

Кама ГИНКАС

«ЗДРАВСТВУЙ, ТРАГЕДИЯ! ДАВНО ТЕБЯ НЕ ВИДАЛИ»

БЕСЕДА С НАТАЛЬЕЙ КАЗЬМИНОЙ

К этому разговору необходимо сделать только одно уточнение. Он состоялся в августе 2007-го, за два года до спектакля «Медея», который Кама Гинкас выпустил в МТЮЗе в ноябре 2009-го. Нам показалось, что соединение премьерных впечатлений критика с рассказом режиссера «о том, чего пока нет», что только начинает фантазировать, даст теме объем. Так мы не только уточним отношение режиссера к героине мифа, Медее, но и его отношение к трагедии вообще, и античной, и современной.

... Сиротство, варварство и несчастье она выносит с собой на сцену. От нее разит бедой и угрозой, как от бензоколонки бензином. Босая, просто-волосая, вся в черном, как ворона. Рыжая грива волос упрятана сначала под башлык. Не Медея-царевна, а Медея-шахидка, подвязанная поясом смерти. Другая, чужая. О ней все время и говорят, что чужая. Один ребенок – на руках, второй подвязан к спине платком, словно горб. С грубым голосом и манерами простолюдинки она входит в дом, как в последний придел. Хотя какой это дом? Три кафельные стенки без крыши, проржавевшая раковина, вместо половиц – вода. И огромный бугристый язык лавы девятым валом через стену выплеснут в зал. Дом после стихийного бедствия, после погрома, войны или землетрясения. А Медея (Екатерина Карпушина) – женщина с пустоши с опустошенной душой.

Опять не помню, есть ли музыка в этом спектакле. У Гинкаса так бывает. Музыка прирастает к спектаклю намертво, становится его органической частью, воздействует на зрителя «двадцать пятым кадром»: гудением, плеском, вздохом, даже хлопаньем мокрого и тяжелого подола медеиной юбки. Конечно, музыка есть – это Александр Бахши. И начинается она с первой минуты, когда нежный девичий голос издалека то ли поет, то ли зовет: «Су-у-ка!»

— **Вы читаете разные переводы «Медеи», сравниваете их, сопоставляете. Что ищете? По какому принципу будете выбирать?**

— Соединение переводов в режиссерской практике укоренилось давно. Сейчас даже как-то стыдно играть один перевод. Ну, а если и играть один, то, чтобы все поняли – это лучший из всех. И выбор, как правило, зависит от концепции. Кто-то ценит в тексте комические вещи, кто-то делает акцент на философии, кого-то интересует поэтический слог. Каждый

режиссер выбирает то, что кажется ему наиболее выразительным. С «Медеей» у меня совсем другая история... Меня не волнует вопрос, кто лучше всех перевел Еврипида. Честно говоря, и сам Еврипид меня не очень устраивает.

— **Что тогда волнует? Как лучше рассказать историю?**

— И это – нет. История уж больно непонятная. Какая-то монструозная. Прежде всего, хочется объяснить себе, что такое Медея?

— **Тогда надо монтировать сразу несколько «Медей». Не выбрать один перевод**



К. Гинкас

из многих, а брать куски из нескольких и делать свой, идеальный, удовлетворяющий вашему пониманию героини. Но тогда это будет новая пьеса, ваша «Медея», или «Медея» нового времени, начала XXI века?

— Конечно, это будет новая пьеса. У меня нет сомнений, что ее надо монтировать из разных «Медей». Вопрос – из каких...

— **У каждого из авторов «Медеи» была своя подоплека ее поступков. Как соединить разные переводы и не нарушить общей логики перевода «идеального»?**

— На самом деле, меня интересует столкновение переводов. И, значит, столкновение разных пониманий одного и того же поступка Медеи. Еврипид – это нечто песенно-поэтическое. У Сенеки в тексте чувствуется пот и кровь. Ануй не натуралистический автор, но в пределах того, как он пишет (или как может

писать), он опускает эту историю на землю. У него Медея – животное, т.е. в ней преобладает та часть в человеке, которая осталась в нем от животного. И трагедия, по Аную, именно в том, что в человеке есть и человеческое, и животное начала, и они борются. Причем, автор смотрит на животное в человеке одновременно и с ужасом, и с восторгом. А на, так сказать, человеческое в человеке с некоторой снисходительностью, грустью и юмором. Оказывается, человеческие качества менее выразительны, менее интересны, как бы менее природны. В них нет целостности. А в животном есть цельность. Животное не подвержено сомнениям. Оно поступает так, как ему диктует природа. И это... по-своему восхищает.

— **Но, наверное, и ужасает? Потому что у животного же тормозов никаких?**

— И это мне тоже интересно...

...Этот спектакль Гинкас поставил на большой сцене, которой так часто на своем веку изменял. Захаровская шутка про «театр в лифте» – это ведь о нем. На этот раз «Медея» вписана в коробку, но запросто могла бы жить на улице, в подземном переходе, в Эпидавре, у Судзуки. Метафоризм гиперреалистической декорации Сергея Бархина станет жгучее к финалу – вокруг весь мир, который жаждет покоя, а этой женщине некуда податься. Вот она и кружит по дому, как скаковая лошадь по арене. Трясет гривой, отфыркивается, бьет копытом. Огрызается Кормилице (Галина Морачева), насмехается над Креонтом (Игорь Ясулович), скулит и рычит, умоляя Ясона (Игорь Гордин) вернуться, но на самом деле прощается. И лихорадочно ищет возможности вырваться из капкана.

Этой легендой пугали не только коринфских детей. Не пугались разве что великие греки, знавшие, что такое «трагедия». Кто хоть раз заглядывал в книжку Н. Куна о древнегреческих мифах, помнит колхидскую царевну, зачеркнувшую прежнюю жизнь ради Ясона и ради своей любви, а после его предательства зарезавшую своих детей. Медею помнят, но понять не пытаются. Уже принимают, как данность. Гинкас с огромным любопытством разглядывает. Ищет не столько оправдания, сколько более глубоких причин трагедии, чем миф. И пусть никого не пугает обилие «звериных» глаголов, напрашивающихся в разговор об этом спектакле. Гинкаса занимает человеческая природа, инстинкт, порыв. А что это было? Такая ревность? Такая любовь? Гордыня?

Pro настоящее

— Я расскажу вам одну короткую историю. Когда в 1980-е годы нашего очень близкого друга, переводчика, отправили по навету в тюрьму и дальше на Колыму, заодно с ним арестовали и его женщину. Потом, слава Богу, она успешно вышла за него замуж. Она попала в женскую тюрьму и, освободившись, немножко рассказывала нам, что это такое. Впрочем, я и до этого слышал, что женская тюрьма – это нечто страшное. В мужских – все-таки живут по понятиям. Тоже, правда, животным. Но женские тюрьмы – это жизнь вообще без понятий. Там работает только инстинкт.

Наша подруга рассказывала нам про сокамерницу, женщину, которая убила своего ребенка. Ее и саму потом убили в тюрьме. Но тут для меня важно другое: **как и почему** эта женщина убила своего ребенка. Оказывается, она была в постели с любовником и в сексуальном экстазе, от того, что ребенок, недавно родившийся, постоянно вопил и не давал ей заниматься тем, чего требовала ее ненасытная женская природа, эта женщина его придавила.

— **Но это же Медея наоборот. Тут она вроде бы от любви убила, а не от ненависти, в которую превратилась любовь.**

— Вы очень как-то все прямо понимаете... спрямляете. Ненависть, любовь... это все едино.

— **Но в мифе-то любовь к Ясону кончилась?**

— А неизвестно. В мифе ничего никогда не кончается. Да и про эту современную детоубийцу мы ничего толком не знаем. Про ее мужчину – тоже: любил ли он ее на самом деле, хотел ли так же страстно, как она? Неизвестно. Но мы знаем, что она хотела его так сильно, что ей

помешал собственный ребенок. Вот! Ее животная страсть оказалась так сильна, что все, что этой страсти мешало, было убито. Абсолютно, по-моему, медеина история!

— **В «Медее» же дело не в детях. Не в том, что они мешают любви и поэтому их убивают...**

— Дело не в том, что мешают они. А в том, что женщина здесь готова на все, чтобы быть с мужчиной. Чтобы ни на секунду не отрывать его от себя.

— **Но убийство детей ведь не поможет Медее вернуть Ясона, и она это знает. Скорее, этим поступком она ставит точку в их отношениях.**

— И это не имеет значения! Вы меня все-таки не слышите. Речь идет о физиологическом проявлении. У вас – логические объяснения, поэтому вы и не можете это понять. А мне интересен не интеллектуальный, не психологический, а именно физиологический акт. В случае с детоубийцей, о которой я рассказывал, – ребенок отвлекает! Он отменяет то физиологическое, что сейчас этой женщине (этому животному) нужно. Что же касается Медеи, то, она никогда никому не отдаст Ясона. И в веках Ясон будет вспоминаться всегда вместе с Медеей. Убивая детей, Медея навеки вписывает кровью имя Ясона в историю рядом с собой.

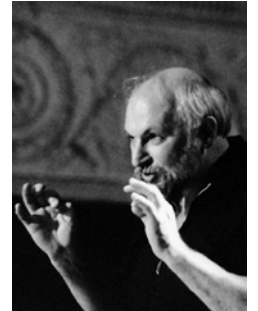
Я еще не начал репетировать, поэтому рано что-либо объяснять, в это все еще надо погружаться. Даже вредно это пока обсуждать. Надо накопить. Но так получилось, что вы просто поймали меня в тот момент, когда я еще ничего не сформулировал наверняка, но вдруг в разговоре с вами впервые нащупал кое-что.

...Из всех переводов и версий «Медее» режиссер выбирает Ануя и Сенеку и добавляет к ним несколько стихотворений Бродского, главные из которых – гениальный «Портрет трагедии» и «Театральное», посвященное Сергею Юрскому. Этот неожиданный выбор и дикий набор несочетаний сильно встряхивает наши полубытые ощущения от каждого из этих текстов. Драма Ануя, запомнившаяся, как интеллектуальная и слишком воспитанная, на поверку – отменно груба и убийственно физиологична. Будет понятна даже героям Гай Германики. «Плохие трагедии» Сенеки, оказывается, не столь уж плохи. Красота его «Медее» чуть душновата, риторика слишком напыщенна,

Мастер-класс

но ее эдакая холодноватая «таировщина» как нельзя лучше подходит для торжественного входа Креонта, коринфского царя-функционера, в costume и при галстуке, с папкой бумаг под мышкой.

С многословием обоих, и Сенеки, и Ануя (сегодня, пожалуй, лишним), Гинкас расправляется с помощью карандаша, но сохраняя противопоставление и противоборство интонаций. Ну, а Бродский насмешливо комментирует это все из нашего «прекрасного далека» – как и нашу неспособность сыграть и пережить в полную силу какую бы то ни было трагедию. В сущности, его «Портрет трагедии» и есть идеальная постановка трагедии, последняя постановка. Поэт закрывает тему: «Трагедия – просто дань/ настоящего прошлому. Когда, тыча – «Глянь!» – / сидящая в зале дрянь созерцает дрянь/ на сцене. Это – почти пейзаж/ времени!». В результате из рваной ткани, ошметков разных текстов и культур, остатков бродячего сюжета рождается новая пьеса – «Медея» Гинкаса. Два драматурга и один поэт, романтик, реалист и философ, представляют здесь от имени прошлого, настоящего и будущего. Режиссер принципиально не играет трагедию целиком и всерьез: кто-то не поймет, у кого-то сердце не выдержит. Перед нами – трагедия-пунктир. А над пространством трагедии демонстративно нависает театральный занавес. Для Гинкаса тут не страсть в клочки и не прямые аллюзии важны, а осознание масштаба, вечного круговорота жизни, вечных проявлений естества. Поэтому – «сцены», поэтому мгновенные выходы из трагедии, которые режиссер позволяет героям. Медея хохочет, читая мифы-сказки Куна. Медея выплевывает Бродского: «Я не знаю, кто я, где моя родня./ И даже местоимение для меня –/ лишнее. Как число для дня./ И мне часто кажется: я – никто./ вода, текущая в решето». Увидев озабоченное чело царя, Медея презрительно приветствует его как самое трагедию, а после особо страстного монолога Креонта предлагает и залу поприветствовать «народного артиста Ясуловича». Эти шуточки Гинкаса – брехтовские штучки. Явно. Хотя Брехт, казалось, никогда не был Гинкасу интересен. Впрочем, нет... Вспоминая его старые спектакли (особенно «Казнь декабристов», «Играем Преступление»), я бы сказала, что и этот театрально-исторический опыт театр Гинкаса в себя вобрал. Хотя Гинкас и считает, что его «любовь к геометрии» часто мешает ему в профессии, он не холодный и не безжалостный сочинитель зрелища. Помимо уважения к логике в нем есть зверское чутье, которое позволяет увязать все придуманное и «раздуманное» в один эмоциональный узел.



— Вы спрашивали недавно, с чего начинается новый спектакль, что самое важное в начале... Вот с импульса все и начинается. Медею и ту женщину из советской тюрьмы я просто нутром чую. И мне этого достаточно, чтобы начать раскручивать сюжет и думать, как это выразить на сцене. Дальше я понимаю: Еврипид мне никак не поможет. И Ануя, к сожалению, тоже. Лет 30 или 40 я его не открывал, а, прочитав, понял, что для сегодняшнего

дня он все-таки слишком... будуарен, что ли. Притом что использует, насколько позволяли эпоха и его сорбонское образование, вполне современную грубую лексику. Медея у него и сухой себя называет, и про чрево свое говорит. Но... есть в этом всем какой-то французский шик. Все-таки чувствуется, что пьеса написана в 1950-е, в эпоху интеллектуальной драмы. Если б я мог найти кого-нибудь из современных писателей, драматургов, из этих оголтелых, но

Pro настоящее

кто одновременно смог бы взять масштаб... Я бы, конечно, попытался привнести в историю Медеи запах той другой истории, про нашу современную уголовницу. Передать ее непокорство, отсутствие тормозов...

— **Варварство? Медея ведь была варварка.**

— И не случайно же она была варварка? Т.е. нецивилизованная, как бы не духовная тетка, женщина, близкая к своему животному естеству. Что и удивляло, кстати, и вызывало восторг еще у греков. Ужасало – но и вызывало колоссальный интерес, потому что это нечто из другого мира, из другой жизни. Смотришь на такое и думаешь: «Слава Богу, мы тут хорошо живем! Мы не такие, как эта варварка: и моя жена не такая, и любовница не такая, и даже враг мой не такой, как она». Но это «другое» притягивает. Вызывает страх, ужас... и невероятное любопытство. Помните, греки смотрели, как гладиаторы режутся на ножах друг с другом или как львы один другому перекусывают горло? Вся нация смотрела. История Медеи – из этого разряда. Я вижу в ней буйное проявление естества, т.е. то, чего мой цивилизованный быт, ум мне не позволяют. В моей жизни **это** тоже есть, но я знаю, что **это** нехорошо, и поэтому скрываю это, подавляю в себе, этого сторонюсь... Как ни странно, у Ануя все это в тексте есть. У него много физиологизма. И будучи представителем интеллектуальной драмы, любителем интеллектуальных умозаключений, он, тем не менее, показывает события через почти медицинские, физиологические подробности. Но – недостаточно.

— **А чем, по-вашему, Ануя это было интересно? Тоже тем, что «мы так не живем»?**

— Его интересовал вопрос: сказать жизни «да» или «нет»? Согласно Ануя (по его

«Антигоне» это легко понять), выходило, что политик Креонт вынужден сказать жизни «да». Он политик, он беспокоится, чтобы люди не голодали, как-то сводили концы с концами... поэтому всякого, кто покушается на этот покой, он должен покарать. Он должен соблюдать закон. Но тогда, по Ануя, уничтожается свободная сущность человеческая. Медея – в большой степени животное нецивилизованное. Ануя (видимо, как француза, воспитанного в рамках этого понимания) очень это куражило. Да любого заводит! Давайте об этом не забывать – о том, что в каждом из нас сидит (или спит) зверь.

Эта тема сейчас ушла из литературы, из искусства, но она очень насущная. Любовь к насилию – насущная тема. Весь мир (даже интеллектуальный, образованный, эрудированный) обожал – было такое время – Сталина. Как это могло случиться?! Как они могли так обмануться? А когда Сталина любить стали меньше, продолжали любить Троцкого, Мао Цзедуну. Разве нет? Я уж не говорю про французскую молодежь 1960-х годов. Потом появился Че Гевара. Как там, у Горького? «Безумству храбрых поем мы славу»? В этой фразе важно же не слово «храбрый» (в героическом смысле), а «безумство». Поступай вопреки логике! Цивилизация – это интеллигентские бредни! Хиляк-интеллигент придумывает себе огромное количество сложных вещей – мораль, совесть, религию, образование. Он огородил себя этими рамками, живет по этим законам, но...

— **...неужели тяготится?**

— Да колотит его от всего этого! Отсюда – интерес к чему-то запретному, поэтому – «безумство храбрых», поэтому – «Гедда Габлер», поэтому – «Чайки умирают в гавани». Был такой бельгийский фильм, очень модный у нас в 1950-е годы. Не видели?

Не видела. Но фильм, модный в 1950-е, оказалось, и сейчас вспоминают: обсуждают в интернете, просят достать, пересказывают. В судьбах некоторых известных людей поколения Гинкаса он даже сыграл немаловажную роль. Ираклий Квирикадзе признался, что именно этот фильм подвиг его заняться режиссурой, Георгий Данелия вспоминает его с восторгом. Анатолий Найман, кстати, написал после выхода фильма в советский прокат рецензию на него и был потом «осуждаем» властями,

Мастер-класс

а в воспоминаниях еще одного из «ахматовских сирот», Дмитрия Бобышева, фильм упоминается в связи с «делом Бродского».

В 1956 году фильм даже получил «Пальмовую ветвь» в Каннах, хотя режиссерами были три дилетанта – Рик Кейперс, Иво Михельс, Роланд Верхаверт, музыку написали Джек Селс, Мак Дамасс. И самое странное, а может, и закономерное, что никто из них потом никак не прославился.

— Это был фильм про невольного убийцу, который убил любовника своей жены. Весь фильм он скрывается от полиции и, в конце концов, погибает. Герой становится бродягой, его разыскивают на улицах, в городе, а город при этом снимают так, словно он совсем пуст. Это тоже напоминает мне что-то медеино, а именно – тему тотального одиночества. С последних дней XIX и до начала XXI века мотив этот всегда присутствовал в искусстве. Вспомните Достоевского. А Ницше? А декадентство на чем держалось? На восхищении аморализмом. Забыли? Только там это было нечто абстрактное, какие-то там «цветы зла», а дальше по времени приобретало все более конкретные формы.

— **Может, именно потому, что до поры до времени это были только абстракции, этим так легко и восхищались.**

— Конечно, они бы перестали этим восхищаться, если бы жили где-нибудь у Мао под боком... Слава Богу, не восхищались Кампучией...

Откуда такой интерес? Оттого что цивилизованный человек (цивилизованный греческий, римский, советский, американский – не важно) не свободен. Что такое «цивилизованный человек»? Это человек, обставленный невероятным количеством табу. Призывы к самообузданию, к смирению, провозглашаемые что в христианском, что в буддистском мире, т.е.

призывы к человеку цивилизованному, человеку духовному, есть призывы к подавлению природы. Человек цивилизованный все больше сжимает пружину. Сначала это вызывает подсознательный, подспудный, а потом и сознательный протест, желание воспротивиться, восхищение героями, которые воспротивиться смеют, не боятся быть аморальными, поступать аморально. Их есть за что порицать, и их порицают, даже казнят, но при этом тайный азарт, желание тоже попробовать, восхищение этими людьми сохраняются.

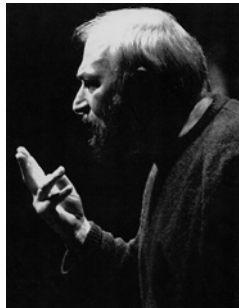
— **Трудное у вас положение... Раз это Гинкас ставит «Медею», зритель будет искать, а где тут позиция Гинкаса, что лично он думает по этому поводу.**

— Моя задача – высказаться, выразить ситуацию. Раз это есть во мне (а я это чувствую), значит, возможно, есть и в других. Кто-то наверняка скажет, что я на него возвожу поклеп. Но меня совсем не беспокоит, кто и что скажет и как себя поведет в ситуации столкновения с медеиным сюжетом. Эту «запендю» (психологическую, экзистенциальную, житейскую) я чувствую и хочу эту занозу вытащить и показать зрителю. «А какая твоя позиция?» – спросит зритель. Моя позиция – сказать, что это есть. Я, конечно, цивилизованный человек и не буду восхищаться Медеей, которая убивает своих детей. Но не буду и скрывать, что она вызывает во мне странный, нехороший азарт.

...В другие времена актриса Екатерина Карпушина в одну ночь проснулась бы знаменитой. Но сегодня над славой надо работать и вообще не спать. Поэтому скажем от себя: Бродский накаркал, трагедия удивила, она началась и она улыбнулась. Гинкас показал нам мощную актрису. Такого диапазона я что-то давно не видела, такой смеси чувств от игры актрисы давно не испытывала. Голос – в две октавы, стать – кариатиды. Красива? Не знаю. Но покоряет, хочется разглядывать. Когда ее Медея чертит кухонным ножом в воздухе эпитафию себе и Ясону, так и кажется, что зарежет.

Pro настоящее

То, правда, царица, умеющая повелевать. То подзаборная девка, привыкшая расставлять ноги. То несчастное дитя на коленях баюкающего ее Ясона. То воительница, амазонка, чудовище. То варварка, то все-таки умнейшая и несчастнейшая из женщин. Вызывает и ужас, и жалость, и нежность, и даже сочувствие. Жить «без свары, в простой хибаре» не умеет. Злодеяний, которые совершила вдвоем с Ясоном, перечеркнуть не может. Согласна, что любовь бывших сообщников похожа на «грязные, мерзкие схватки», но перечеркнуть эту «неистовую жизнь» не хочет. Ненавидит покорность и ненавидит Ясона, который возмечтал стать человеком, «вернуться к тому, чем занимался мой отец». Мысль убить детей осеняет ее вдруг, в разговоре с Ясоном. Это не месть, а возмездие, не конец трагедии, а ее начало. Она не закаляется кинжалом за сценой, как делали античные герои. Не проваливается в ад, ада еще попросту нет. На кухонной доске, где недавно потрошила курицу, Медея, не раздумывая, перерезает глотки двум куклам и топит в воде, как корабль, детскую коляску.



— Медея, конечно, трагический персонаж. Ведь чем отличается мелодрама от драмы и, особенно, от трагедии? В трагедии рассматривается некая экзистенциальная ситуация (чаще – внутренняя, реже – внешняя), причем эта ситуация тотально безысходна. Именно безвыходность определяет в истории с Медеей все. Медея – цельное существо, Медея – такая, какая она есть, не может поступить иначе. Для нас же, зрителей, здесь – перекрестье экзистенциальных противоречий, проявление трагического содержания, которое и в нас существует тоже.



И. Ясулович – Креонт,
Е. Карпушина – Медея

Здесь и далее фото
Е. Лапиной

Е. Карпушина – Медея

Мастер-класс

А выход? А выхода нет. Но есть надежда. Ни Достоевский, ни Сенека, ни Шекспир не выписывают липовых рецептов. Они, эти гении, ни себе, ни нам не врут. Достоевский (православный христианин, истовый и искренний) вынужден с болью и ужасом констатировать, что Инквизитор прав: человек мал, человек не Бог, человек есть плоть и человек нуждается в хлебе насущном. Ведь все доводы Великого Инквизитора – это доводы, конечно же (и в первую очередь), самого писателя. Вы понимаете, что это?

— **Ну, естественно, но...**

— Подождите, услышьте меня. Тут не надо спорить, надо услышать. Это доводы Достоевского, которые им не только прочувствованы, но и пережиты в его сумасшедших снах и эпилептических судорогах. Иначе бы он не писал об этом. И это есть во всех его произведениях. Как?! Это же антихристианское мировоззрение! А Достоевский – христианин. Да еще какой! Но он мучается этим, думает об этом, не может не писать об этом и даже, кажется, заходит в тупик. Только это никакой не тупик! Что такое этот поцелуй, о котором пишет Достоевский? Поцелуй Того, кого мы пишем с большой буквы. «Ты мучаешься этими вопросами, – как бы спрашивает Он. – Я тебя понимаю. Я очень хорошо тебя понимаю и очень тебе сочувствую. Но сделать ничего для тебя не могу». В этом все дело! Ты должен сам пройти весь путь. И придти ко мне. Или не придти. Но: «Скажи хоть что-нибудь!» Тот, которого мы пишем с большой буквы, ничего не говорит. Потому что Он уже все сказал. И нам теперь надо либо поверить в это, принять это, либо нет. Он ничего добавлять не будет. Ни чудесами, ни фокусами, ни словесной агитацией, ни логическими доводами, он ничего не будет доказывать. Он говорит: «Верь». Говорит: «Выбирай». «Я не могу! Я с ума схожу!», – вопиет Инквизитор. – Мне 90 лет, а я до сих пор схожу с ума». Он же опять ничего не отвечает и только целует. Можно считать,

что это жестоко, а можно сказать, что это... это как с отцом. Отец родил сына, воспитывал его, воспитывал... Но наступает момент, когда ребенок начинает жить сам или вынужден жить сам, потому что папа умер. Ребенок плачет: «Папа, папочка, помоги!» А папы уже нет. Что мог сделать, папа уже сделал. Дальше ты сам, тебе жить. Я считаю, что это и есть то, чем занято искусство, чем оно должно быть занято. Оно вылавливает из бытия вот эти моменты: здесь – «больно», здесь – «непонятно», здесь – «я не знаю, как объяснить Медею», а здесь – «кажется, что-то понятно»... И все равно – «непонятно». Не-по-нят-но! Но внутри себя ты, как человек, чувствуешь, что это понятно? Что это есть в людях, есть во мне, в тебе? Чувствую, есть. Но – непонятно. Все равно непонятно!

Достоевский надеется, верит, что человек не есть только плоть, что где-то в этой плоти, может быть, случайно теплится еще и душа, что, может быть, все-таки «не хлебом единым»...

— **Но тогда на сцене это должно быть сделано так эффектно, так мощно, так ошеломляюще, чтобы...**

— Так это уже сделано в литературе. А на сцене это должно быть просто профессионально. Достоевский не писал пьес. Он писал острые, «знобящие» тексты, пугающие глубиной, головкружительной и опасной. Кровоточащую рану взял и стал вычищать оттуда гной. И ужасаться, и пытаться разобраться. Что это?! Что – это?! Это же вопиет! Это кричит, стонет, а он еще глубже лезет, делает еще больнее, почти дошел до острия, а там совсем невыносимо, почти смертельно. И что? Не знаю. Жить надо. «Надо жить, надо жить, милые сестры». Как жить?! Жить невозможно! Надо жить. Не в приказном порядке, а просто «надо». Для чего?! Не знаю. «Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети рождаются, для чего звезды на небе... Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, трин-трава». Вот и задавайся вопросами...

... У Сенеки написано, что Медея улетает в небо. Она и улетает у Гинкаса, поначалу долго обряжаясь в странный, золотисто-запекшейся-крови петушинный наряд (сюртук с тяжелым хвостом, маска хищной птицы). Улетает по воздуху. Так путешествовали боги и герои уже в театре XVIII века, любившем явить своему зрителю «сошествие в Ад».

Pro настоящее

Вопросы Гинкаса расставлены по этому спектаклю, как ловушки, и зрителю придется самому искать на них ответы. Как и в «Нелепой поэмке», как и в своей чеховской трилогии, да, собственно, во всех спектаклях последнего десятилетия, режиссер не предъясняет идею, а лишь намечает тему и не берет ничью сторону. Его задача – нарисовать картину мира. Такой, какой она ему представляется. И сделать так, чтобы все режиссерские условности, условности из условностей (в «Медее» – лонжа, а не крылья, стекловата, а не лава, гуттаперчевые пупсы, а не дети), воздействовали на вас, как полная безусловность.

— Еще одну фразочку на эту тему, и закончим. Я, как еврей, очень люблю логические вещи, что, кстати, всю жизнь мне мешает в профессии. И особенно мешало в начале моего пути в театре. «По школе» полагается ответить на вопрос: «В чем смысл? Какова позиция автора?» и т.д. И вот, помню, я еще на первом курсе прочел «Записки из подполья». И был потрясен! И мозги у меня перевернулись. У Достоевского там есть фразочка одна, которая целиком была против меня, и долго еще была «против», только последние несколько лет я частично ее в своей жизни учитываю. «В чем смысл жизни», – спрашивает герой Достоевского, подпольный человек. Нет, даже не смысл – цель жизни. А дальше написано: смысл жизни не в достижении цели (какой-либо, не знаю, какой,

любой – заниматься искусством, рожать детей, жить безгрешно, служить родине), смысл жизни не в достижении цели, а в самой жизни. *Цель жизни – в самой жизни!* Не знаю, можете ли вы это услышать. Я, когда прочел, у меня мозги закипели. *Цель жизни – в самой жизни!* А я – не живу. Не жил. И до сегодняшнего дня мало живу. Завидую тем людям, которые чувствуют жизнь, замечают (тоже чеховское определение), как осень сменяется зимой, как лето переходит в осень. Ничего этого я порой не замечая. Т.е. мне, конечно, важно, для чего дети рождаются, но вот как они рождаются, что делают потом, что их занимает, что есть рутина жизни, ее повседневность, как-то и почему-то меня не занимает. Не замечая! Не успеваю!..

...В этот момент задним числом вспоминаешь странные детали спектакля – нето что бы незамеченные или позабытые, но не обдуманые сразу, отложенные на потом.

Вестник в этой «Медее» – беспечный мальчик с мячом. Он звонко возвещает о выходе «героев», Креонта и Ясона, и одинаково равнодушно тарбанит новости о свадьбе Ясона и о том, что «все пропало! Династия и царство погибли! Царь и его дочь мертвы!». Он весело шлепает по воде голыми пятками, бросает и ловит свой мяч, пробегает мимо, совсем не вникая в кипящие вокруг страсти... Так изображали раньше легкомысленных амура со стрелами, забавляющихся людской любовью и ревностью. Но здесь это мальчик-время, для которого все мы – проходящие, преходящие...

Вспоминаешь выражение крайней озабоченности на челе Креонта. То, как он перебирает бумаги, отвечая на вопросы Медеи: не вникая в подробности, но с раздражением, немного брезгливо, но крайне логично. Для себя – логично. Почему Медея должна уйти? Потому что она чужая. Почему преступника Ясона можно простить? Потому что он «из наших мест» и думает, как мы. Чем не современная казуистика?



И. Ясулович – Креонт

Мастер-класс

И. Гордин – Ясон,
Е. Карпушина – Медея

Вспоминаешь длинную (спектакль в спектакле), по существу, любовную сцену между Медеей и Ясоном, абсолютно статичную внешне и каждую секунду готовую взорваться изнутри. Бывшие любовники вспоминают о страсти, но говорят, как товарищи по несчастью, прощаются, как бывшие сообщники, два конченных человека.

Вспоминаешь Кормилицу (Галина Морачева), тихое, но упрямое существо с вечно испуганными глазами, это абсолютное олицетворение той самой жизни «без свары, в простой хибаре». Ее вопль «Я не хочу умирать!» так легко понять. Как и принять ее последний, почти сказочкой выпеваемый монолог: «После ночи наступает утро; надо вскипятить кофе и убрать постели. Когда подметешь, можно немного отдохнуть на солнышке, потом чистишь овощи к обеду. <...> После обеда надо стирать <...> а там и ужинать пора. Наконец ложишься и засыпаешь... <...> Грех жаловаться.<...>».

В этой героине, проходящей по спектаклю бочком, в роли вроде бы маленькой и не важной, как раз и сталкиваются житейское и бытийное отношение к жизни, выражается вечный человеческий конформизм (а может, разум?), что противостоит максимализму Медеи, сжигающему все вокруг, как напалмом. А, может быть, так и надо? Как так? Как Кормилица или как Медея?..

Жаль становится всех, увязнувших, как пчелы в меду, в выплеснутой на сцену магме вулкана.

«Если то, о чем мы говорим, уже мертво, то почему же мы оба так страдаем?» Потому что живы и потому что «все на свете рождается в муках и в муках умирает».

Г. Морачева –
Кормилица

— А это, возможно, и есть жизнь... (Длинная пауза.) Вы хотели что-то поперек сказать?

— **Да нет, просто хотела уточнить. Когда вы сказали, что театр – это всегда про «больно», я вспомнила, как остро это «больно» театр сегодня отторгает. Существует довольно распространенная позиция, и ее часто озвучивают на разных обсуждениях: «Да пошли вы к черту с этой болью! Надоело. Не про это или не только про это можно делать искусство». С одной стороны, эта точка зрения («без боли, пожалуйста») в нашем обуржуазившемся театре возобладала. С другой стороны, с началом века почему-то вырос интерес театра к трагедии – к античности, к герою с большой буквы, а там все про «больно» и про «неразрешимо». Такой активности русский театр давно не проявлял. Как вы думаете, почему?**

— Попробую объяснить. Тут две вещи спутаны. Первое – надоело про «больно». Это понятно. Сейчас время (я говорю про нашу страну, про наш менталитет), когда все определяет и решает успех, успешное дело. Оно дает дивиденды. «Я успешен», «я популярен», «я всем интересен». «У-у, смотрите, это он пошел!». А кто – это «он», что «он»? Неважно, что он сделал, важно, что это он. Он всегда в синем или он побрит наголо.

Как всякий нормальный человек, я дома иногда листаю всякие там журналы «Hello!», где пишут про знаменитостей, и никак не могу от них оторваться. Он хотел жениться и не женился; она хотела от него ребенка, но родила от другого; он заработал на картине 8 млн., она рассчитывает отсудить у него при разводе 6. Я не запоминаю имен. Юные девушки, мечтательницы и главные читательницы таких журналов, наверное, помнят их на зубок. Я на зубок знаю какие-то другие фамилии и имена, но читать такие журналы тоже люблю. Я не могу оторваться от журнала «Hello!». (Смеется.)

— **И вы туда же.**

— А как же?! Я ем человек.

— **Это, что ли, животное в вас просыпается?**

— Конечно! А что еще? Во мне, может быть, животного больше, чем в ком-либо. Вы под этим углом зрения «Записки из подполья» то перечитайте.

Читаешь такие журналы и думаешь: вот интересно, а моя жизнь – успешная?

— **Смотря с какой стороны посмотреть.**

— Наверное, успешная, если спросить у моих однокурсников с актерского факультета литовской Консерватории. Или у моих однокурсников (некоторые уже, увы, покойные) с режиссерского факультета ЛГИТМиКа. Как «неуспешная»? Еще какая успешная! Фантастически успешная! Да спросите меня самого.

— **Спрашиваю.**

— Вс тречаю я как-то в аэропорту родственников из Израйля, самолет опаздывает. В толпе встречающих стоят таксисты, частники, которые «бомбят» на собственных машинах. И вот один из них, лет 60-ти, подходит ко мне и спрашивает: «Вы сейчас в каком театре работаете?» – «Да... ни в каком. Ставлю по приглашениям». – «Вы же из Прибалтики?» – «В общем, да, родом оттуда, но уже лет сорок живу в России». – «Гинкас – ваша фамилия!?». Спрашивает меня таксист-частник!

Или: Гета едет на дачу (Генриетта Яновская, режиссер, жена К. Гинкаса. – Н.К.). По дороге ездит на рынок, где обычно покупает продукты. Не успевает приехать на дачу, звонит Бархин. Звонит и рассказывает, что ему позвонил его близкий и наш далекий знакомый, которому позвонили с рынка, потому что нашли паспорт и кошелек Геты. Потеряла. Вы вдумайтесь! Бархину звонит знакомый, Бархин звонит нам, и Гета опять едет на рынок, понимая, что денег в кошельке явно не будет. «Ну, хоть паспорт заберу». Но ей возвращают все целиком: «Ой, мы вас вчера по телевизору видели!» Т.е. потом можно рассказать: «У меня на рынке покупает капусту женщина, фамилию которой я запомнить не могу, но которую вчера показывали по телевизору». Понимаете? Вот вам психология простого человека, для которого это самое «вчера показывали по телевизору» и есть автоматически принадлежность к чему-то успешному, публичному и даже всемирному.

— **Значит, вы в порядке, радуйтесь. А вы не умеете, не живете.**

— Вы меня спросите! Это я-то успешный? Каждый день – какие-то проблемы. Как брат Александр пишет Антону Чехову, каждый день какие-то «огорошивания, и конца им не предвидится». (Смеется.) Это гениально! Не «несчастья», а «огорошивания». В переводе на простой язык – «о, бл...!». Гета последнее время стала коллекционировать эти «огорошивания». Я их коллекционировал всегда, она от меня заразилась.

Когда двигаешься вперед, годы идут, пространства расширяются, ты начинаешь пересматривать и свои представления об успехе. Видишь кого-то впереди и думаешь: «У-у, как далеко он пошел». И, действительно, видишь: далеко. Ты и сам движешься: сначала – в пределах страны, потом оказывается, что есть Америка, а потом – что земля, оказывается, не одна, есть луна, солнце и еще какие-то сатурны... Чем дальше летишь, тем больше открываешь, и так до бесконечности. То же самое и с успехом.

— **Значит, если я сам себя убедил, что я человек успешный, то и все вокруг будут так думать!**

— Вы спросили, почему я журнал «Hello!» читаю? Рассказываю. Я (и не только я) читаю его и говорю себе: «Вот! Есть же он, этот успех, есть же люди, которым везет!». Это как раньше (да и сейчас, хотя в гораздо меньшей степени): посмотришь чужой спектакль, да еще хороший, и думаешь: «У меня не получается, это обидно. Но, вообще сие ведь возможно. Ведь, вот, пожалуйста, у кого-то получается...». Значит, все не бессмысленно. Значит, надо стараться, «надо жить... надо жить...». Так же думаешь и о счастье: у меня его нет, но у кого-то же есть? Видишь счастливых людей и думаешь: «Говорят, счастье невозможно, а вот же, пожалуйста! Значит, я просто не достоин, меня это как-то не коснулось. Но вообще-то оно есть! Успех – есть! Уровень какой-то художественный – есть!»

— (С иронией.) **Т.е. вас журнал «Hello!» утешает.**

— (Не поддаваясь на провокацию.) Нет, не утешает. На самом деле, он меня огорчает. Потому что ничего **этого** у меня нет. Чего-то из

этого мне и не надо. Даже многого из того, о чем там пишут, мне не надо. Но кое-что... иногда бывает обидно.

И вот представьте себе: простой человек, который ходит в театр, или пишет о театре, или работает в театре, страдает (он ведь тоже живое существо?)... «Страдания есть у всех, – рассуждает он, – у тебя, у меня, у всех. И что нам тыкать все время в нос, что мы умрем?! Открытия в этом нет никакого. Это вы мне рассказываете, что есть на свете несчастья? Да я каждый день это ощущаю! Чего мне тыкать этим в морду? Ты мне расскажи что-нибудь эксклюзивное, редкое, чего нет ни у кого, или есть, но редко у кого, или есть только в других экзотических странах, на Мальдивских островах, или... как там еще зовут эти популярные сейчас курорты? **Этого** у меня пока нет, но я уже немножко продвинулся в сторону обладания **этим**, я уже приобщился к мысли, что **это** мне совершенно необходимо».

— **Вот и цель в жизни нашлась.**

— Если хотите. Мои папа и мама, например, несколько раз в своей жизни ездили отдыхать в Крым. Это считалось их достижением, свидетельством их успешности. Солидный, преуспевающий советский человек должен отдыхать в лучших санаториях в Крыму. Понимаете? А моя тетя Соня вышла замуж за человека, который учился в Польше, т.е. был просто-таки европейским человеком. И моя тетя Соня ездила с ним в Кисловодск. И это тоже был «уровень». Тетя обязательно привозила оттуда фотографии, плохого, правда, качества, но мизансцена всегда оставалась той же, торжественной: женщины фотографировались в крепдешинных платьях, а мужчины, несмотря на жару, в белых костюмах и при галстуках, на фоне знаменитого кисловодского то ли орла, то ли ястреба.

— **Вы думаете, ваши родители страдали от того, что у них нет чего-то, что есть у других?.. Когда читатель листает журнал «Hello!», в нем выигрывает зависть, обида, развиваются комплексы, ему становится больно. Когда зритель смотрит спектакль Гинкаса «Нелепая поэмка», ему тоже больно, но, наверное, как-то иначе? Зритель усиленно шевелит мозгами,**

что-то пытается понять и, возможно, получает облегчение своей боли, боль его отпускает. Можно же и так представить ситуацию?

— Для демагогии вообще-то конца нет. (Смеется.) Хотя в данном случае это приятная для меня демагогия.

Чтобы закончить тему успеха, расскажу вам про свои сны. Все мои сны о профессии (а раз в три месяца меня такие сны посещают) – всегда очень обидные и меня унижающие. Не помню ни разу сна о победе, об удаче, о любви, об успехе. Как правило, все сны неприятные, и все одного содержания. Абсолютно не могу понять, почему мне снится именно такая ситуация, которая в реальности не свойственна мне абсолютно.

Снится же мне всегда почти один и тот же сон. Я должен репетировать или я провожу мастер-класс. Двери хлопают, артисты входят-выходят, между собой говорят, кто-то подходит к окну, кто-то ест, спит, пьет, а я никак не могу их собрать. Не могу сосредоточить, сконцентрировать, все расплывается. Никак не могу актеров поднять на общее дело! В жизни не было случая (ей-ей, ни одного за всю жизнь!), чтоб с этим были проблемы. Все мои репетиции с новыми группами студентов, или актеров, или режиссеров я начинаю с того, что говорю: «Зовут меня сложно – Кама, фамилия – еще более сложная, Гинкас. Я человек больной, поэтому предупреждаю заранее – не шуршать!». Кто-то все это уже знает и хихикает. Я объясняю: когда я что-то говорю, я очень нервно реагирую на любое шуршание бумагой, скрип пера, стула, посторонние шумы, перешептывания. Если надо что-то сказать, – пожалуйста, но – вне репетиции. Я патологически не люблю, когда меня отвлекают. На Западе студенты очень воспитанные. Но они люди свободные, у них принято на занятиях пить воду, жевать резинку, а я этого не терплю. «Сначала мы репетируем, – говорю я им, – а потом, в перерыве, пожалуйста: пейте, жуйте, ешьте на здоровье, делайте, что хотите. Но только не во время репетиций». В Финляндии я это запретил, но в Америке не смог. Другие правила. Но я их предупредил, чтобы они это делали хотя бы корректно.

Американцы, если рот их чем-то не занят (жеванием резинки, кушаньем гамбургера, питьем колы), чувствуют себя, по-моему, неуютно. Все время занимать чем-то рот – это же какая-то патология, почти сексуальная потребность!? Но они привыкли.

Так вот, раз в три месяца меня мучают сны, что я *не могу* собрать репетицию. И я с болью, униженный, просыпаюсь.

А сегодня был другой сон. Я в театре Товстоногова, при своем сегодняшнем статусе, востребованный режиссер, любой театр рад меня пригласить к себе, все зовут, мучают предложениями... (Смеется.) Ощущение такое, что это не пространство БДТ, а Большой театр. Какая-то молодежь бродит (не великие артисты), собираются в большом репетиционном зале. Видимо, Товстоногов должен им что-то сказать или будет что-то ставить. Репетируется нечто большое, «История лошади» или «Дон Кихот», в общем, что-то мюзикальное. Ставит, точно, Гога, но что именно – не говорится, это висит в воздухе. И вдруг выходит вперед женщина (как бы Дина Морисовна Шварц, понимаю я) и говорит, делая длинные паузы, а я уже предчувствую что-то нехорошее... Она называет дикую макулатурную советскую пьесу, и объявляет, что ставить ее буду... Я другой режиссер из провинции (из провинции!!!) будет ставить Шекспира. И все расходятся, быстро, деловито, бесшумно, а я остаюсь сидеть один. Надо же как-то сохранять лицо? Это – оскорбление. Мой же статус сейчас совсем другой! Я ничего не понимаю. Товстоногов где-то там по заднему плану проходит, я понимаю, что должен его догнать, грубо отказать, но нельзя этого делать: а вдруг в следующий раз вообще ничего не предложат. (Длинная пауза.) Так что успех – понятие прихотливое...

Но я вам напомню, о чем вы спрашивали, – почему сегодня зрители не хотят смотреть про боль. Понятное дело, почему! Мне изменяет жена, а я прихожу в театр и смотрю про это спектакль. Буквально! Самое примитивное совпадение. Ну, зачем мне это?! Но потом я думаю: мне казалось, что все несчастья сошлись на мне, что я во всем виноват и одинокий, как перст, а, оказалось, ничего подобного, так

бывает, и довольно часто, со всеми. Я вижу, что рядом со мной женщины и мужчины тоже плачут, на глупой мелодраме – и плачут. Значит, и у них бывает? Значит, и им кто-то изменяет, и их кто-то бросает? Значит, я не один!? Я смотрю «Нелепую поэмку». Я не задавался этими вопросами прежде, но, пожалуй, действительно, такие вопросы есть. Раз так пишет Достоевский, так ставит театр... Они какие-то авторитеты для меня. Значит, дело не в безнадее? Иначе бы Достоевский не писал **про это**, а покончил собой. Или сам пошел бы в убийцы, инквизиторы, сталины. Он, этот зритель, не думает буквально так, но в мозгу его что-то такое шевелится, психологически оформляется.

Я часто спрашиваю друзей и просто зрителей о впечатлении, которое на них произвел спектакль. Я же специально в своих спектаклях делаю что-то, чтобы зритель заплакал, засмеялся, разозлился, чтобы выходил из зала и его трясло, чтобы спектакль его преследовал. И люди после моих спектаклей признаются, что вспоминают спектакль не день-два, а неделю-другую. Я нередко от них это слышу. Я же их за язык не тяну? Я спрашиваю: «Вы ненавидите меня за это? Нет? Тогда как? Я же дал вам в морду, у вас – синяк, вы плачете... Я плохой хирург: разрезал вас, но не зашил. Вам по-прежнему больно, только помимо раны еще и шов болит. Я именно **это** сделал? Вы – ненавидите меня? Или все-таки думаете иначе?» Думаю, не из вежливости люди мне отвечают, что они мне благодарны. Спрашиваю, почему. Иногда начинают пошлости говорить, глупости, нелепости. Это, правда, очень трудно сформулировать. Надо быть очень талантливым – писателем, психологом, критиком, философом, – чтобы смочь сформулировать то, что происходит со зрителем после спектакля. Даже я, который сам этот спектакль сделал, иногда не могу про него что-то красиво сформулировать. Но зритель может и должен точно почувствовать – больно ли ему, жалко ли ему кого-нибудь или это все вызывает у него только ненависть. Вопрос о чувствах простой. И ответить на него зрителю помешает только одно обстоятельство – если он соврет. Но зачем ему врать? Оснований никаких. Зачем тогда ко мне приходите, со мной

встречаться? Если спектакль не понравился, зритель просто уйдет и больше не вернется. Но он возвращается. Еще и потому, видимо, что испытал катарсис. Он вдруг осознал: я не один, я не урод, я не какой-то там последний – обществу, жене, детям, профессии – человек. А мне-то казалось, что я совсем последний, мне даже повеситься хотелось. Но нет, вот мне какую-то историю рассказали. Она основана на чужом опыте, и я теперь точно вижу, что кругом тоже люди, и они, в общем, такие же, как я. И, значит, они это тоже чувствуют!?

Иногда мне говорят: «Спектакль преследует». Почему преследует? Я посмотрел его, хватил! Что же он не уходит?! Да что ж такое?! Черт подери! А это происходит не потому, что непрофессионально сработали артисты или режиссер (непрофессиональное как раз забывается быстро, оно не трогает), а потому что «картинка» окончательно еще не сложилась в голове у зрителя. Он должен сложить ее сам, и это будет только его «картинка».

Когда все легко раскладывается по полочкам, значит, играют мелодраму. Сюжет посмотрели, поплакали, встали и ушли. А бывает иначе: обнаружили болезнь, место, откуда болезнь происходит. Да, не вылечили пока, зато обнаружили. А дальше человек сам себе ображает, к какому врачу пойти. Он начинает мысленно возвращаться к спектаклю и отвечать на те вопросы, на которые не нашел ответа сразу или которые не были в спектакле поставлены впрямую. И он их муссирует. Это не интеллектуальная работа. Это, на самом деле, эмоциональная работа. «Нет, подожди, ну как же? Так Геда Габлер все-таки – хорошая тетка или нет?» – «Сомневаюсь. По-моему, сука». – «Да нет, погоди, давай разберемся». – «Да сука она, и все тут!» Вот и ходишь с этой неразрешимостью... То же, я думаю, и про Медею. Что она такое? Монстр. Но вдруг находишь в этом диком существе нечто, что восхищает, во что влюбляешься, что чувствуешь, как родственное... если получается.

— **Вы мне все-таки не ответили, откуда у театра – при таких неблагоприятных обстоятельствах – желание ставить трагедию?**



— Тут нет последовательного ответа. Во-первых, греческие трагедии – это «не про нас». Не про вас, не про меня, не про моего ребенка. Это все далеко. И это так уж не болит. Сегодняшний зритель, с одной стороны, отпихивает от себя любую боль: «Не надо мне ничего этого, не хочу, надоело, пошли вон». С другой стороны, испытывает тайный интерес к необычному, насадному, дикому... В трагедии неожиданно сошлось многое. Древние греки – это так далеко от нас по времени! Это немножко условные персонажи, это не я, нет, немножко я, но и не совсем я. Вот почему мне этого хочется. Как правило, греческие тексты в чистом виде в драматическом театре не идут. И не могут идти. Чаще это либо современное переложение, либо новая редакция. Т.е. существует некое абстрагирование от сюжета, удаление проблемы и одновременно ее приближение.

Нет ничего абстрактнее и лучше симфонической музыки, правда? Слушаешь и думаешь: хорошо играют, слаженно, тонкостей я не понимаю, но мастерство отмечаю, не могу не отметить. Но, если, скажем, играют Шнитке, и сквозь его абстракции вдруг улавливаешь знакомую, почти бытовую современную интонацию, или в вечных звуках Шостаковича вдруг угадываешь мотив матросского «Яблочка», вздрагиваешь. Ты пришел посмотреть и слушать нечто высокое, абстрактное, отдаленное от тебя по времени и тебя не касающееся, и вдруг – что-то до боли родное. Т.е. придти и смотреть что-то современное ты не хочешь, не хочешь, чтобы сыпали соль на твои раны, бередили твои проблемы, а приходишь на античную трагедию – и оказываешься застигнут врасплох.

Современную пьеску сделать нетрудно. Она плоская. Вот вам типичный набор персонажей: умирающий от СПИДа, бомж, проститутка, менеджер среднего звена, миллионер... милиционер... Драма и раньше интересовалась умирающими людьми. Но по сегодняшним меркам просто умирающий – это вроде как пресно. Как видите, «Смерть Ивана Ильича» никто сегодня в театре не поставил и новую не написал.

Е. Карпушина – Медея.
Финал

А вот если герой умирает от СПИДа, то это как бы с перцем. А если он еще и «голубой», и у него любовь – ситуация уж совсем пахучая. А любовь проститутки – это всегда было интересно: «Дама с камелиями», «Воскресение», «Яма». Считается, что сегодня надо даже классический сюжет как-то так повернуть, чтобы...

— ...**кололо?**

— Покалывало, но было не больно. Главное – чтоб с запашком или даже запашищем, чтоб смердело. Когда Гета много лет назад поставила в Красноярске пьесу У. Гибсона «Сотворившая чудо» (и потрясаяще это сделала), театральные критик и наш общий друг Евгений Калмановский принципиально спектакль не принял. Он любил Гету, симпатизировал мне, к спектаклям нашим относился обычно благожелательно, но вот «Сотворившую чудо» не принял. Принципиально! Спектакль не мог его не трогать, как всякого зрителя, который сидел в зале, где бы мы ни играли. Но Калман рассуждал так: «Значит, чтобы меня, зрителя, проняло, надо было написать пьесу, а потом поставить спектакль, где героиня слепая, глухая да еще в придачу и немая?! Надо было так закрутить сюжет, чтобы выдавить из меня слезу?» Зачем, когда каждый день человеческой жизни, в сущности, трагичен. А ты напиши совсем просто и найди, как в этом случае произвести на меня впечатление». Извините меня, для этого надо быть Чеховым, Толстым. Уже и Достоевский этого не мог. Кучу сумасшедших впустил в свою литературу. А наши современные ребята по-другому вообще не могут. Поэтому у них в пьесах такой набор: геи, наркоманы, проститутки, и кто-то обязательно умирает от СПИДа. Наличие этого всего в их пьесах есть драматичный материал. Дальше, считают они, можно уже ничего не строить. Это уже само по себе драматургия, а еще, если кирпич кому-нибудь на голову упадет, совсем хорошо. На самом деле, это куце, пошло, элементарно, примитивно. Гораздо богаче, тоньше, человечнее написано у Эсхила. Поэтому лучше кинуться в древнегреческую трагедию, там есть масштаб. Древнегреческая трагедия всегда касается вечных человеческих коллизий, касается мира, в котором еще нет психологии. Персонаж либо

не цивилизован совсем, либо еще полуживотное, в котором только-только нарождается человек. Вполне нормально, когда молодой волк спаривается с собственной матерью. Он и понятия не имеет, что это его мать, просто она еще достаточно молодая сука, а он молодой и здоровый, он не воспринимает этот акт как преступление. А вот у товарища Эдипа случается с мамой кровосмесительная связь, и он в ужасе выкалывает себе глаза. Потому что Эдип уже человек, потому что в этом архаическом, примитивном полуживотном сознании уже проявляются чувство греха и знания некоторых табу. Это и есть древнегреческая мифология. Медея не была гречанкой. Медея – варварка, т.е. почти животное. У нее, извините, кобеля забрали, и она ощерилась, выставила клыки, хочет глотку перегрызть, а если не удастся, грызет своих щенят. Она вынуждена это делать, не может не отреагировать.

— **Значит, животное превращается в человека, когда начинает мучиться?**

— Вы тут почти повторяете любимейшую нашу с Гетой цитату из Бродского. Мы много раз это цитировали, сначала тайно, потому что явно было нельзя, потом явно, а теперь уже перестали, потому что цитировать надоело. Цитата такая: «Человек есть испытатель боли, но то ли свой ему не ведом, то ли ее предел». Т.е. непонятно: человек испытывает себя, чтобы понять, сколько он может выдержать, или чтобы узнать, как сильна может быть его боль? Он – испытатель боли. Вот концепция трагедии. Вы к ней пришли сами. Животные не чувствуют этой боли, с ними что-то происходит, но что – они не осознают. Собака, правда, тоскует, когда уходит хозяин. Начинает выть, скулить, когда вы мимо идете, царапает дверь. За что мы и любим собаку. Потому что отмечаем в ней некие человеческие проявления. Это есть человеческие качества, действия человеческие, но побуждаемые самыми первобытными эмоциями. В большой степени лично меня это и интересует в театре – момент превращения животного в человека, когда с человеком происходит нечто, и он начинает осознавать свои поступки. Хотя... интересует и обратное: как и почему в человеке начинает проявляться скот.