

Михаил ЛЕВИТИН

ЧЕГО Я ХОЧУ

БЕСЕДА С НАТАЛЬЕЙ КАЗЬМИНОЙ

– Вы начинали в театре, который назывался Театром миниатюр, прежде чем стал «Эрмитажем». Я знаю ваше сложное отношение к этому театру. Что из него вам хочется помнить, а что забыть?

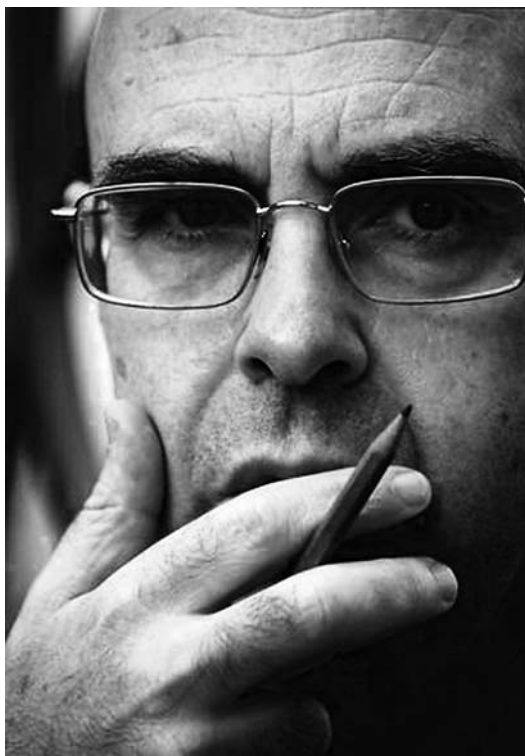
– Я долгое время пребывал там просто режиссером, прежде чем стал руководителем. Долго в нем жил и работал, но у меня существовала и отдельная жизнь, связанная со Жванецким, Ильченко и Карцевым. А они, конечно, были миниатюристами. Это была моя отдушинка, мое левое занятие – работа с ними над миниатюрами Жванецкого. В Одессе, а потом в Москве. Для меня других миниатюр вообще не существовало. Были Жванецкий, Карцев и Ильченко, остальное – театр, который почему-то назывался «миниатюр». Раздражало ли меня это? Чрезвычайно. Как вы знаете, я увлекся этим архитектурным сооружением давно. Увлёкся и сказал себе: «Ты там будешь». Но проник я в этот театр в его последний и самый тяжелый период. Говорят, еще до меня его хотели закрыть. Была бумага. Как он уцелел? Надо обладать талантом Рудольфа Рудина, последнего руководителя Театра миниатюр, чтобы это суметь.

Я пришел в театр и без конца им что-то читал... Все это вызывало восторг труппы и руководства (тогда театром руководил еще не Рудин, а Михаил Рапопорт), но до дела так и не доходило. Меня не хотели пускать в этот театр, это было очевидно. Хотя тот театр был, с моей точки зрения, уже трудно возможным в то время, когда я в него попал.

– Время его прошло?

– Традиции не были заложены мощные. Традиции постепенно ушли вместе с людьми.

– Ну, в ваших любимых 1920-х годах у нас существовала эта традиция – театров-кабаре, миниатюр, водевилей, скетчей. Мощная была, между прочим, традиция.



М Левитин

– Конечно! Я же не против миниатюр вообще. Я говорю о конкретном театре. В 1920-е годы замечательный Давид Гутман, абсолютно мой персонаж, занимался миниатюрами блестяще. И кто только ими не занимался! Чтоб быстренько и талантливо, талантливо и быстренько. И люди были остроумные. В московском Театре миниатюр, когда я туда попал, остались люди уже, скорее, не остроумные, а просто смешные. Типажно смешные артисты. Набралась необычная компания людей, внешне необычных. Среди них попадались и веселые, и остроумные. Но нельзя сделать

театр, если нет главного весельчака. Таким в свое время был создатель театра Владимир Поляков. Он был остроумнейший человек своего времени. И каких людей чудесных вокруг себя держал! Это была компания довольно небольшая, но очень талантливая, чрезвычайно остроумная и без претензий. Совершенно без претензий! Это была, конечно, альтернатива ленинградскому райкинскому Театру миниатюр. Но Поляков понимал, что Райкина-то у него нет, поэтому Ленинград – Ленинградом, а Москва – Москвой. Вот они так и жили...

Нужна ли была Москве эта театральная компания? Ну, если есть в Ленинграде Театр миниатюр, почему бы ему не быть в Москве!? Думаю, это и было главным основанием для открытия такого театра. И, конечно, были такие люди, как Марк Захаров, Зиновий Высоковский, Лев Лемке, Владимир Корецкий, Владимир Ширяев... Но я попал в эту историю, когда отсутствие традиций как таковых и отсутствие этих прекрасных людей в коллективе, уже превратило театр во что-то невообразимое. Хотя попытки поднять его с колен предпринимались. Здесь ставили спектакли Михаил Козаков, Александр Вилькин, Иосиф Райхельгауз, Марк Розовский, Андрей Гончаров. Даже Любимов. Но я уже столкнулся с тем, что здесь отвыкли даже репетировать. Вообще люди здесь не очень любили работать. Они любили ездить по стране, зарабатывать деньги, и чтоб без репетиций. Это был такой... антрепризный театр, но руководил им талантливый человек, с которым я до сих пор поддерживаю хорошие отношения, – Рудольф Рудин. Он к тому времени был главный артист театра, самый популярный и, может быть, самый зрелый мастер этого театра. И, как всегда внутри любого театра, здесь были люди, полные ожиданий и возможностей. Мне кажется, они понимали, что происходит тут нечто крепко усредненное и крепко неправильное. Это Лидия Чернова, которой уже, увы, нет в живых, замечательная актриса, один из самых молодых актеров этого театра, щепкинец Александр Пожаров, Юра Амиго, Володя Гусев, Люся Балахонова, Эрик Арзуманян... Те, кто потом пошел за мной.

И вот так случилось, что пришли в Театр миниатюр Карцев, Ильченко и Жванецкий и под моим давлением стали тут менять жизнь. Хотя вообще-то они люди безумно консервативные: готовы мучиться, но только не менять жизнь. Но я их подталкивал к этому. Рудин уже подумывал об уходе. Он мне говорил: «Звание я получил, в Америку съездил, больше я ничего от этого театра не хочу». Это замечательно в своем роде! Хотя он у меня потом играл – и играл прекрасно – в «Чехонте в Эрмитаже», в спектакле «Когда мы отдыхали». Играл одного из главных героев, хотя остроумно прятался за спинами Карцева и Ильченко. Он вообще человек, который может войти в комнату, и вы его не заметите – если он этого хочет. Он очень гостеприимный, вкусно пьющий и угощающий человек, хороший друг, смешной комедийный артист. Но он совершенно не хотел репетировать, слушать какие-то фантазии про театр, в который он ни секунды не верил. Он понимал, что я в театре не случайный человек. Плюс мой энтузиазм. Но – слушать не хотел.

У меня с самого начала был план перевести Театр миниатюр в разряд театров, имеющих право на нечто большее, чем просто миниатюра. Это расширяло наши возможности, а название театра позволяло рассчитывать на коллажность моих собственных спектаклей. Коллажность была заложена в моем мышлении. Где миниатюры и где коллажность – перепутать можно свободно. Вот зритель и перепутает, и подумает, что продолжается нормальная жизнь Театра миниатюр. А она не продолжается.

– А в чем принципиальная разница между коллажом и миниатюрой? Вот вы сделали в прошлом году спектакль по Эрдману, «Кто автор этого безобразия?». Он весь состоит из эрдмановских интермедий разных лет, т.е. миниатюр. Не так?

– Это разные вещи.

– Вот и объясните мне разницу.

– В «Эрдмане» подчеркнуты жанры, в которых работал Н.Р. Очень четко. А в сочетании жанров и состоит композиция спектакля. В нем есть репризы, то есть вещи, рассчитанные на одну шутку, один гэг, один поворот;

есть миниатюры, которые представляют собой стремительно развивающуюся историю или предъявленный нам в нескольких чертах один характер. Два – это уже сложно... Карцев и Ильченко – это «два», но на них мощно работал третий, Жванецкий. Он делал даже не миниатюры, а скетчи. Хотя он это так не называл, он формулировал по-райкински – миниатюры. А коллажность – это просто фрагменты совершенно разных произведений, которые каким-то чудом соединяются в одно целое. А если не соединяются, это неудачный спектакль.

– Выходит, вы наш первый постмодернист, что ли? Что-то с чем-то постоянно соединяли. Интуитивно?

– Нет. Я определял правила игры достаточно рационально. Я говорил так: то, что соединяется в моей душе и в моем мозгу, соединится и на сцене. Если во мне соединяются Маркес и Трифонов, то и на сцене они соединятся (*речь о спектакле «Хроника широко объявленной смерти»*. – **Н.К.**). Один материал входил у меня в другой вполне свободно.

Поймите, театр – это один человек. Я не имею в виду художественного руководителя. Весь театр – это один человек, некий Голем, которого мы сочиняем все вместе. И он состоит из этих коллажно существующих персонажей, таких, как актер, режиссер, художник, автор. Ужас, какое количество! Почему же театр не может вместить мои привязанности, пристрастия, мое ощущение общности тех или иных произведений? А в спектакле должно быть проявлено, почему это близко. В чем эта близость – тематическая ли она, музыкальная, стилистическая, или человеческая, или какая угодно. Свобода должна быть. Я искал эту свободу чрезвычайно. Когда, работая с Карцевым и Ильченко, я вдруг понял, что они стремятся к созданию сугубо жванецкого Театра миниатюр по типу райкинского (во главе с драматургом), я остыл. Я это говорю совершенно спокойно, потому что теперь у них есть свой театр миниатюр...

– ... и Жванецкий каждую неделю дежурит по стране.

– Он просто главный! Все состоялось. А я все время уводил их от этого праздника. Начал с того, что соединил тексты Жванецкого с

актерами Театра миниатюр, и это им страшно не понравилось. Потом позвал Боровского, Дашкевича и компанию... А им нужна была Премьера. Год мы ее мучили, но она не стала. Через год Жванецкий мне сказал: «Ну, пойдешь уже на этот компромисс! Нам нужен спектакль».

Потом я их увел в сторону Чехова. Жванецкий снова был недоволен. Не Чеховым, а самим фактом отхода от себя. Потом – в сторону Хармса, который оказался победой этого театра и моей надеждой. А затем уже Карцев не соглашался играть не в Жванецком. Начался конфликт. Рома почувствовал тревогу первым – когда я стал ставить спектакли с другими артистами, когда начался Маркес... Хармса он еще как-то мог посчитать Жванецким. Но ни в коем случае дальше не идти! Они меня сдерживали, как могли.

– Ильченко тоже?

– Он-то другой был, но Витя был очень преданный человек... Я их люблю всех троих! Они чудесные! Кстати, именно Витя дал мне наводку на Хармса. Он спросил как-то: «Ты любишь Хармса?» – летом, в Одессе. Я сказал «да». «А почему бы тебе не поставить его в театре?» Это Витька первым произнес, Ильченко! Я говорю: «Ну, там же каких-то три кусочка». – «Ну, найди еще!» И я стал делать спектакль, нашел все, что можно, а он его так и не сыграл... На генеральной репетиции у него инфаркт начался... Ну, а после Хармса начался долгий конфликт, двухлетний, и молчание между мной и Карцевым. Жванецкий со мной еще общался: его связывала со мной старая премьера в Театре Комедии, в Ленинграде, успешная и любимая им («Концерт для...»). – **Н.К.** Ну, и просто он менее театральный человек и не актер... Если бы я раньше стал главным режиссером театра, я бы, наверное, пробивал название театра «Школа клоунов». Не было тогда других школ: «Школы драматического искусства» – не было, «Школы современной пьесы» – не было.

– 1977 год на дворе – какие школы? Вы, конечно, совершенно асоциальный тип.

– Я не активный социально. Я переживаю эти вещи. Даже не то что переживаю, но организм как-то не воспринимает их, не считает

это переменой, смыслом. Ничем не считает. Считает это сменой декораций: старые декорации, новые декорации, – ничего больше.

– Если в миру – «декорации», то в театре – что?

– А в театре – репертуар моего детства. Что я хотел поставить в детстве, то и ставлю. Комитет по культуре почему ко мне не вязался? Они рассуждали, видимо, так: «Слава Богу, туда начали ходить! А так как они в стороне существуют, революции там не будет.

Зато оживилась обстановка в саду “Эрмитаж”».

– Если бы вам предложили ставить только одного драматурга, – вот сложилась бы такая ситуация: кризис, денег нет... С кем бы вы остались?

– На это невозможно ответить... (*Длинная пауза.*) Обошелся бы без драматургов. Вообще.

– Это как? Наконец бы поставили телефонную книгу?

– Поставил бы все, что хотел поставить. Поставил бы жизнь. Я поставил бы жизнь.

– То есть вам подавай экстремальную ситуацию?

– Только! Поэтому, когда вы сказали про жизнь без авторов, я замолчал. Я задумался, как бы я жил... А жил бы! И жил бы очень бурно. В поисках автора я был бы. «Художественный руководитель в поисках автора»... Главная моя задача, которую я ощущаю страшно сильно и в театре, и в книгах, – это композиция. Если у меня есть композиция – это такое счастье!

– Ну, если ты хозяин поместья, то, конечно, где хочешь, там диван и поставишь.

– Не-не-не, у меня диван будет стоять там, где он должен стоять. В пределах этого пространства.

– Просто вы убеждены, что место правильное. Мне кажется, любой режиссер так считает, если он ощущает себя режиссером.

– Композиция предполагает максимум выразительности замысла. У каждого человека замысел выражает его композиция. Если она есть, конечно. Очень часто у режиссера нет этой композиции. А есть просто планировка, это другое. У меня – мое пространство, которое я населяю своими спектаклями.

– Т.е. вас привлекает хаос, который все-таки стремится к порядку?

– Примерно.

– Но что меня в вас обижает? Когда вы сделали вещь, вы совершенно теряете к ней интерес. Даже когда есть возможность что-то изменить в ней к лучшему. Вы уже дальше бежите. А многих людей – творческих, пишущих, сочиняющих музыку, не только режиссеров, – мучит жажда совершенства. Собственно, драма художника и рождается, когда он ощущает, что такое совершенство, но понимает, что достичь его невозможно. В вас этого абсолютно нет. Вас никогда не мучит несовершенство?

– Нет. Нет у меня жажды совершенства. Каждый человек, у которого есть своя композиция, всегда делает один и тот же спектакль. Но делает его раз от раза лучше и точнее. Услышав эту композицию однажды, разглядев ее затем лучше и точнее, применяясь к ней, складывая ее, я не могу пойти налево, если я всегда в этих обстоятельствах иду направо. Я не пойду налево! Я буду искать в той стороне, где «направо». У меня есть масса вещей, связанных именно с моей композицией, масса мотивировок и масса пониманий. Она спасает меня, моя композиция. Она включает в себя все мои человеческие особенности. И очень много пониманий. Очень. Нетеатральных. Я понимаю театр (а в общем, может, и жизнь, но театр – точно), как воздух. Который исчезает. Поставлено – исчезло. Поставлено – исчезло. У меня нет фетиша спектакля, нет культа спектакля. Я не понимаю, что это такое. Я имею дело с живыми людьми. Болеющими, меняющимися, стареющими. Я имею дело с несовершенным автором, или, может быть, с гениальным автором, но давным-давно воспринимаемым в определенных клише. Что я о нем знаю? Все – на уровне догадок, интуиции... У меня ничего нет, кроме страстного желания воплощать автора в пределах своей композиции. Ни-че-го!

– У вас до начала репетиций есть в уме спектакль, который вы ставите?

– Никогда в жизни! Есть только абрис. Ничего больше.

– **А тот спектакль, который вы создали, всегда совпадает с тем, который вы задумывали?**

– Абсолютно совпадает. Это мираж, который я просто проявляю. Конкретизирую.

– **И затора никогда не бывает?**

– Крайне редко. Я же принимаю только первый вариант. Не могу и не умею переделывать, доделывать... Не считаю это необходимым. Иногда ввожу актеров на роли после премьеры – по необходимости, но не считаю нужным что-то при этом менять в спектакле. Лучше не будет. И вообще на месте многих людей я бы не преувеличивал самоценности театрального искусства. Наслаждение – да, карнавал – да. Но карнавал когда-нибудь заканчивается.

– **То есть никаких других задач, направленных на публику, у вас нет?**

– Мне надо, чтобы публика была вовлечена в мой карнавал. Это обязательно. А что еще?

– **Ваши книжки у вас дома на полке стоят?**

– Время от времени я обнаруживаю, что одна или две не стоят, и ставлю, но только чтобы знать, что они есть.

– **Вот видите, значит, фетишизм в какой-то мере и в вас существует. А спектакли, к сожалению, просто нельзя сохранить...**

– Ничего подобного. Книжки стоят для того, чтобы я все-таки когда-нибудь их перечитал. Хотя, кроме книжки о Таирове, я ни одной из своих книг не читал два раза. Ни одной!

– **То есть, когда вы пишете, несовершенство вас все-таки мучит.**

– Ничего не мучит! Ну, что я буду возвращаться к женщине, с которой я уже был?! Безумие какое-то! Сколько лет я должен посвятить этому? Сколько раз я должен жениться, рожать детей? Все одно и то же! С каждой – одно и то же! Это надо понять. Каждый раз я начинаю с нуля, с тех же ошибок, с тех же проблем, с теми же актерами. Натыкаюсь на те же препятствия. Что я должен фетишизировать здесь?! Но, странным образом, откладываются идеи. Они тоже имеют отношение к композиции. То есть ты вдруг обнаруживаешь, что громадное количество идей, связанных с твоими личными способностями, с твоим опытом, культурным, жизненным, – масса театральных идей,

тобою пережитых и опробованных, – с тобой. И ты бы с большим удовольствием передал их другим режиссерам. Не актерам – режиссерам. У меня была мысль взять пять-шесть режиссеров... Но потом я подумал: все равно эти идеи индивидуальны.

Создать театр – это единственная цель и единственный труд, который я понимаю и уважаю. Я создаю театр. В этом театре могут быть очень хорошие спектакли, могут быть никакие. Нет, «никакие» у меня не получатся все равно! Могут быть средние спектакли – с точки зрения каких-то людей. Нужное мне я в них все равно воплощаю. Я создаю театр и обрушиваю его на людей – своих актеров, своих зрителей. И с этими людьми кручу его. Из них кручу его. Концепции – это бред сивого мерина!

– **Простите, но тут вы уже отрицаете мою профессию. Потому что концепция – это некое объяснение словами того, что вы воплотили на сцене.**

– Недавно я пережил очень тяжелую встречу с концепциями – в связи с Таировым, в книжке не известного мне автора, рассказывающего о гастрольях таировских и критикой на них Америки и Европы (*Речь идет о книге С. Сбоевой «Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930». Сам же М. Левитин в 2009 году выпустил в серии ЖЗЛ книгу «Таиров». – Н.К.*). Это было потрясение. Вы не представляете, какое. Меня потрясло восприятие таировских спектаклей некими западными господами, которые делали из Таирова то Поля Валери, то Маларме... то еще бог знает кого. Французы решили превратить его во француза. Они превратили Таирова в ученого человека!

– **Это нормально – если человек, сталкиваясь с чем-то чужим, пытается найти ему знакомый и ясный для себя контекст.**

– Это его личное дело. К спектаклю это никакого отношения не имеет. Тут важен его собственный контекст. Это даже не обязательно выносить на публику и сообщать. Для меня Кеннет Тайнен в вашей профессии – оптимальный критик. Он умеет называть фамилии, дать представление о мизансценах, стилистике, режиссере – на полстранички. Для меня это

оптимально. Обожаю этого человека. Думаю: могут же, черти! Оказывается, может он один. А эти начали создавать собственного Таирова. Я дико испугался! Там есть описания мизансцен, о которых я не имел представления. Идут описания спектаклей, а я спектакли таировские как бы внутренне видел, информация у меня о них обильная была, мне было достаточно даже одной фотографии, чтобы восстановить их внешний ряд, понять отношение Таирова к актеру, к жизни, к пьесе... А тут я вдруг читаю немыслимые вещи! Оказалось, Коонен, играя Катерину в «Грозе», как-то акробатически кувыркнулась куда-то вниз. Это какой-то анекдот! Как она кувыркается? Как это она так кувыркнулась, Коонен?! Как она нырнула туда – с моста вниз? Что за приписки такие? Я уж не говорю о том, каким Таиров оказался великим поэтом! Я моментально бросился к книге Алисы Георгиевны, стал перечитывать страницы про эти же спектакли. Там близко ничего не лежало – это все выдумки...

– **Коонен тоже могла ошибаться...**

– Нет, Алиса не могла ошибаться! Она умная, четкая. Она соратница.

– **Именно как соратница и могла.**

– Она же сама все это делала!.. Не скажу, что в этой книге не было ничего ценного для меня. Кое-кто из критиков не поленился узнать, например, из чего было сделано кепи, а из чего – краги Жанны д'Арк–Коонен. И, если отбросить их глупые домыслы, то по фактурам и по покрою, замеченным критиками, можно понять, что это был за спектакль. Железное кепи у Жанны д'Арк – ничего себе! Это очень ценно. Для меня – как для человека, который предполагает (или не предполагает) такой подход к костюму. Таиров наваливал на актеров столько, что половина спектакля уходила на некую борьбу актера с наваленным на него костюмом: на то, как выпутаться из шубы, выпутаться из сети. Это сознательно он делал. Людям было труднее распрямиться. Он не предполагал это внутренним ходом сделать или пластикой чистой, он соединял это с вещью, которая была на актере надета. Это очень интересно. Западные критики описывают некоторые вещи, действительно, нигде не описанные, и я им за это

чрезвычайно благодарен. А их концепции меня совершенно не волнуют, потому что у Таирова всегда была одна концепция. Концепция режиссера – это лицо его театра. Больше никаких концепций. Концепция пьесы? Смешно!

– **Как это «смешно»? Режиссер, приступая к работе над пьесой, формулирует, о чем будет спектакль? Это что, не концепция?**

– В этом крайне мало пользы. Это даже артисту дает минимум пользы. А публика тем более не должна ничего формулировать. Публика должна получать впечатления. Лучше – яркие. Лучше – сильные. Лучше – на всю жизнь.

– **Если публике удастся проникнуть на какой-нибудь показ Лагерфельда, она наверняка получит более яркое впечатление, чем в театре.**

– Я не знаю, кто такой Лагерфельд. Фамилию слышал, но не знаю.

– **Модельер известный.**

– Ну, нет, это иное. Люди приходят в театр за другим. Театр – это человек, это автор. Люди приходят прочитать его очередную книгу, и он не обязан к каждой своей книге приписывать, привязывать концепцию. Он в этом смысле как Чехов, который говорил: я только ставлю вопрос, и никаких ответов. А ставлю вопросы – потому что это общие вопросы. Общие проблемы. А как я их ставлю – я не знаю. Пишу, пишу, пишу... Видно, что надо как-то ответить. Я отвечать ничего не буду.

– **Это тоже концепция.**

– Это другой разговор, но я этим не занят. Я подвергаю испытаниям свой театр, образ своего театра. Хочу доказать, что он может все. Вижу его возможности и пытаюсь их вытаскивать. Ну, сталкивается это иногда с какими-то бедами, с несовершенством твоим, актерским несовершенством, все-таки с тем, что ты не находишь исполнителей идеальных. Это почти у всех режиссеров так. Безусловно, не только у меня.

– **То есть текст, спектакль могут быть несовершенными, а пометать все-таки хотелось бы об артистах идеальных, да?**

– Мне и мечтать не надо. Конечно, мне хотелось бы работать с Гаринным, с Бирман... если бы они были. Они, конечно, некое идеальное прошлое моего представления. Черт его

знает, как бы мы смогли работать. Скорее всего, никак.

– Они бы вас съели.

– Уверен, что нет. Они бы полюбили меня, потому что я – из них. Я во многом напуган ими, я театр свой складывал, имея в виду и их тоже... Это очень интересная и важная вещь, но люди этого не понимают: не пьесы надо ставить, а театр делать. Это совершенно другая история. В театре надо заниматься театром. Не пьесы ставить.

– Если услышит вас человек не театральный, обязательно скажет – красивая фраза и только. Потому что театр из чего делают? Из пьес. Из артистов, из музыки, декораций, костюмов.

– А что делает театр? Он создает впечатление. Очень сильное подчас впечатление. Это не обязательно может быть пьеса. Это может быть что-то в связи с пьесой. Или в связи с чем-то – пьеса. Или в связи с пьесой – новый я. Ну, что я так носился с «Живым трупом»? всю жизнь хотел его поставить, хотя сам был прекрасный семьянин, и все было цельно и хорошо в моей жизни. Но я же знал, что кончится плохо! И отсюда было тяготение колоссальное. И не только по этой причине. Тяготение колоссальное к коллизиям толстовским и, главным образом, к тексту, который представлял собой мычание.

– ?!

– Сплошное мычание! Пьеса должна быть... как это объяснить?... не абсурдной. Должна быть многозначна настолько, чтобы в ней нашел себе место и тот театр, и другой, и третий. Тогда и она найдет себе место и в том театре, и в другом, и в третьем. Я не понимаю, что такое содержание пьесы вне содержания театра.

– Так, давайте разберемся на конкретном примере. Вот вы поставили спектакль «Капнист туда и обратно». Концепции вы отрицаете. Выход на прямой контакт с жизнью вам тоже не больно интересен, но в итоге, судя по реакции публики, получилось, что резонирование сегодняшней жизни в этой абсолютно литературной, опрокинутой в прошлое истории Юлия Кима про XVIII век, да еще написанной в стихах, – больше всего публике и понравилось.

– Это случайно. Я открыл это для себя на премьерке. Я не знал, что это хорошо для всех, – «Капнист». Я только знал, что лет двадцать хочу поставить стихотворение Кима. Почему? Не ясно. Почему?! Потому. А с другой стороны, ясно, что это экзотично. И Павел, и театр, и XVIII век, и Капнист. И какая-то фатальность есть в этой истории, и юмор, и черный юмор. Как я люблю шутить! И как меня уверяют, что я не шучу, а это другое умение. Я просто так шучу! Вот такие у меня шутки, от рождения и до могилы. Люди вообще очень смешные и всегда одинаковые. Трогательные. Мы все одинаковые. И должны не умствовать, не преувеличивать своих достоинств. Вдруг появился этот спектакль. Думаю: «Господи, ну как же он у меня сделался?». А тут пришли люди и говорят: «Он про нас!» На здоровье. Меня часто артисты спрашивают: «Вам нравится, как я сыграл?» Я говорю: «Да». «А я играл не то, что вы меня просили!». Я говорю: «Мне очень нравится. Вы играли то, что я хотел. А что у вас там внутри, чем вы там мотивировали свою игру, мне на это глубоко начхать. Главное, чтоб результат был мой». Все складывается из таких случайностей, ошибок, сдвигов. В этом прелесть жизни. Я благодаря этому живу. Если б знал, что живу в плену у концепций или создаю некое величие, или живу, чтобы обо мне написали книгу, как о Гротовском, удавился бы. Я и сегодня знаю режиссеров, которых скоро объявят великими, потому что они очень серьезные люди. Но это все меня совершенно не беспокоит. Жизнь Введенского я понимаю. Он говорил так: вот написал стихотворение – могу три месяца ничего не писать. Хорошее стихотворение? Месяц имею право жить и ничего не писать. Это же легкомыслие до предела!

– Но это же не про вас. После того, как спектакль выходит, вы на следующий же день начинаете маяться...

– Но не по поводу же спектакля я маюсь!

– А по поводу того, что надо сразу чем-то еще заняться.

– Писать не могу, когда спектакль ставлю. Нет этих сил особых. Новый спектакль начинать – опять те же трудности. У меня, скорее всего, раздражение от того, что я снова

начинаю, как в первый раз, снова ложусь на те же гвозди. Зачем? Не знаю! Но это уже природа...

– Ваше режиссерское поколение часто так говорит о своей работе – природа, потребность. И я как раз ваше поколение за это уважаю. За то, что ставит спектакли – это ваша страсть...

– Наверное... да, страсть.

– ...поэтому я могу спорить с вашим сценическим решением, но не могу не признать, что это органичный для вас поступок... Значит, несовершенство вас не мучит, это вас не мучит, другое вас не мучит... А есть какие-нибудь проблемы в жизни?

– Да! Хочу жить долго. Это большая проблема. Я ее не решу. Хочу быть здоровым и долго. Не больным. Но это не получится... Что знаю, то и делаю, чего не знаю – не делаю... Я написал в повести о Терентьеве, хотя это не терентьевская формулировка совершенно: «Моя слава в том, что я родился». И никто из окружающих не подозревает, а скорее, наоборот, что ни грамма тщеславия в моей жизни нет. Как это может быть?

– Я тоже, знаете ли, вам не верю.

Говорите, что вам все равно, а потом остро реагируете, когда кто-то пишет о вас плохо.

– Когда я делаю свое дело (а делаю я его предельно любовно, страстно и увлеченно, хотя делаю, возможно, ошибаясь), я не хочу, чтобы меня трогали. Тем более, чтобы меня толковали. И тем более, чтобы оскорбляли моих актеров. Они-то при чем? Они в чем виноваты-то? Что я втянул их в эту историю? Что они мною увлечены?

– Они, действительно, вами увлечены, я это видела. И они компания. А самое главное – они вам преданы. За что? Столько гадостей, сколько вы им говорите, извините, им никто не говорит. Как вы их приручили?

– Никак. Обаянием. (Смеется.) Я бы сказал, дело в честности, с которой я с ними работаю. Они видят, что я такой. Никем не притворяюсь. Ничего не обещаю. Создаю для них сценическую жизнь, которая им нравится. Она запутанная – возможно. Но очень интересная, каждый

раз разная. Им нравится, что я с ними честен. Абсолютно! Какой есть. В отношениях с бульдогами, людьми, вещами и детьми – я один и тот же, тупо один и тот же. Родители дали мне целостность такую. Но главное, конечно, – доброта. Надо быть добрыми в принципе. Мало ли что я им говорю...

– А как выражается эта «доброта в принципе»?

– А на сцене выражается. Спектакли должны быть человеческими. Мы об этом не думаем. Мы думаем о том, красивы ли они, хороши или нет, а от них должна исходить сердечность и человечность. А мы даже и воспринимать эту сердечность не желаем. Зачем она нам, к черту, нужна? Мы в нее не верим – значит, ее нет. А она есть! В этом театре она, безусловно, есть. Почему я всю жизнь искал актера Михаила Филиппова? (Артист Театра им. Вл. Маяковского Михаил Филиппов сыграл главную роль в недавнем чеховском спектакле М. Левитина «Тайные записки тайного советника» и репетирует в новом, по роману Ю. Домбровского «Факультет ненужных вещей». – Н.К.) Он же теплейший! Мы с ним как братья. Уж простите, что я так о себе тоже хорошо говорю. Не знаю, сколько еще нам Бог даст спектаклей вместе, и даст ли. Но мы братья. всю жизнь я искал одного артиста. всю жизнь хотел ставить спектакли с этим одним артистом.

– Михаил Захарович! Ну, не обижайте других своих артистов, с которыми вы в свое время много чего насочиняли.

– Я не обижаю. Но даже Витя Гвоздицкий мне часто говорил: «Ну, известное дело, вам нужен только ваш Филиппов!». Протагонист должен быть у каждого свой.

– Правильно. Но у вас были разные периоды и разные протагонисты.

– Это случайность. Мы просто обогащали друг друга. Потому что нет идеального. Не складывается жизнь идеально.

– Но Любовь Полищук была же идеальной для вас артисткой! В какой-то период. Это все признавали.

– Люба была для меня желанная... На сцене.

– А Гвоздицкий мог исполнить все, что вы ни попросите.

– Это правда. Но с ним была все-таки особая вещь. Он же не был моим идеальным артистом. Что такое главный артист? Это тот, по кому о тебе судят. Я обожал Гвоздицкого, светлая ему память. Но судить по Витиной игре обо мне нельзя никогда. О Каме Гинкасе – можно. О Каме – в его спектаклях, где играл Гвоздицкий. А обо мне нельзя. Витя честнейшим образом выполнял мой режиссерский замысел. Но он был физиологически не я, понимаете? Он был инфернален, а я – нисколько!

– Может быть, это и были тот плюс и минус, которые притягиваются?

– Не знаю. Театр трактовали как левитинский «инфернальный театр». А инфернальности в нем было ноль. И не нужна мне никакая инфернальность, я в инфернальность не верю. А Витя был просто мастер, который блестяще исполнял мои требования.

– Но это и дало вашему театру объем. Вы с Михаилом Филипповым в чем-то схожи, несомненно. Но, с другой стороны, он гораздо ближе к реальности, чем вы.

– Нет, нет, нет! Это просто из-за моей профессии так кажется. Он не ближе к реальности, чем я. Кстати, он пишет стихи. Если бы вы присутствовали при шепотах наших перед репетицией, во время обеда! Они все состоят из цитат. Мы разговариваем цитатами, это умереть можно! Это такая прелесть, я так давно об этом мечтал!

– Вы общительны, открыты, а Филиппов... так просто не подкатиться.

– А мне он себя доверил. Михаилу Ивановичу всегда нужен режиссер как человек, которому он мог бы доверить восполнить то, чего в нем нет. Вот я кричу – а он об этом же молчит. Я смеюсь – а он говорит: «Я смеюсь внутри себя. Я хохочу! Меня такой хохот внутри разбирает, а на меня смотрят и говорят: “Тебе не нравится, что ли?” Да нет же! Мне очень нравится! Только я внутри себя смеюсь». Это воспитание такое, такая жизнь, тайна актерская. Витька тоже был чрезвычайно сложный человек. Но Витя был мне иначе интересен. Как и Люба. Он меня дразнил. Дразнил тем, что он другой, не как я. Дразнил тем, что он мастер, что я могу дать ему любое задание, а он его выполнит. Чуть-чуть откорректирует в расчете на свою инфернальность и выполнит. То, чего

другой никогда не выполнит. И самое главное – если Гвоздицкий в спектакле, то и другие артисты меняют отношение к профессии. В этом была его огромная ценность. Если Витя в спектакле, все играют лучше.

– Теперь, на мой взгляд, вы обидели уже всех своих артистов.

– Да что вы! Я их обожаю!

– Когда я сидела на ваших чеховских репетициях, мне казалось, что вы опровергаете самого себя. Я думаю, любой приверженец классического Художественного театра, был бы доволен.

– Я был бы рад, если бы было так. Что-то я достал из этой истории «скучной». Я очень долго хотел ее ставить. Я всегда должен долго хотеть что-то поставить. Если несколько лет желание не пропадает, – все, ставь и не ошибешься! Так было с «Капнистом», так было со «Скучной историей». Внезапное желание, жажда обладания, любовь с первого взгляда – только так. Поэтому, когда мне приносят новые пьесы случайно, я шалею: а это причем здесь? Не хотел, не знал, не видел. Почему я вдруг буду этим заниматься?

– Может, надо расширить поиск?

– Не надо! Он определен от рождения до могилы. Огромный поиск! Уже поиску 65 лет.

– Я бы хотела, чтобы вы прояснили свое отношение к Чехову вообще и его пьесам.

Однажды вы сказали: «Я их боюсь».

– Я не понимаю, где они написаны. Если пьеса написана не для определенного театра, значит, это полупьеса. Писать надо для определенного театра, как делал Островский. А Чехов не писал для театра. Он отдавал свои пьесы в МХТ, потому что там были друзья. Эти странные пьесы его – это же романы, которые надо инсценировать. Это проза, не драматургия, я в этом убежден. А хочется ли мне такую прозу делать? Иногда вдруг что-то... То «Дядя Ваня» почему-то меня преследовал, чаще «Чайка». Вот она и проникла в спектакль «Тайные записки тайного советника». А потом я догадался о самом главном. Мало того, что это проза, и мало того, что ее надо инсценировать. В ней все роли должны играть великие артисты. Не режиссерская концепция нужна, которая всех сделает великими. В Чехове этот номер

не проходит. Тут каждая роль – это отдельная история, отдельный рассказ, отдельный роман, хотя в ней может быть пять реплик. Кто вам сыграет эту отдельную историю? Какой-то Дорн ходит... Кто этот Дорн? Какие валерьяновые капли?.. Должны быть великие актеры. А «Скучная история» – это все-таки рассказ, монолог. Монолог, из которого я сделал пьесу. Эта пьеса вся работает на героя в центре, на Николая Степановича. Все остальные – это люди его окружения, люди, подыгрывающие ему. Без него они ценности никакой иметь не будут. В пьесах – все имеют ценность без всех. Центростремительное – это я понимаю, центробежное – не понимаю. Центростремительная – «Скучная история», а центробежные – все чеховские пьесы, все разлетается! Как это делать? Поставить себя в центр пьесы? Что это означает? Кто я такой там?

– Сейчас много говорят о том, что театр устал от Чехова. Это мнение для вас лично имеет под собой какие-то основания?

– В том виде, в котором нам Чехова сейчас показывают, – имеет. Потому что это сейчас начинает быть идеей фикс – поставить Чехова. И как всякая идея фикс она раздражает любого, кто ее не имеет. Но Чехов так честно жил, что с ним, конечно, нужно каждому повстречаться. Очень нужный автор. Нужный человек. В мире такой человек нужен. Совершенно непостижимый... Он же ничего не позволил о себе знать! Ничего!.. А этот ваш Рейфилд...

– Чем же он вам не угодил? Его наша интеллигенция с восторгом прочла. А вы оказались в компании с Виктором Ерофеевым, который написал на нее критическую рецензию. Но, когда я ее читала, у меня было ощущение, что Ерофеев Рейфилду подспудно завидует: эх, почему ж не я! Для чеховедов, как я понимаю, никаких особых открытий в Рейфилде нет.

– Мне завидовать нечему. Это слишком просто – писать о Чехове так, как он написал. Слишком просто. Меня такой вариант не устраивает. Это не то что затея трудная, она бессмысленная. Чехов ничего не дал о себе узнать. Ни-че-го!

– Да вы посмотрите, какие подробные λεπτοписи – все известно. Сколько писем...

– Это все чепуха: геморрой, легкие. Я все это читал. Писем читал миллион. Его стойка внутренняя – не назову это словом «позиция», назову словом «стойка» – вот она непостижима. Его самоограничение непостижимо. Его внутренняя тайна ушла вместе с ним. Чехов как говорит? Как жил один, так буду лежать в гробу один. Чехов абсолютно одинок. Никого в себя не впустил человек. Ни одного существа. Ухитрился не впустить себя даже в рассказы, которые нас приводят в восторг именно секретом своим. Какой-то своей нерасшифрованной правдой. Чехов – абсолютно таинственный человек.

– Что именно в нем таинственного?

– Поведение его. Общественная позиция.

– Что бы вам хотелось понять в нем, а что вы считаете в нем непостижимым?

– Ничего не хочу понять. Хотел бы, как он, быть неизвестным окружающим, но уже опоздал на шестьдесят пять лет. Хотел бы, как он, остаться внутри самого себя. Я бы очень хотел. И жизнь чтобы была непостижима. Можно ее трактовать так, можно эдак, туда поехал, эту полюбил... Мы даже его любимых женщин не очень знаем. Если послушать Бунина, то настоящий роман у Чехова был только с Авиловой. Но это тоже условно.

О Толстом всем уже все понятно. Пророк, проповедник, вождь, учитель... Очень банально и очень красиво. А о Чехове непонятно абсолютно все.

– То есть Чехов все-таки лучше всех?

– Очень похоже на то. Из русских писателей. Я боюсь об этом говорить, но очень похоже. И при этом, вы знаете, он такой чужой. Он такой чужой для меня!

– Может быть, это счастливое ощущение? Может быть, это выход? Ощущать его как чужого. Может, это и даст нам остроту новых трактовок?

– Может быть.

– Я нашла в дневниках Бориса Бабочкина замечательный текст периода его работы над «Скучной историей», любимым вашим телеспектаклем. Он пишет: «Николай Степанович – это, конечно, лучшая роль в моей жизни, и работа, в которой я сосредоточил все». И дальше очень интересно:

«В «Скучной истории» Чехов делает одну ошибку, она произошла от того, что писал он историю в молодости, он не знал, что к старости мысль о смерти становится привычной». То есть не пугающей, как у чеховского героя, а привычной.

– Репетируя, я все время повторял, что ставлю произведение человека, написанное им в двадцать восемь лет, умершего в сорок четыре года, и о человеке шестидесяти двух лет. Для меня это все магические цифры.

– То, что такое написано в двадцать во-

людей? Вот отсюда – «Не хочется умирать!». Отсюда – мысль о смерти. ...

Рассказ этот несовершенен в том смысле, что Чехов хотел все в него впихнуть, там есть и эти мысли, и эти, и эти. Возможно, в этом возраст и сказался. Не будет человек думать об этом, и обо всем сразу думать не будет... Знаете, как о нем написала Фаина Раневская? Когда в юности что-то с ней приключилось, она бросилась в сад и стала читать рассказы Чехова, и первый рассказ был «Скучная история». И она написала: «Я поняла на всю жизнь, что такое



А. Ливанов – Михаил Федорович,
М. Филиппов – Николай Степанович,
О. Левитина – Катя.
«Тайные записки
тайного советника»

Е. Кулаков – Павел I.
«Капнист туда
и обратно»

семь лет, конечно, невозможно постичь.

– Это очень сильное ощущение жизни как целого, себя как чего-то уже существующего, заданного.

– То, что слово «смерть» повторяется в спектакле так часто, вас не пугает?

– Мы с Филипповым вдруг в последний день репетиций сказали друг другу одну и ту же фразу: «Вам не кажется, что главная наша с вами мысль, главное наше недоумение, – на кого мы их оставим?» Всех. Детей, друзей, учеников. На кого? Конечно, надо быть крупным человеком, таким, как чеховский профессор Николай Степанович, чтобы задаться таким мощным вопросом. И это не от самоуверенности, не от самомнения! На кого оставлять



одиночество. В шестнадцать лет. С чем я жила и продолжаю жить». Все-таки это главный чеховский рассказ. Почему-то «Скучная история» считается началом мощи этой всей...

– В 2009 году вы написали в серии ЖЗЛ книгу об Александре Таирове. Есть люди, которым показалось, что, приняв сторону Таирова, вы на словах в своей книге обидели Мейерхольда. Не проясните ли свои отношения с Всеволодом Эмильевичем?

– Однажды в связи с Мейерхольдом я услышал от Вадима Гаевского слово «растлитель». И я ему сказал, что «растлитель» – это самый великий комплимент, который Мейерхольду можно сделать. Я убежден, что помимо Таирова и Коонен в моей книге есть третий главный – и любимый мной! – персонаж, именуемый Мейерхольдом. Просто люди так читают, так странно расставляют акценты, различают только черное и белое...

Я считаю (и уверен в этом, как, кстати, и Станиславский), что Мейерхольд был лучшим режиссером в мире. Как Пушкин в литературе – это «наше все», так Мейерхольд в театре – это тоже «наше все». Мне просто интересен был в книге человеческий аспект режиссерской профессии... Я же не театроведческое исследование писал! Это режиссерская книга, понимаете? Меня интересует, как возникает театр. Театроведам кажется, что он возникает из головы, из концепции. Это глупость. Он возникает из себя, из обстоятельств жизни, из физических подробностей, из физиологических. Мне сказал тут один театровед: «Что это у тебя Таиров – какой-то «мальчик из Бердичева»?». А я ему ответил: «А ты разве не «мальчик из Бердичева»? Если ты думаешь, что ты за это время стал кем-то другим, то ты ошибаешься. Все мы «мальчики из Бердичева!». Характер возникает из подробностей детства. Все складывается там.

– Таиров выглядел фигурой очень цельной в течение всей жизни. А Мейерхольд постоянно менялся. Не годится он под вашу формулу.

– Мейерхольд – это идея. Он не человек! Ему нельзя предъявлять человеческие претензии. Он играл с собой, с людьми, с театром, с женой... Он лицедей! Лицедейская природа,

ребенок! Это очень помогает в театре, потому что театр, в общем-то, лицедейское дело.

– Но не всякому лицедею удастся создать театр. А Мейерхольд накидал столько идей, что даже нам еще хватило.

– Накидал, но театр не создал. Он создал учеников.

– И каких. Вон, вы об этих актерах до сих пор грезите. А не создал – потому что не дали. Идеальное здание придумал, строил...

– Он бы это свое здание разрушил, только войдя в него. Остался бы недоволен в первый же день и начал бы его «преодолевать». Мейерхольд – это тайна. Ему нужны были препятствия, неприятности, сложности, экстремальности. Он просто маялся без них. Вечно маялся. С собой, с другими... Он не любил людей. Он любил таланты. Любил замечательно талантливых людей, которые умели то, что он умел, – обязательно! То, что он любил в актере, он и любил всегда. Но сам был совершенно невыносимым, невозможно гениальным творением. Невыносимым! Но каждый, кто с ним столкнулся, сумел от него что-то взять, потому что он был масштабной личностью. Чрезвычайно масштабной! Эти его лицедейские изобретения... на ходу, на лету, импровизационно! Это его безумно острое чувство композиции... и неумение держать людей в охапке, неумение создать театр. То, что творилось в театре Мейерхольда, судя по моим догадкам, судя по гаринским книжкам, – это же просто ужас! Это был не театр, а гадюшник. Там, где оказывался Мейерхольд, начинался гадюшник... Мейерхольд просто знал природу человеческую досконально и использовал ее.

Мне в книге важно было показать другой тип режиссера и человека, нежели Таиров. Причем в аспекте комедианства, которое для Мейерхольда было основой существования, а Таирову абсолютно чуждо. Пробыться к так называемому «человеческому» Мейерхольду почти невозможно. Он себя не показывает вообще, он крутит всем мозги. Он такой модуль. Крутить его можно, как угодно. Идей у него хватит на всех. Он даже не придает им особого значения. Только если они ему в борьбе нужны... Теперь скажу самое главное. Театр умирает вместе с его создателем. Ни одной идеи театральной нельзя использовать без человека, который ее

породил. Никакие последователи невозможны, ни у Курбаса, ни у Мейерхольда, ни у Таирова – нет и все. Нет человека – нет театра.

– То есть, по-вашему, вахтанговская школа, например, миф?

– Конечно, миф. Я об этом даже в книжке написал. Миф, и очень опасный.

– Не более, чем другие. Хотя я не считаю, что это миф. По вашей логике, если принять точку зрения, что продолжение в отсутствие отцов-основателей невозможно, точно так же можно сказать и про мхатовскую школу, и про щепкинскую? Согласна, что современное бытование театральных школ может заставить кого-то в них сомневаться, но идеи же были пре...

– Вахтангов предложил не идею, он предложил прием. Прием не может быть основой школы.

– Он предложил иные, чем у других, отношения театра с жизнью и актера с театром и жизнью.

– Вы думаете, такого не существовало в истории театра до Вахтангова? Убежден, что было. У того же Мейерхольда. «Гадибук» был лучшим спектаклем Вахтангова. Почему же «Турандот» стала легендой? «Гадибук» делался в другой студии, но этим же человеком. А «Турандот» очень легко подражать.

– Это только кажется. При общем сегодняшнем невежестве – и Мейерхольду подражать легко, и Таирову.

– Мейерхольду подражать нельзя, потому что у него не прием. Это мировоззрение и образ жизни. У Вахтангова – это просто большого обаяния режиссерская композиция. Очаровательная, артистичная... Такое предложение актеру сделано, которое он с охотой подхватит. В чем-то, кстати, подражающее Таирову. Только более очаровательное. Я был спокоен по отношению к Таирову, пока не погрузился в эту историю. Он очень интересен. Всегда в борьбе за театр... Он не был обласкан властью.

– Зато самый главный критик страны Луначарский его любил.

– Но они же с детства были знакомы!

– Многие с детства знакомы, а потом перестают кланяться.

– Но это не по-таировски! В нем очарование, культура... Знаете, как Литвинов о нем написал, министр иностранных дел? Александр Яковлевич очень помогает мне в международных отношениях. Он – помогает. Вы просто не представляете себе, что такое Таиров! Я еще не все написал и не хочу писать все! Это просто крайне удачливый еврей. Грандиозный еврей. С ним крайне несправедливо обошлась советская власть. А он не был ей враждебен.

– Звучит не безупречным комплиментом. Вам не кажется, что такая точка зрения на Таирова может отпугнуть от него читателя?

– На здоровье. Я – его не обвиняю.

– Но другими это может быть воспринято, как обвинение. Он у вас временами какой-то такой... обтекаемый. А главное, что получается и о чем судьба Таирова свидетельствует, – с властью лучше не быть обтекаемым. Не выйдет быть обтекаемым. Обтекаешь ее, обтекаешь, а она тебя все равно съест.

– Для меня – что эта власть, что та. Все равно. А для Таирова – нет. Ему нужно было сохранить это место, это здание, Алису. Таиров для меня как раз – идеальный герой театра. Нет, не идеальный. Идеальный – это Терентьев. Но... такой интересный тип.

– Такой, каким вам иногда хотелось бы быть?

– Да!

– В финале вашего спектакля «Тайные записки тайного советника», уже на поклонях, Михаил Филиппов, то ли от себя, то ли все еще от имени своего героя (публика гадает), останавливает аплодисменты и говорит: «Чего я хочу? Я хочу, чтобы наши жены, дети, друзья, ученики любили в нас не имя, не фирму, не ярлык, а обыкновенных людей. Еще что? Я хотел бы иметь помощников и наследников. Еще что? Хотел бы проснуться лет через сто и хоть одним глазом взглянуть, что будет с наукой. Хотел бы еще пожить лет десять... А!» И машет рукой. А вы бы что сказали в такой ситуации?

– Чего я хочу... (Длинная пауза.) Много чего... Но ограничусь двумя фразами. Люблю хочу. Как в детстве.