

Юрий БУТУСОВ

ОБ ЭФРОСЕ, О ТЕАТРЕ, О СЕБЕ...

РАЗГОВОРЫ В КАРЕТНОМ САРАЕ



Анатолий Эфрос

ПРОСТРАНСТВО МАСТЕР-КЛАССА

Одним из центральных событий широко отмечавшегося в этом году 90-летия со дня рождения Анатолия Эфроса стала подготовленная Театральным музеем им. А.А. Бахрушина насыщенная и содержательная выставка, посвященная выдающемуся режиссеру. Здесь же – в Каретном сарае – новом выставочном зале ГЦТМ в течение нескольких дней проходила и главная, по мнению организаторов, часть юбилейной программы «Анатолий Эфрос. Пространство мастер-класса»: беседы с известными театральными деятелями – постановщиками и театроведами.

Многие из этих встреч выходили далеко за пределы узкопрофессиональных, становились живым и увлекательным разговором о сущности театра, о поисках и обретениях себя в искусстве, да, пожалуй, и о смысле жизни... Порой они превращались в напряженный диалог, порой вырастали в подобие исповеди.

Нашему журналу показалось важным зафиксировать сказанное в ходе некоторых из этих мастер-классов. Мы начинаем с записей диалогов с режиссерами Юрием Бутусовым и Сергеем Женовачом. Стенограмма печатается с некоторыми сокращениями и стилистической правкой, неизбежной при переводе заранее не заготовленной эмоциональной устной речи – в письменную.



– Я в потрясении от количества собравшихся в Бахрушинском музее людей. Нужна пауза, чтобы я пришел в себя. Тем более, я не совсем понимаю, что такое мастер-класс.

Вопрос из зала:

– С чего начинается ваша работа над спектаклем?

– Трудно ответить. Есть обстоятельства, которые должны совпасть. События, которые совершаются вокруг, ощущения внутри меня... Необходимо возникновение какого-то человека, актера, который будет, условно говоря, моим представителем в пьесе. Это очень важный момент, и если такой человек появляется, есть уже пятьдесят, а может быть, и больше процентов, что пьеса начнет во мне «прорастать». У меня все связано с людьми, с конкретным человеком прежде всего. Я, конечно, понимаю, что такое актуальность, но для меня очень важно наличие чувственной актуальности во мне и в актере. И еще мне кажется, что это не мы находим пьесы, а пьесы находят нас. (Красивая фраза!) Есть какой-то багаж, есть пьеса, которая лежит в портфеле, а в какой-то момент приходит к тебе.

Они делают этот выбор, – мне так кажется, я так чувствую. Они живые, я отношусь к ним как к живым. А дальше наступает ужасный для пьесы момент: я должен ее как бы уничтожить, чтобы потом родить в себе заново. Пьеса должна пройти какой-то путь внутри меня, и для этого мне необходимо ее... убить. Это происходит буквально. Я беру ножницы, разрезаю текст на части и, словно в припадке безумия, перемешиваю куски, а потом начинаю механически их складывать. Иногда это дает результат. Дальше приходит следующий этап – работа с пространством, работа с художником. Наступают очень игровые, что ли, отношения с пьесой! Я ее ненавижу, я ее ломаю, потом пытаюсь ее строить, потом я ощущаю, что она умнее меня (это всегда бывает). Я начинаю пьесу слушаться и вдруг понимаю, что это абсолютно бессмысленно, потому что она меня поглощает, и я как-то вдруг теряюсь. То есть у меня сложные отношения с пьесой. Я не могу сказать, что я ей доверяю, но я доверяю импульсу, который в ней есть.

Для меня колоссальное значение имеет ее название – слово или несколько слов, которые во мне звучат и отзываются. Я думаю, что настоящая драматургия и в названии таится.

Иногда хочется быть школьником и делать разбор, которому учили на уроках или на занятиях в институте, порой заходить в тупик. Не знаю, насколько это помогает, но, наверное, это необходимый этап.

У меня с пьесой – длительные взаимоотношения. Я меняю название, даже начав репетировать. Наверное, это признак моего непрофессионализма, но так случилось. Начав работу, в какой-то момент, по разным обстоятельствам, я вдруг понимаю, что должен что-то поменять. Так было несколько раз в моей жизни и почти всегда оказывалось правильным решением.

Мне кажется, что наше дело очень интуитивное. Я все время стараюсь «слушать» свою интуицию. Это принципиальный момент. Взаимоотношения интуиции, разума и еще каких-то моментов – очень сложный процесс. Иногда с ужасом думаешь: неужели интуиция ничего не скажет? Мне кажется, нужно задавать очень много вопросов самому себе, пьесе, миру. Я часто хожу по улицам, ни о чем специально не думаю, и вот хождение-брожение по Петербургу и Москве или по «Сапсану» из вагона в вагон – помогает. Вдруг всплывают какие-то образы, возникает внутренний диалог с людьми, с действующими критиками в том числе. На самом деле мы все находимся в диалоге, во внутреннем диалоге. Друг без друга не можем.

Я спрашиваю, когда же наступит время «Гамлета»? Когда Алексей Вадимович Бартошевич скажет – вот оно, наступило, пришло? Сейчас мне кажется, что время для «Гамлета» где-то совсем рядом. Опять-таки это связано с личностью, с личностями. Обезличивание сегодня происходит из-за телевидения, в частности, и вообще от меняющейся жизни. Невозможно делать «Гамлета», не имея Гамлета. И ты ищешь этого человека, ты все время ждешь, что он придет к тебе. Позвонит в дверь... Невозможно проходить мимо таких шедевров, таких текстов, мыслей. Не



Ю. Бутусов

хочется ничего актуализировать, хочется просто-напросто быть в диалоге, пусть даже неправильном, кривом, косом, но таком, в котором ты можешь проявиться; там, где есть ты. Мне кажется, когда идет разговор о выборе пьесы, ты все равно ищешь себя в пьесе. А потом ты собираешь вокруг себя какую-то команду и надо заставить их, чтобы они нашли себя там, в пьесе. И дело не в том, что человек должен играть роль, надевать какой-то костюм, осваивать предлагаемые обстоятельства чужой жизни... Конечно, через все это нужно пройти. Но как сделать, чтобы вот этот человек был перед тобой – живой, а не в кавычках, ряженный; чтобы почувствовать кровь и нервы этого человека. По сути, это в каком-то смысле изменение или разрушение тех правил, которым меня учили. Мы говорили об образе, о характере, а теперь это кажется не очень важным, не очень интересным. Сейчас все время хочется разрушать какие-то установки, чтобы создать новое или даже не новое, но свое. Так я чувствую. Мне обязательно нужно войти в конфликт, этот конфликт продуктивен для меня. Поэтому, с одной стороны, ты понимаешь, что встречаешься с великими текстами, а с другой – я их разрушаю для себя. Звучит не очень красиво, но этот конфликт мне лично необходим. Я пробовал по-другому – не конфликтовать, а дружить. Плохо получается. Не получается

вообще. И мне плохо, и Чехову плохо, и всем плохо в результате.

– А ваш репетиционный метод менялся со студенческих лет до сегодняшнего дня, способ репетиции?

– Ну, конечно, менялся, хотя, в принципе, какая-то точка, от которой я отталкиваюсь, она все-таки оставалась неизменной. Я предоставляю огромную свободу актерам, если актеры соглашаются на это. Я предпочитаю не работать с теми, кто не соглашается. С теми, кто не открыт, с теми, кто выполняет какие-то установки. Мне кажется, что мы должны забывать все, что мы знаем. Это какая-то очень правильная и нужная для режиссера и актера позиция. Потому что знания все равно никуда не денутся, они сидят в нас, и они все равно рано или поздно всплывают. Если возникнет какая-то необходимая среда.

Я думаю, что человек, имя которого написано за моей спиной, Анатолий Васильевич Эфрос, определил для меня смысл моих взаимоотношений с актерами и репетиционным процессом. Ничего важнее репетиции и тех людей, с которыми ты работаешь, не существует. Когда я выбираю актера, я выбираю человека, конечно. Не мастера, не большого или известного исполнителя, а человека, с которым, как тебе кажется, тебе будет интересно, потому что ты с ним проведешь четыре месяца по 10 часов каждый день. Это огромная жизнь.

Конечно, «Репетиция – любовь моя» – не только название одной из книг Эфроса, это фантастическая фраза. Я помню, был такой период, когда мне казалось, что она очень пафосно звучит. У меня произошел такой случай. Еще до института я был в одном маленьком театре у Вениамина Михайловича Фильштинского (он замечательный педагог, я думаю, что все его знают). В один из дней я прихожу в этот театр и вижу, что на стене приклеены бумажные буквы: «Репетиция – любовь моя». И мне почему-то стало плохо... И я совершил хулиганский поступок: эти буквы снял. Потом был страшный скандал, но почему я так сделал, – даже не могу объяснить. В меня вселился бес противоречия, хотя сама фраза – это единственное, что можно сказать о театре точно. Стопроцентно. Если нет репетиции, нет свободы, доверия; если нет открытости, когда мы можем час сидеть и ни о чем не разговаривать, а просто тупо молчать, смотреть друг другу в глаза, пить чай, потом встать, выйти, вернуться; если это не получается, все остальное – бессмыслица. Смешно, нелепо, странно называть это работой, но это и есть работа, невероятная работа – услышать, проникнуть, залезть в человека. И чтобы он залез в тебя. Но для этого ты должен быть абсолютно голым. Не бояться быть дураком, некрасивым, неумным, дебилом каким-то... Когда это получается, мы можем достичь невероятного. И получается какое-то поле, когда вообще не понятно, кто и что тут делает – актер, режиссер, художник? Кто этот человек? И тогда думаешь:

конечно же, это сделал Чехов. Ну, конечно же, это он – Чехов, Шекспир, Беккет... Они создали это «поле», в которое ты попадаешь, и какие-то струны начинают в тебе звучать. Если получается – это высшее счастье. Я не понимаю подхода: сейчас я вам расскажу, а потом вы сыграете. Никого не хочется обижать, но бывает, что артисты говорят нелепую, по-моему, фразу: «Ты нам скажи, а мы сыграем». Это страшный самообман. И конец тебе.

– Но все равно перед началом работы есть обсуждение с артистами...

– Конечно, есть, а как же!..

– А вы говорите, раз – и все поменялось...

Так резко...

– До этого два месяца может вообще ничего не происходить. До этого может быть огромный путь. Люди все мы разные. У кого-то есть кредит доверия, у кого-то нет. И даже если человек этого хочет, совершенно ничего не значит. Потому что он попадает в поле не почти, а просто интимное. Я не знаю, может быть, это неправильно. Я ничего про это не знаю. У меня так получается. Если этого не происходит, я чувствую бессилие... Иногда нужно спровоцировать очень конфликтный разговор. Как было в одной из последних моих работ, в «Беге». Мы – совершенно разные люди и долго шли друг к другу. И я вдруг понял, что мы заходим в эмоциональный тупик, из которого необходим

К. Хабенский – Клавдий,
М. Трухин – Гамлет,
М. Пореченков – Полоний.
«Гамлет». МХТ



Pro настоящее



Сцена из спектакля
«Бег».
Театр им. Евг. Вахтан-
гова.
Фото Е. Чеснокова

выход, необходим и разговор, который очень часто бывает конфликтным, который может быть вообще не связан с пьесой, а связан с тем, что сегодня произошло что-нибудь страшное. На репетициях «Бега» это был момент, когда убили Немцова. Тогда мне показалось, что наступил поворот в нашей работе. Это никак не отразилось в спектакле, но в те мгновения была невероятная встряска, и она нам помогла. Не в смысле, что мы стали говорить о политике, – совсем другое... Когда ты делаешь спектакль, невероятно важно все, что происходит сегодня утром, что случается за 5 минут до репетиции. Даже от того, как ты вошел в театр, все может поменяться. И еще, мне кажется, очень важен момент импровизации, готовность поменять свои установки, почувствовать сегодняшний день, сегодняшнее настроение. Конечно, нужно готовиться к репетиции, но иногда очень важно сбить этот настрой. Театр прекрасен тем, что он – абсолютно живая структура. Наверное, это банальные слова, но только в театре человек встречается с человеком, и все происходит здесь, сейчас, сию секунду. И с музыкой, и с живописью другие взаимоотношения, я уже не говорю про кино. В этом уникальность театра, которую ничем не заменить. Не знаю, куда меня сейчас понесло...

Вот мы говорим слово «этюд». Ну, пускай будет этюд. Прекрасное слово, оно дает легкость.

Такая простая игра. Но она, с одной стороны простая, с другой – очень сложная, потому что ты слышишь себя, понимаешь, что ты хочешь сделать и выразить, освободиться от давления текста – это все непростые вещи. Но игровое поле репетиций – это то, что осталось во мне со школьной скамьи. Я думаю, сейчас я более свободен, чем был раньше... Актеры – ты боишься их все время.. Ужасно. Нужно к ним приходиться, и они на тебя смотрят. Это правда, я не кокетничаю, это действительно так.

Каждый раз, когда начинаешь работу, возникает ощущение полного бессилия, и непонимание, и страх невероятный. Очень страшно. Я ужасно плохо начинаю всегда. Тяжело, мучительно. Это необходимо преодолевать, совершать невероятные, колоссальные волевые усилия. И еще всегда хорошо иметь оппонента, который тебе говорит про действие и про событие. Я все время пытаюсь выбрать такого человека. Специально. Спрашиваю: а что скажет, условно говоря, Володя? И Володя начинает ругаться, потому что он ничего не понял. Мы начинаем конфликтовать. И из этого конфликта начинает рождаться нечто. Либо я принимаю его точку зрения, либо не принимаю, но это очень важно. Или ты выбираешь человека, который, как тебе кажется, ничего не понимает, но правильно чувствует. Спрашиваешь его шепотом: «Что тебе нравится?» Иногда это бывает



помреж, иногда звукорежиссер. Или какой-то актер, который скажет: да, это хорошо, делай, делай, не слушай никого...

Все равно страшно интересно, когда ты не знаешь, что ты делаешь. Неинтересно выполнять какие-то установки или то, что уже известно. Интересно, когда непонятно. Когда ты заходишь в лес, ты же не знаешь, что там, за деревьями. Ты идешь, а там грибы, комары кусаются, какие-то животные на тебя нападают... Ты проходишь какой-то путь, что-то с тобой происходит, и ты меняешься, пройдя этот путь. А иногда нужно засесть и ждать, пока пробежит олень. Вот он! ЕСТЬ! Попал! Поймать – это тоже очень важный момент: умение ждать, умение терпеть, умение быть в засаде.

Восприимчивость и режиссерское, и актерское, и человеческое – одно из самых важных для меня. Актер, с которым мне хотелось бы встречаться, должен обладать способностью *не воспроизводить*, а *воспринимать*. Не действовать, а бездействовать. Быть не внешне, а внутри активным.

Меня спросили, изменилось ли что-то со временем?.. Конечно, изменилось. Мне кажется, я стал больше доверять артистам. Я всегда им верил, но сейчас – и это очень важно – для меня они не исполнители, а мои товарищи, коллеги, люди, которые вместе со мной *сочиняют*. Мне кажется, у меня появилось чувство ответственности. Я хочу, чтобы они хорошо выглядели, чтобы им было интересно, чтобы они были красивыми, содержательными. Может быть, иногда я из-за этого вхожу в противоречие с пьесой. Я чувствую, что в тексте чего-то не хватает, и я начинаю что-то туда вдувать. Мне кажется, что в театре артист и репетиция важнее текста.

– Какова роль музыки в ваших спектаклях? В них всегда много музыки.

– Я люблю музыку. Для меня это тоже драматургическая структура. Театральная, сценическая структура строится на музыке. Я пробовал ставить без музыки – ничего не получилось. Я заскучал очень быстро. Хорошая музыка – это музыка, которая меняет атмосферу. Вот так можно сказать. Если она включается и мы чувствуем – что-то поменялось, это значит, хорошая музыка.

– Кто были ваши учителя и считаете ли вы, что важна преемственность театральной школы? Может ли пригодиться опыт прошлого в нынешнем движении? И еще такой вопрос: кто из режиссеров современных и тех, кто были, вам интересен? Интересен ли Анатолий Эфрос?

– А как может быть иначе? Как может в тебе не жить то, что было до тебя? Я просто не понимаю, как это возможно. Даже если ты говоришь, что все это надо забыть, но оно в тебе есть, и ты с этим живешь, в каком-то диалоге находишься. Мой учитель, Ирина Борисовна Малочевская, ученица Товстоногова, работала с Кацманом – легендарным петербургским педагогом. Она и сейчас здравствует, слава Богу! Наш курс был ее единственным режиссерским курсом.

Мучительно дотошная и совершенно живой человек, Ирина Борисовна воспринимала все, что ей было непонятно, но интересно, – абсолютно на ура. Мне кажется, она научила нас чувственному пониманию происходящего на сцене. Ее аналитическим способностям я все время сопротивлялся, но возникал эффект двойного удара: с одной стороны – аналитика, с другой – абсолютная чувственность. Что-то правильное и нужное...

Школа была очень строгая и хорошая. Первый год шесть раз в неделю занимались танцем, балетным станком. До сих пор все спрашивают – зачем? Никто не может объяснить, но было так, и я за это невероятно благодарен. Что-то делалось с нами, мы становились красивыми, подтянутыми.

Мне трудно говорить про спектакли Анатолия Эфроса. Я видел их совсем на излете. А «Женитьбу», например, – только по телевизору. Но я с наслаждением читаю его книги и делаю это постоянно. Его «Книга четвертая» – это что-то невозможное, чистая поэзия. Конечно, он поэт. То, что я видел, производило впечатление, но все-таки это было восстановление, уже другие артисты играли, во всем чувствовалось уходящее. Так что со спектаклями Эфроса у меня сложно, но тем не менее он для меня живой, еще и потому, что он фантастический писатель, читать его наслаждение. Погружаешься в эфросовский

мир и понимаешь, насколько он прекрасен. Обладать такой наивностью, такой откровенностью и такой силой непросто. Что касается традиции, мне кажется, что в театре говорить о традиции довольно сложно. Очень часто можно убить этим все хорошее, что существует сегодня. Театр связан с людьми и очень живым процессом. Можно размышлять о соотношении новаторства и традиции, хотя нарочно оригинальным не будешь, но я считаю, что органика должна быть во всем. Если я буду делать что-то такое нарочно «не так» – сразу станет понятно, и это мгновенно «считает» зрительный зал.

– Что дает ваш выход на сцену в спектакле «Чайка». Помогает или это вам тяжело?

– Мне не тяжело. Это абсолютно органично возникло во время репетиционного процесса, который складывается всегда непредсказуемо. Кто-то из артистов не пришел на репетицию, и я понял, что не буду зависеть от этого никогда. Если человек не приходит на репетицию, будет играть другой. Мы зависим друг от друга, а я не хочу, чтобы моя жизнь зависела от съемок очередного сериала. Либо этот артист будет рядом, либо будет найдено другое решение. В какой-то момент мне нужно было заменить отсутствующего Трибунцева. А однажды я решил не выходить на сцену, потому что спектакль не должен зависеть и от меня. Значит, я должен сделать так, что если я заболелю или что-то другое со мной произойдет, актеры играли бы без меня, чтобы это было возможно. У меня своя жизнь, и там все так устроено, что, в принципе, я могу и не выйти. Я поставил себе такое условие. К счастью, пока этого не случилось, я надеюсь, и не случится. Однажды перед началом я сказал актерам, что сегодня не буду участвовать: «Давайте пройдем все без меня, чтобы вы не запутались» и т.д. Но минуты через три я понял, что это абсолютная бессмыслица. Дело не во мне, а в том, насколько это уже вросло в структуру, в кишки спектакля, без этого невозможно.

Не знаю, сколько еще будет жить «Чайка» в «Сатириконе». Но честно признаюсь, что, играя в ней, я получаю удовольствие. Ну, я нервничаю, конечно, но сказать, что для меня это



А. Стеклова – Нина.
А. Трибунцев – Треплев.
«Чайка». «Сатирикон».
Фото В. Родман

тяжело, – это не так. Вообще для меня лично «Чайка» очень важный спектакль. И по человечески, и по отношению к театру, и по отношению к жизни – очень важный.

Про спектакль часто спрашивают: «Слушайте, а про что он вообще?» И мы в двух-трех словах пытаемся сформулировать ответ. Нелепо! Я вот думаю: когда мы слушаем Чайковского, мы можем сказать – а про что его Пятая симфония? Наверное, кто-то может, но я не могу. Попадаешь в это поле, и оно тебя несет...

Что касается музыки, мне она помогает... Ее может быть много или мало. Но вот я прихожу на какой-то спектакль, и у меня не возникает вопроса: «А почему у вас мало музыки?» Значит, сколько надо, столько и есть.

– Вы оперу любите?

– Не могу сказать, что я большой специалист в этом вопросе, но люблю. Вообще люблю театр. Мне доставляет наслаждение быть в театре. Прихожу на оперу, даже самую скучную, сажусь и наслаждаюсь.

– Бывает такой момент, когда заканчивается энергия, когда ты не знаешь, где



взять силы... Откуда их черпать, как взрывать себя постоянно, не бояться тратить до капли?

– Я думаю, что это очень индивидуальный момент, поэтому какой тут может быть совет...

– Бывают ли у вас такие спады? Что вы в этом случае делаете?

– Борюсь с собой. Никакого совета тут нет. Я не знаю... Наесться не надо перед спектаклем... А если серьезно, то это момент концентрации, и очень важна внутренняя установка, которую каждый сам для себя находит. Думаешь ли ты о зрителе или не нужно тебе про него думать? Или наоборот – нужно войти с ним в контакт... Разозлиться на кого-нибудь или, наоборот, полюбить? Я советую конфликтовать с залом. Говорю артистам, что зрители наши враги. Нет, тут какой-то другой смысл. Но не то, что мы пришли друг друга гладить и нравиться друг другу. Возникают конфликтные взаимоотношения.

Перед «Чайкой» мы собираемся каждый раз за три часа до начала. И целый день проводим вместе – до двенадцати ночи. Невероятно! После спектакля очень долго сидим, не можем разойтись, Каждый раз это по-разному происходит, по-разному начинается. То, что мне нравится в этом спектакле, – что он абсолютно живой (сейчас уже можно сказать), почти неуправляемый. Он, конечно, подчиняется нашим волям, но идет всегда по-разному. Иногда люди вскакивают в середине спектакля с криком: «Это не Чехов!!!» И убегают. Были такие случаи, и они влияли на нас. Вообще, «Чайка» – как бы «не спектакль». Это то, что я пытаюсь делать и дальше развивать, чтобы стало «не спектаклем». Это совсем другая встреча. Она происходит здесь, сейчас, с нашими нервами. Не рассказ про кого-то, о чем-то, что было, а о том, что происходит с нами, здесь, сейчас. Время спектакля должно равняться реальному времени сегодняшнего вечера. Это не вырванный кусок из жизни – два часа, а дальше я пойду в ресторан или еще куда-нибудь... Это, знаете, как в самолете. Самолет летит очень быстро и может наступить такой момент, когда время останавливается и ты как бы растворяешься нем. Ты

становишься частью времени. А бывает, время так долго, скучно тянется... И получается, что время отдельно, и я как бы отдельно. Хотя время – важнейшее составное нашей жизни, мы живем во времени и пространстве. Это физическая константа, которая с нами постоянно взаимодействует.

Действие продолжается каждую секунду. А мы почему-то себя от него отделяем... Длинный спектакль, короткий спектакль – как про это не думать? «Я не пойду на спектакль – он такой длинный», – часто слышишь. Но какое счастье, когда кто-нибудь говорит: «Я сопротивлялся все первое действие, мучился, думал: ну, сколько это будет продолжаться?! А потом в какой-то момент расслабился и так мне хорошо стало. Случается, когда “мое время” совпадает со временем спектакля, и мы “сольемся в экстазе”». <...>

– Как научиться не бояться?

– Никак нельзя научиться. Люди, которые не боятся, либо дураки, либо врут.

– Я про тот страх, который мешает совершать очень важные для тебя шаги... В частности, в профессии.

– Очень трудно, невозможно не бояться. Я захожу сюда, и здесь такое количество людей. Умных, красивых. Что я могу сделать? Я страшно боюсь. Наверное, какой-то психотренинг должен быть. Другой жизни тебе не дадут.

Мы ничего не знаем. Мне кажется, очень важный момент – незнание. Важнее в жизни и в профессии *не знание, а – незнание*. И не нужно этого бояться. Может быть, надо разозлиться на себя, себя не любить. Хотя многие говорят обратное – я люблю себя, и мне комфортно. Я часто про это думаю. Такие разные установки. Человек говорит: я люблю себя и не могу слушать, когда меня ругают, когда критикуют, мне кажется, это меня зажимает... Я не верю в это.

– Как возникают сценические решения в ваших спектаклях?

– Очень хороший, интересный и важный вопрос. Спектакль зависит от того места, где я репетирую. Не бывает отдельно репетиций и отдельно существующего, придуманного пространства. Большая проблема для театра, потому что ты, вроде бы, должен пространство

«сдать» раньше, чем начать репетировать. Поэтому приходится все время хитрить, обманывать. Говорить, что, вот, не успели, что через две недели сдадим... Мне необходим месячный репетиционный период, во время которого я начинаю приносить в любое помещение все, что вокруг валяется. Я все несу: песок, деревья, камни, железные занавесы, что-то еще... Я не могу долго разговаривать, мне становится скучно. Мне хочется создать среду... И точно так же, как и музыка, – это не только выразительное средство спектакля. *Пространство возникает на репетиции*, помогает актеру включиться, создает атмосферу, которая потом остается в спектакле.

Для того чтобы актер включился, ему нужно поставить дверцу какую-нибудь. У меня почти в каждом спектакле есть дверь. В «Беге» только нет, по-моему. Потому что там в дверь не убежишь. Дверь, ширмочку какую-то надо поставить, потому что артист – он же артист! – он не может быть в пустом пространстве, ему нужно к чему-то прислониться. И он должен понять, откуда он приходит! Это вообще один из главных вопросов профессии – откуда появляется актер. Персонаж, актер – назовите как угодно. Но откуда он появляется? По сути дела, это и есть решение. Когда-то я делал «В ожидании Годо» и понял, что герои там должны появляться ниоткуда. И тогда мне стало ясно, как делать спектакль. Когда я понял, что нет ничего – ни дверей, ни окон, ничего конкретного. Есть только небо, земля и космос. Тогда артисты стали по-другому репетировать, у них начали работать другие «механизмы».

Важнейшая вещь профессиональная – понимание, как создать среду, чтобы актерский организм правильно заработал. Если дверь – это одна ситуация. Если вдруг исполнитель возникает из темноты – это совершенно другая психофизика. Если он падает с колосников или выползает из-под земли – еще что-то. Пока я не понимаю, откуда появляется артист, я вообще почти ничего не могу придумать. Для меня это и есть сценография, она, таким образом, ищется прямо на репетициях. Параллельно, конечно, происходят встречи с художником в кафе и обсуждения, и разговоры, которые могут быть



Сцена из спектакля
«В ожидании Годо».
Театр Ленсовета.
Фото В. Васильева

очень абстрактны. Обязательно делается макет – я считаю, это необходимо. Возникает целая стопка эскизов. Но для меня не существует придумывания пространства вне репетиции. Саша Шишкин – просто замечательный, очень большой художник не только потому, что он создает решение, но потому что абсолютно открыт миру, воспринимает его. С ним невероятно интересно разговаривать.

«Чайка» – это, по сути, репетиционное пространство театра «Сатирикон». Потолок такой же. Артисты говорят: давайте повесим веревку – ладно, повесили. А потом смотришь эскиз, сделанный три месяца назад, и видишь там эту веревку...

Режиссер должен мыслить *сценографически*. Иначе он ничего не сможет сделать. Обычно начинаешь так: на сцене ничего не будет, будет пустота. Это ощущение, конечно, быстро



заканчивается. Но я вам скажу: надо стремиться к нулю. Надо стремиться к Черному квадрату. Потому что Черный квадрат (для меня это так) – абсолютно великая вещь, потому что это не пустота. В Черном квадрате есть все. Это Космос, абсолютная формула Космоса, в котором тоже есть все. Говорят: «Что такое? Я тоже так могу!..» Нет! Никто так не может, потому что там есть все. Я к этому стремлюсь. Может быть, когда-нибудь и получится. Я вообще очень часто во время работы много смотрю живописи. Все время живопись, живопись, живопись... И вдруг происходит какой-то толчок: я так хочу. Невозможно брать идеи непонятно откуда. Все равно ты их черпаешь из книг, из музеев, из музыки, из общения. Из того, что вокруг тебя. А вовсе не из того, что у тебя нечто гениальное внутри сидит. Нет. Оно находится снаружи, только нужно это каким-то образом в себя впустить. Так мне кажется. Поэтому живопись – все время, и музыка – все время... А чем еще наполняться? Я не знаю. Разве что театром, другими спектаклями других режиссеров...

Тут был вопрос – про преемственность, про опыт, про мастеров, – на который я толком еще не ответил. Я всех наших больших режиссеров, конечно, очень ценю и смотрю их спектакли с удовольствием. И Гинкаса, и Някрюсюса, и Фоменко... Но все равно главным для меня всякий раз является уникальность живого театрального дела – именно это неповторимо и удивительно. Мне кажется, за это люди любят театр, может быть, даже не осознавая этого. А может быть, еще и за то, что это странно и очень быстро умирает. И даже не понятно хорошо это или плохо, потому что проходит так быстро...

Теперь про традиции... Есть театры, которые пытаются оставаться верными своим традициям, своим корням. Но у меня ощущение, что все-таки это смерть. И пока не придет новый человек – ничего не будет. Нельзя очень долго трясти каким-то знаменем. Не получается. Невозможно быть таким, как Фоменко, невозможно быть таким, как Товстоногов. И не надо. Надо хотя бы попытаться стать другим. Это не значит, что станешь. Но это же и есть уникальность. Ну как можно стать Эфросом?

Невозможно. Сколько бы ты не повторял заклинаний... Можешь рассказывать, какое на тебя это производит впечатление, как ты это творчески перерабатываешь... Но ты не будешь таким никогда. Ну вот, не буду я в два метра ростом! Страсть как хочу! Но – невозможно! Хочется быть красивым блондином. Но ты такой, какой есть. Кривой, косою – но ты такой. В этом и есть смысл.

Понятно, что не надо останавливаться на достигнутом. И иногда хочется поменяться страшно. Я буду меняться! Я начну новую жизнь! И я не скажу, что это пустые слова. Нет. Я сделаю другой спектакль. Не получилось. Но сам ты получаешь от этого столько, что потом получится. Вообще, самое удачное – неудача. Потому что после удачи очень тяжело. А после неудачи такая энергия возникает! Не знаю, нужно назвать их удачами или неудачами, но у меня были спектакли, которые прошли очень мало раз. В Театре Ленсовета как-то я делал спектакль «Вор» Веслава Мысливского: он во мне давно жил. Но когда я посмотрел спектакль Марка Захарова с Леоновым, – а это было что-то невероятное, – то я уже не знал, зачем мне ставить эту пьесу. Однако во мне это жило, так что я понимал – если не сделаю, буду страдать. И я сделал. Прошел спектакль 9 раз. Это была совершенно дикая, неприемлемая для Ленсовета история, театр моей работы категорически не принял. У меня там с главным артистом не очень заладилось. Он долго репетировал очень хорошо, а потом: «Все, отойди, парень! Помолчи, сейчас я играю! Ты говорил два месяца – хватит!» Я сидел в кулисах и плакал. В полуобморочном состоянии вышел на поклон, поскольку ничего не узнавал в том, что происходило. Там была семья: отец и три сына. Сыновья – студенты, молодые ребята, замечательные, и мама была артистка прекрасная, но все, что жидилось на роли отца, – рассыпалось. Однако многое выросло из того спектакля, получилось позже, в частности, с Шекспиром. Там я впервые (как мне теперь кажется) вышел «за границы», ощутил какую-то иную мощь, другое пространство. Первые три своих спектакля я сделал в очень маленьком, камерном пространстве, а здесь понял, что я их



отжил, вдруг получил прививку неба, Космоса и теперь уже не могу от этого отделаться.

Для меня событием невероятной важности был мой спектакль «Иванов» в МХТ, не принятый театром, который тоже прошел 9 раз... Там тоже имелись замечательные актерские работы: у Наташи Рогожкиной, Игоря Золотовицкого, Наташи Швец. Там были какие-то прекрасные вещи. В результате все по разным причинам не очень срослось, но это важнейший для меня спектакль, один из моих любимых. Я попытался запустить время в обратную сторону, и мне кажется, что это очень правильная идея по отношению к пьесе Чехова. Потому что Чехов начинает пьесы с того, чем они должны заканчиваться. Я это не придумал, Чехов сам мне это подсказал. А может быть, я где-то это и прочитал. Наверняка. Потому что об этом написано очень много. Есть прекрасные исследования Зингермана, из которых можно всегда вытащить что-то. Там между строк много вложено. Если начинаешь с ним взаимодействовать, спорить – рождается новый смысл. Вообще мне кажется, что позиция спора с кем угодно – с учителем, драматургом, книгой – самая

Сцена из спектакля
«Вор». Театр Ленсовета.
Фото Э. Зинатуллина

правильная. Надо войти в спор, в конфликт и непременно что-то родится. Нужно обязательно ругаться и с педагогами. И когда они чем-то недовольны, нужно или доказать им, или же вовремя понять, что перебор пошел...

– Вы говорили о состоянии экстаза между артистом и публикой, и это состояние, как мне кажется, в ваших спектаклях во многом выражается экстатическим танцем. Как он возникает?

– Дело в том, что я люблю не только оперу, но и балет... Ну а потом, ведь в этом же и состоит чудо театра. Это искусство, в котором есть все. Это же абсолютно открытая структура, где может быть все, что хочешь. И слово здесь, возможно, далеко не самое важное. Может быть, у меня есть какое-то недоверие к слову. Но кроме всего прочего, я просто очень люблю танцевать.

– Когда вы репетируете, вы чувствуете, что нужно заканчивать репетиционный процесс?



– Обычно это дирекция театра определяет.

– А если не определит, получается, что может и не быть конца, финала репетиций?

– Нет, так не может быть. Ну, 3–4 месяца, а больше четырех месяцев это уже плохо. У меня был такой случай – я репетировал 8 месяцев пьесу «Гамлет», но не потому, что я так хотел, а потому что артистов никогда не было в театре. Это было неправильно. Долго не надо репетировать. Надо репетировать интенсивно, плотно. Потому что сделанное сегодня завтра уже начинает тебе не нравиться.

– Ваше отношение к сегодняшней ситуации с фестивалем «Золотая маска»...

– «Золотая маска» – важный институт в нашей жизни, имеющий 20-летнюю историю. Мы можем иронизировать, но это важно. И вдруг – по-другому не скажешь – такой «наезд» на «Золотую маску», которая поддерживает театры в провинции, уделяет внимание театральному общению, развитию театра... Нам говорят, что «Золотая маска» дает премии спектаклям, которые разрушают общество, которые провоцируют скандалы... И мы все должны в чем-то оправдываться, что-то объяснять... Это ужасно портит настроение. Приходится думать про какую-то ерунду. В жизни ведь имеется разное. И плохой вкус, и убийцы – все, что хочешь. Но оттого, что ты запретишь об этом говорить, ситуация не поменяется. <...>

А вообще настоящее в искусстве отличить непросто. При том, что его, по-моему, невозможно и спутать ни с чем. Оно достает тебя, что-то с тобой совершает. Когда говорят, что искусство беспомощно, что театр, в частности, ничего не может переменить, я в это не верю. Именно театр сделал мою жизнь интересной, не бессмысленной. Он со мной все время что-то делал. Когда говорят, что театр ничего не может, я не понимаю. Как это так? Люди меняются. Они погружаются в совсем другое пространство. Их жизнь становится лучше. Они могут совершать благородные поступки под влиянием театра.

– А плохие?

– Не знаю про плохие. Чтобы театр мог спровоцировать какой-то плохой поступок?.. Не знаю. Не верю.

– Если бы не было режиссуры, чем бы вы стали заниматься?

– Я бы, наверное, играл в футбол. У меня был очень непростой момент в жизни, когда меня брали в детскую спортивную школу при «Зените». И передо мной стоял сложный выбор. Но я решил – театр. Видимо, понял, что я слишком слабый, а профессиональный спорт – очень жестокий мир. Я понял, что у меня просто не хватит физических сил, которые природа мне дала, хотя я очень хорошо играл.

– Часто говорят, что ваше искусство близко к немецкому экспрессионизму. Как вы относитесь к этому течению?

– Мне кажется, что это суждение имеет основания. Экспрессионизмом я очень увлекаюсь. И в живописи тоже. Одна из моих любимых картин – это «Крик» Мунка – икона экспрессионизма. Она дала импульс направлению. Когда я делал «Войцека», очень этой культурой интересовался и сейчас продолжаю. Это не значит, что я не люблю ничего другого, но когда я читаю про «экспрессионистские мотивы» у себя, – я радуюсь. Бюхнер повлиял на то, что я стал делать. Хотя есть у меня такой режиссерский ключик. Я, например, когда ставлю, условно говоря, Бюхнера – я делаю Шекспира. А когда я ставлю Шекспира, то говорю себе, что делаю Достоевского. Я как бы себя обманываю. Для меня важно «сбить прицел», что ли, изменить точку отсчета. Но экспрессионизм – это круто.

– Существует ли для вас разница в работе с актерами московскими и питерскими?

– Мне кажется, нет. Есть какое-то одно поле, когда я чувствую себя комфортно. Оно, правда, труднодостижимо, но это поле свободы, импровизационности... Нет, я не ощущаю никакой разницы. Другое дело, что имеются более *взрослые* артисты, они менее способны на движение. К ним, может быть, какой-то другой подход нужен, но это одинаково, что в Москве, что в Петербурге. А так – все люди... У кого-то больше амбиций, у кого-то меньше. Кто-то в 70-летнем возрасте, как ребенок, а кто-то в 30 – заостренный. И ничего сделать невозможно.

Я стараюсь разговаривать с артистами, как со студентами. Для меня нет никакой разницы. Я думаю, что правильнее забыть про опыт

Pro настоящее


А. Смоляков – Иванов.
«Иванов».
МХТ им. А.П. Чехова

актера, когда ты начинаешь работать. То есть позиция ученика и студента самая верная, плодотворная. Такой, например, Константин Райкин. Это его особенность очень важная. Но далеко не все такие. Я очень переживаю, что актеры снимаются в сериалах и почти перестают работать в театре. Место актера, конечно, в театре. Там его тренинг, там смысл его жизни, его профессия. Там артист становится личностью. А сериальная продукция (я говорю о тенденции, наверное, есть исключения), превращает актеров в людей, которых используют. И они уже не могут сойти с этого пути, боятся быть нелюбимыми, боятся, что их не поймут. Так очень часто и происходит в действительности. Когда зритель видит актера в новом качестве, происходит отторжение. Я не знаю, почему я стал про это говорить. Просто это связано с ежедневными мыслями о профессии. Вроде бы все понятно, все правильно, надо зарабатывать, но так грустно от этого становится. Теряется личность, стирается совсем. Это не мой плохой характер. Просто печальная реальность нашей жизни.

– Есть ли у вас любимый поэт, любимое стихотворение? Писали ли вы когда-нибудь стихи?

– Писал. Но это было давно, в детстве. Ну, не в детстве, конечно, а в юности, лет в 16. Писал, но ничего не помню. А сейчас я очень много читаю Бродского. Что-то невероятное для себя открываю и артистов провоцирую на это чтение. Вот тоже один из моих путей работы «с временем и пространством». Это раздвигает границы. Мы выходим за рамки истории. В конце концов, режиссура – это способ рассказать историю по-другому. Так Фасбиндер сказал. Рассказать, но по-другому. Все равно от этого никуда не деться. Это и есть главный интерес огромного количества людей, занимающихся театром и воспринимающих театр.

Литература

1. Эфрос А. Репетиция – любовь моя. М., 1975; Книга четвертая. М., 1993.
2. Зингерман Б.И. Очерки драмы XX века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. М., 1979; Театр Чехова и его мировое значение. М., 2001.
3. Бартошевич А.В. Шекспир. Англия. XX век. М., 1994; Театральные хроники конца XX – начала XXI века. М., 2013; Для кого написан «Гамлет»: Шекспир в театре. XIX, XX, XXI... М., 2014.