаешь какую-нибудь пьесу, «влюбляешься» в нее (как призывал своих актеров А. М. Лобанов) и вдруг в середине репетиций тебя посещает мысль: «А зачем я это делаю? Зачем я это взял?» (В чужой стране, за границей разочарование чувствуется еще острее).

Чтобы понять перемену позиций Станиславского по отношению к «Детям солнца», нужно вспомнить время премьеры. Ее играли, когда уже началась первая русская революция 1905 года. На улицах было беспокойно, и на одном вечернем представлении случился скандал. В финале на сцену выбегали погромщики, а зрителям показалась, что это не переодетые актеры, а ворвалась толпа, и упавший после выстрела Елены – Качалов (Протасов) в самом деле убит. В зале начались истерики. В давке и панике публика бросилась к выходу. На мой взгляд, этот скандал, испуг, ужас актеров и Станиславского послужил причиной отъезда МХТ в Европу, на гастроли. Есть замечательное свидетельство, когда они, – либеральные деятели искусства, которые ходили на демонстрации, прятали революционера Баумана, собирали деньги на подпольщиков, – обсуждали вопрос о гастролях. Немирович и некоторые другие говорили, что если в дни бедствий и испытаний театр уедет из России, то это будет похоже на бегство и произведет некрасивое впечатление... Замечательно ответила О.Л. Книппер-Чехова: «Мы думали, что будет та к а я революция, а если она та к а я (!!!), то нужно уезжать». Станиславский был человек впечатлительный, с «катастрофическим сознанием», кричал «Караул!» по любому поводу, даже из-за опоздания артиста... Не кричал из-за финансов.

В.М. О чем ты ставил спектакль? Хотя за подобный вопрос Анатолий Васильевич Эфрос критиков чуть не убивал. С прошлыми прочтениями ты спорил? Хотя бы невольно... Там



А. Шапиро
на репетиции

у героев оставалась надежда, а в твоих «Детях солнца» ее, кажется, нет.

А.Ш. Я тоже не люблю отвечать на подобные вопросы. И мне трудно сформулировать, про что я ставил спектакль. Про жизнь.

Назначение театра простое. Вывести зрителя из состояния душевной статики. Мы все люди со слабостями, все склонны к тому, чтобы и при самых сложных ситуациях, даже катастрофах найти для себя некое уютное, сокровенное «убежище». (Иначе, наверное, мы бы и жить не смогли). А назначение театра – будоражить, беспокоить, пробуждать души.... В этом смысле мы, режиссеры, всю жизнь ставим один и тот же спектакль.

Поэтому я и говорю об энергии ненависти, которая пугающе накапливается в мире, в нашей стране и во всех других, без исключения, Это самое существенное в спектакле. Мы обрываем текст Протасова на полуслове: «Люди должны быть...» А что люди должны, он выговорить не может. И кто знает, каким обязан быть человек перед лицом мира, полного ненависти? Это и есть для меня главная проблема спектакля.

В.М. Ты никогда не имел отношений с самой старинной, традиционной из всех театральных

школ в России – щепкинской. Иногда ее называют старомодной, консервативной, а ты – в высшей степени современный художник, хотя и не радикал...

А.Ш. Есть одно правило, к которому я пришел. Всегда лучше работать с актерами определенной школы, даже если ты не во всем с ними совпадаешь, чем с актерами, не имеющими никакой школы. Я встречался с такими. Попадались. Даже во вполне солидных театрах.

Я понял, почему Ильинскому было легко перейти в Малый театр от Мейерхольда. Потому что он привык работать «по школе», владел «методом», хотя и совсем иным, чем в Малом театре. Человек, познавший какой-то метод, легко может познать и другой. Он приучен к структуре, к дисциплине творчества. Я понимал, что в Малом театре несколько другая техника актера, чем та, которой я занимаюсь. Но гораздо интереснее репетировать в театре, где есть свой стиль и метод, даже если они не до конца твои, чем там, где нет ни стиля, ни метода.

Актер, приученный к определенной технике и стилю, одновременно приучается и к композиции. К тому, что надо не только играть свою роль, а спектакль. Он осознает, что нужно не вообще играть, а играть в «конструкции». Поэтому Шостакович, который писал такую сложную музыку, мог сочинять и оперетты. Переходя в другой жанр, в другой стиль, этот гениальный человек искал и находил другую «конструкцию», другую завершенность. Мне кажется, это очень интересная и важная тема.

В.М. А ты не наделяешь актера режиссерским рациональным сознанием? Где ты таких найдешь? Разве что один на целую труппу...

А.Ш. В идеале, современный артист должен мыслить, как режиссер, а режиссер чувствовать, как актер.

В.М. В новой труппе ты быстро приходишь к взаимопониманию с актерами?

А.Ш. Не хвастаясь, скажу, что у меня бывает очень мало конфликтов с ними. Вскоре после начала репетиций я чувствую их желание работать со мной, а вот понимание возникает куда позже и трудней.

В.М. А каково тебе работалось с актерами Малого? Что ты в них обнаружил – худшее

или лучшее – в сравнении с теми, которых знал ранее?

А.Ш. О-о-о... Я их очень полюбил. Они меня бесконечно увлекают. И как талантливые люди, и просто – как люди. Я все время в них что-то нахожу.

Когда-то давно, в начале XX века «Дядю Ваню» привезли в Ялту показать больному Чехову. Антон Павлович посмотрел спектакль, и в первый раз увидев на сцене и в жизни артистов Художественного театра, с удивлением произнес: «У вас же интеллигентные люди...» Не актеры, а именно интеллигентные люди, что с театром редко соединимо. Артисты Малого, о которых мы говорим, именно интеллигентные люди.

На каждого из них можно ставить спектакль. Это великое дело. Я вчера смотрел на Женю Глушенко. Мы про парик Маланьи разговаривали. Я ее спрашивал, как ей лучше играть, в парике или без него? Она ответила, что в белом парике у нее куража больше, но ей нравится и то, и другое. У меня даже идея возникла в первом акте играть Маланью в темных, «женечкиных», «своих» волосах, а во втором – в пергидролевом парике.

И вот я смотрел на нее и думал, какой замечательной Мамашей Кураж она может стать! При потрясающей интуиции, – технически совершенно оснащена. Подвижна,



Е. Глушенко – Маланья.
«Дети солнца».
Малый театр

чутка к режиссерскому подсказу. В ней стихия непосредственности соединилась с изощренным мастерством. Репетировать с ней наслаждение. Она очень большая артистка. Ее смешную Маланью жалко до слез.

А Василий Иванович Бочкарев!..

В.М. Что за феномен! Он ведь не канонический актер Малого театра. В нем – школа Анатолия Васильева, уроки режиссера-интеллектуала, «геометра» Леонида Варпаховского, и даже модернистские опыты Эфроса (определенно) живут.

А.Ш. Ни один большой артист не бывает каноническим. Перефразируя слова Толстого, можно сказать, все плохие артисты – плохие одинаково, а каждый хороший – хорош по-своему. Актерские штампы во всем мире одни и те же, на Украине, в Венесуэле, в Грузии... А кому принадлежит великий артист, определить невозможно. Например, Смоктуновский... Посмотрите его на экране, отключив звук, и ни за что не скажете, кто играет – русский, англичанин, чех? Большой артист – это особое государство.

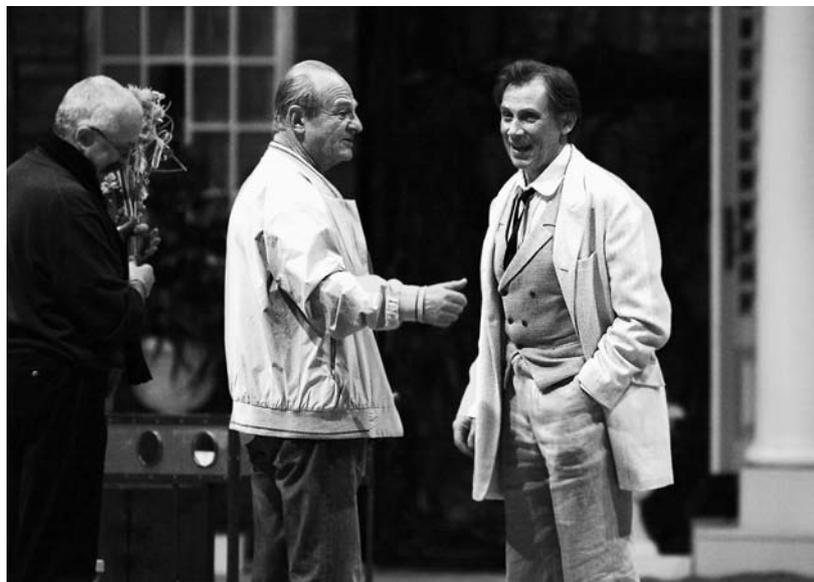
В.М. А разве нет у больших наций своей театральной школы, определенного актерского типа?

А.Ш. Ты же знаешь, что сейчас границы школ размываются. Направления взаимодей-

ствуют между собой. Эпоха такая. Невозможно сегодня ставить Чехова, не учитывая опыт Брехта. Невозможно играть Брехта, забывая о Станиславском.

В.М. У тебя в спектакле очень выделена фигура Лизы. Она прозревает будущее, видит его верно. Не потому ли западают в память ее слова о том, что вместе с Чепурным они уйдут в пустыню и останутся там навсегда. Не странно? Женщина поняла, что любит, кричит о своей любви и о возможном счастье, и вдруг – пустыня, бегство от людей, одиночество вдвоем...

А.Ш. Лиза не сумасшедшая. Она единственная, кто предчувствует, чем все кончится. Не только художник Вагин – Глеб Подгородинский, но и любящие близкие, брат, жена брата, – иронически воспринимают ее прозрения. Но она не пророчица. Она видела ужасное – толпу, кровь на серой мостовой... С Людмилой Титовой, исполнительницей роли Лизы, мы очень много говорили на эту тему. Актриса даже плакала. Я, наверное, с моими внушениями пересолил. Просил, чтобы все в роли были острее. Лиза не понимает, почему ее считают больной. Она говорит о реальных вещах, а ее принимают за сумасшедшую. Это очень часто бывает, когда «чокнутым» называют того, кто видит намного вперед. Мне не нравилось,



А. Шапиро и В. Бочкарев – Протасов.
«Дети солнца».
Малый театр

когда Лиза раздраженно спрашивала: «Почему все считают меня больной?». Мне казалось, что не раздражение, а искреннее непонимание здесь должно быть: «Я им рассказываю, я это видела, а они не слушают или смеются, и обращаются со мной как с ненормальной...» Она одна понимает ход событий. Я говорил актрисе: «Лиза за всех них – родных, любимых – боится. Поэтому от них не отходит». Когда говорит: «Вы слепые...» – это не обвинение. Это боль за них. «Вы не понимаете, куда все катится и что вас ждет!... Посмотрите кругом!... Остановитесь!». Она боится за них, потому что она их любит.

Но с другой стороны, я всегда помню, что «Дети солнца» – это новая драма 1900-х годов по природе своей полифоническая. Поэтому для меня любой персонаж, даже новая горничная Лукерья в доме Протасовых – И. Жерякова или жена Егора Авдотья – Елена Дронина, которая с раздражающим душу криком выносится на сцену, – чрезвычайно важны. Я не знаю, недостаток ли это мой, или достоинство, – эпизодическими, «малыми» ролями заниматься столько же, сколько главными? Мы когда-то с Эфросом об этом говорили. Он замечательно разбирал литературные тексты. Единственный человек, к которому можно было всегда обратиться. И вот мы однажды беседуем, и он меня спрашивает:



«А зачем ты этими (то есть, маленькими ролями) занимаешься? Пусть они подают реплики. Пусть “шелестят” на заднем плане!» Он сам это делал блистательно. В центре – Ольга Яковлева и ее партнер, а вокруг шум, гул, шелест, музыка голосов... У Эфроса была изощренная техника.

В.М. Прямо по Александру Блоку – музыка и «гулы».



Л. Титова – Лиза.
«Дети солнца».
Малый театр

С. Аманова – Елена,
Л. Титова – Лиза,
В. Бочкарев – Протасов.
«Дети солнца».
Малый театр

А.Ш. Между прочим, и по Станиславскому, который считал, что «все кваканья важны...», все голоса мира – чириканье, щелканье, щебет, соловьиное пение...

Я как-то пожаловался Эфросу, что у меня одна сцена не получается, а он мне посоветовал: «Брось! Если актер не делает того, чего ты просишь, оставь его. Пусть он реплики подает. Пусть он там, на заднем плане “шелестит”. А ты выдвигай других, главных». Но я по своей природе так поступать не могу. Я даже с человеком, у которого три слова в пьесе, работаю, будто он основной герой.

В.М. Ты Дворника в «Детях солнца» так сделал! Актер Женя Куршинский убежал с репетиции. И роль была ему мала, и текст не нравился, и доской по головам участников холерного бунта он – гуманист – отказывался бить... (Об этом написано в ремарке у Горького, но в твоём спектакле Дворник никого доской не бьет).

Актер убежал, от работы отказался, а потом (наслушавшись, что Шапиро увлекательно репетирует) попросился обратно, и ты его принял. А теперь Дворник, одна из важнейших фигур, – чуть ли не символическая, «объемлющая» спектакль. Как и Нянька – Людмилы Поляковой все собой объединяет. «Раневская простонародья», которой не удержать в руках распадающийся дом, а покой она может найти лишь на кладбище.

А.Ш. Для меня всегда человеческий контекст важен. Дворники, няньки – это особые персонажи.

В.М. А как тебе с высот нынешнего исторического знания, сегодняшней нашей осведомленности о том, что случилось в 1917-м и что было в России целых 70-лет, видится главный

герой – Павел Протасов. Полугений, получудак, с его дачной лабораторией, или – человеческое чудо?

Меньше всего на репетициях ты делал замечаний Василию Ивановичу Бочкареву, теперь удостоенному за Протасова премии К.С. Станиславского (как и Евгения Глушенко – за Маланью). Но роль рождалась трудно.

А.Ш. Легко отдышать, и то до определенного момента.

В.М. При том, что Бочкарев – выдающийся актер, Мастер, который и у тебя, и у меня, и в театре, и у зрителей вызывает огромное уважение. Но роль и сегодня колеблется, варьируется. Бочкарев, например, едва ли не каждый спектакль по-новому играет финал...

А.Ш. Раньше он монологи Протасова, как лепесток произносил. А сейчас ему стало понятно, что Протасов – верующий человек. Он верит не в Бога, а в эволюцию человечества. Здесь его вера! Мне кажется, что мы это верно ухватили.

Протасов – фигура трагикомическая. Он не плоскость, а скульптура. Его с этой стороны обойди, будет один ракурс, с другой – иной, непохожий...

В.М. На репетициях было очень много смешного. Теперь стало меньше.

А.Ш. Посмотрим сегодня, завтра, на зрителе, который будет «подстегивать» актера ... Я думаю, что и смешное зазвучит сильнее...

В.М. А насколько Протасов крупная фигура? Профессорское в нем – серьезно? Он кто – гениальный Ландау? Человек вне правил? Или Горький «дурачка» написал, который сидит в своем загородном доме и изобретает гомункулуса?



Е. Куршинский –
Дворник
«Дети солнца».
Малый театр

Л. Полякова – Нянька.
«Дети солнца».
Малый театр

А.Ш. Ни в коем случае не «дурачка»! Но противоречия есть и в самой пьесе. Всю дурковатость, а не наивность героя, я в тексте снял.

И о том, что у Маланьи подмышки пахнут, тоже вымарал. Здесь у автора «неправильно» сказано.

В период образования и становления Художественного театра, в очень трудное для себя время, Станиславский переписывался с неким гимназистом седьмого класса. Я их письма прочитал. Представьте! Открывается невиданный доселе театр. Учредитель его, который вскоре будет назван Гением, получает сотни, а может быть, тысячи писем. И тем не менее находит время и силы отвечать безвестному гимназисту, давать ему советы, делиться с ним взглядами на искусство. Юноша искренне интересуется театром, а значит, он для Станиславского уже родной человек, достойный диалога.

Так и Протасов принимает Маланью, ласков, деликатен с ней, потому что (как ему кажется) она интересуется его химией, водородом под микроскопом... Поэтому, надо уделять ей внимание, давать книги, всячески развивать

Когда мы с Василием Ивановичем репетировали, я постоянно думал о Станиславском и его письмах к гимназисту. С одной стороны – глубочайшее проникновение в тайны человеческой психологии, всепоглощающая любовь к театру. А с другой стороны – абсолютная наивность, почти детская доверчивость в жизненных вопросах в понимании происходящего. Я думаю, что у человека существует несколько умов и типов памяти.

В.М. Мне казалось, что все свои опыты Протасов ставит на даче, в дилетантских, непрофессиональных условиях, что его ученость – не серьезна. Ведь в 1900-е годы многое великое уже открыто, работают Кюри, Рентген, Пастер... И часть наших русских исследователей уже ставит эксперименты в великолепных европейских лабораториях. А тут водоросль под домашним микроскопом! И слесарь-пьяница делает ему жаровню по рисунку на песке. Что такое он изобретает?!

А.Ш. Горький – не бытовой писатель. В конце концов, какими опытами конкретно занимается

Протасов неважно. А вот идея ясна. Протасов верит, что из живой клетки появится новое существо. Сегодня это называется – «клонирование». Автор писал фантазию, а она оказалась реальностью.

В.М. Вплоть до начала репетиций, накануне их ты менял кандидатуры исполнителей. Меня замучили вопросами, почему ты от одного актера отказался, а другого, другую взял? Кто-то посоветовал или ты сам это решил?

А.Ш. Я не боюсь влияний и советов. Когда же надо окончательно решать – решаю сам. В одну секунду. Режиссер как приёмник и передатчик. Он должен принимать на всех волнах, а передавать только на одной, своей. Ты слушаешь одну станцию, другую, третью и становишься от этого богаче. Но трансляция идет только на твоей собственной волне. Еще когда я выбираю актеров, мне очень важна перспектива их соединения друг с другом. Часто распределение «ползет» оттого, что неверно выбрал одного из партнеров.

В.М. Ты удалил не только с репетиций, но и из спектакля заслуженного и немолодого актера, из-за того, что он вступил в конфликт с остальными участниками.

А.Ш. Я предложил ему прекратить наше общение, не потому что думал: он не сыграет



В.Бочкарев – Протасов,
Е. Глушенко – Маланья
«Дети солнца».
Малый театр

роль. Напротив, он сыграл бы ее хорошо. Но я понял, что он разрушит спектакль, атмосферу, которая постепенно рождалась. Мне было жаль, однако, пришлось на это пойти. Я бы выиграл одну роль, но проиграл целый спектакль, который рождается еще и из «воздуха репетиций», из отношений между артистами. Все, что происходит на репетициях, переливается потом в спектакль.

В.М. Ты очень выдержанный человек, не раздражаешься на репетициях. Это твое воспитание или особый подход к актерам? Ты никогда на них не кричишь?

А.Ш. Стараюсь.

В.М. Андрей Александрович Гончаров был очень талантливым человеком, но рядом с ним находиться опасались. Убьет и не заметит! Кричал так, что стены тряслись. А я у тебя сидела в зале и мысленно спрашивала: «Боже! Где он берет это адское терпение?!»

Ты репетировал скрупулезно, подробно до «молекул» действия, до оттенков звучаний и состояний, с бесконечными остановками даже на последних прогонах. Иногда мне хотелось крикнуть: «Оставь их в покое! Дай им передохнуть! Воздуха дай, и они сами все сделают!» А ты взлетал из зала на сцену один раз, другой, третий, двадцать пятый, по крутой, узкой лесенке. Сухопарый, элегантный в своих модных свитерах, узких брюках, постоянно меняющихся шарфах... Мне даже казалось, что актерам Малого театра – очень хорошим актерам, такой скрупулезный метод репетиций несколько чужой, трудный, что им необходимо «свободное пространство» фантазии и эмоций.

А.Ш. У меня адское терпение к любому артисту, который не понимает искренне или не может сделать сразу. Но я не примирим к тем, кто закрывается позой, или словоблудием, или от беспомощности становится агрессивным. Я попросил уйти артиста, который много разговаривал, самоутверждался, «гарцевал» передо мной и своими товарищами. Вот этого я не терплю, когда человек, заносясь в гордыне, амбициозно, с вызовом заявляет: «Я не понимаю!». А если у ищущего человека чего-то не получается, он мне близок. Без терпения наша профессия невозможна.

В спешке и раздражении репетировать нельзя. Хотя, конечно, и у меня бывали срывы. Давно, еще в Риге, одна актриса, недалекого ума и небольших способностей, разозлила меня на репетиции. Еще и спрашивает: «Почему вы не смотрите мне в глаза, когда со мной разговариваете?» Я сорвался: «Знаешь, если я буду смотреть в твои глаза, я не смогу работать». Смешно, но она приняла это за комплимент мужчины – женщине.

Я стараюсь найти причины непонимания, «болевы точки». Вот зубной врач пробует: «Этот зуб болит? – Нет. А этот? – Тоже нет»... Наконец, дотрагивается до нерва и большой кричит. Ага! Значит, здесь источник боли и этот зуб надо лечить. Но диагнозом поставить трудно. Трудно понять, почему самое сложное в роли актер делает отлично, а самое простое не получается? Я этим занимался на репетициях, на прогонах, вплоть до самых последних. Занимаюсь и после премьеры.

Вспомним Достоевского, который считал, что к людям нужно относиться, как к больным. Если человек болен, необходимо быть терпеливым и милосердным. Но иногда, не обойтись и без шоковой терапии. Андрей Александрович Гончаров – тому пример. И его средства воздействия возможны. Это, как в школе. Один педагог палкой лупит и подзатыльники раздаст, а ученики его обожают. А другой ласково, вежливо, но унижает ученика, и тот закрывается и начинает ненавидеть. Много раз я убеждался в том, что если резкость, даже грубость режиссера вызваны существом дела, а не капризом, не распущенностью, не личным пристрастным отношением к актеру, – они его не обидят. Актер должен чувствовать, что у режиссера есть к нему уважение.

Очень важно, какой характер у режиссера (плохой, хороший, желчный, веселый, мелочный, великодушный и т.д.). Мне бесконечно много дала Мария Осиповна Кнебель, которая учила «смотреть, всматриваясь». А мы смотрим и не видим, не вникаем в природу артиста, не задумываемся, что ему идет, а что нет, чего он сделать не сможет, даже если захочет.

Знаменитый русский художник Валентин Серов, не начинал портрета, пока не

Мастер-класс



На репетиции с
С. Амановой – Елена.
«Дети солнца».
Малый театр

О. Жевакина – Фима.
«Дети солнца».
Малый театр

А. Коршунов – Егор.
«Дети солнца».
Малый театр

поймет, что за «зверь» перед ним. В смеющемся Станиславском рассмотрел «орангутана», в величественной Ермоловой – «львицу»... Так и режиссеру необходимо понять внутреннюю, психофизическую природу актера. Термин (не слишком удачный), означает соединение, единение телесного и духовного. Ничего нет труднее, чем понять природу другого человека.

В.М. Чего ты ожидал от премьеры «Детей солнца»?

А.Ш. Меня уже журналисты об этом спрашивали. Я задумался. Действительно, чего я ожидал от премьеры?

В.М. Может быть, банкета?

А.Ш. Я ничего не ожидал. Потому что главное уже произошло. Я думаю, что это хороший спектакль для меня. Цену спектакля я определяю тем, становится ли он хоть небольшой частью твоей судьбы и судьбы актеров?

В.М. Разве не каждый спектакль – часть судьбы?

А.Ш. К сожалению нет. Есть «дежурные», проходные, которые ты сделал и забыл.

Если актеры, с которыми я работал, становятся хоть сколько-нибудь другими, если в них совершаются какие-то важные внутренние изменения, тогда спектакль состоялся. Для меня главное – репетиционный процесс.

В «Детях солнца» нам работалось отлично. Потому что и Бочкарев, Глушенко, и Людмила Полякова, и Людмила Титова, и Светлана Аманова и другие, – художественные личности. А Саша Коршунов какой прекрасный! Закрытый



тонкий человек. Я его посмотрел в Островском, и он мне сразу понравился. А Виктор Низовой – такой неожиданный в роли Чепурного, веселый, мужественный, любящий и трагический!

Станиславский отличал актеров от артистов. Даже одаренный актер не всегда артист. Участники «Детей солнца» – артисты, и все были изначально настроены на серьезную работу. «Непоказушные», с большим человеческим содержанием люди оказались заняты в моем спектакле. Так что, – повезло.

В.М. И молодые тоже?

А.Ш. Да. И молодые тоже – Оля Жевакина, Ира Жерякова, Сергей Потапов, который сначала смотрел на меня несчастными глазами, а потом стал замечательно играть.

Остальное, – успех, в том числе, – зависят от Бога, случая, Судьбы и, конечно, от зрителей.

В.М. Мне иногда обидно за Мастеров Малого театра. Они признаны, уважаемы, много играют, их любят люди – зрители, но им в нынешние времена явно не додано в «славе и благах». Кумирами и звездами оказываются другие. Правда, многие – на час. Может быть, дело в профессиональном и этическом состоянии сегодняшней критики, экспертных советов, жюри бесчисленных фестивалей? Да и телевиденье свою долю смуты в оценки вносит.

А.Ш. До начала девяностых годов у меня не было проблем с критикой. Она в лице ее лучших представителей являлась органической частью литературы. Официозных, бездарных рецензентов мы презирали и, по мере возможности, игнорировали. Политиканства и клановости, кажется, было меньше. Наташа Крымова, бывшая долгие годы вместе с моим рижским ТЮЗом, являлась не только одаренным, тонким исследователем, аналитиком, но еще духовным лидером в своей профессиональной среде, да и в театре тоже. Это было имя, «знак качества», авторитет. С ней очень считались выдающиеся актеры. Товстоногов, Ефремов, Любимов, Туманишвили, Стуруа, Мильтинис, Пансо ждали ее статей, приглашали приехать, обсудить их работы... При том, писала она свободно и зачастую нелицеприятно.

В двадцать пять лет я стал главным режиссером. Крымова приехала от ВТО, как тогда было принято, обсуждать спектакли на труппе. Мы отправились в театр, и по дороге она спросила, что нужно учесть в разговоре, чтобы не навредить мне и актерам. Я сказал: «Говори все, что сочтешь нужным, Наташа». Я тогда уже приучал свой коллектив, актеров разбираться в том, какой человек стоит перед ними.

Любить критику нельзя. Любить можно цветы. Но к некоторым из пишущих я чувствовал глубокое уважение, восхищался их талантом. И никогда не вступал в конфликт с человеком, который меня разругал. (Если за этим не стояла идеология, как, например, у небезызвестной в советские годы Нины Велеховой).

Мая Туровская как-то опубликовала резко отрицательную статью на мой спектакль по Арбузову. Автор возмутился, протестовал – несправедливо! Но с Майей у меня отношения не испортились. Общались мы так же, как до статьи.

Преобразование театральной критики в сферу журналистского обслуживания, а рецензий – в скороспелые газетные заметки – беда. Я работаю над спектаклем от двух до четырех месяцев, а критик над статьей – пятнадцать минут...

В.М. Полчаса.

А.Ш. Поэтому мне сегодня все равно. Будут ругать – плохо, и будут хвалить (примитивно, шаблонно) – тоже плохо...

В.М. Для репетиции «Детей солнца» тебе хватило двух месяцев?

А.Ш. На самом деле получилось около трех. На западе я научился работать быстро. Два месяца за границей вполне хватает на постановку. Но это время полного погружения в материал. Там актер подписывает контракт и не отвлекается ни на телевиденье, ни на радио, ни на кино, ни на коммерческие антрепризы, не играет другие спектакли. Два месяца жизни целиком принадлежат репетициям. По интенсивности этот срок равняется чуть ли не году работы в репертуарном театре. Подобный тип работы у нас вряд ли возможен. Самое ужасное – перерывы в репетициях. Пауза от конца сезона до начала нового – огромна. Но особенно пагубны остановки в выпускной период, когда у актеров другая энергетика, другая вымученность. После паузы кажется – все нужно начинать сначала. И каждый раз боишься, что не удастся восстановить энергию предпремьерного состояния.