



Сергей ЖЕНОВАЧ

«ЧИТАЙТЕ ЭФРОСА»

Как вас много, я даже растерялся... Я думал, будет камерно. Я очень рад тому, что так широко отмечается 90-летие Анатолия Васильевича Эфроса. Я рад тому, что вижу перед собой так много молодых лиц.

Прежде чем начать нашу беседу, я хочу в очередной раз признаться в любви к этому удивительному, тонкому, мудрому, деликатному режиссеру. Я не учился у Анатолия Васильевича, вернее, я не прямой его ученик. Так получилось, что режиссурой я решил заниматься благодаря Эфросу. Мне было лет 14, когда в Краснодар, где я жил, приехал на гастроли Театр на Малой Бронной. Билеты были по 4 рубля 50 копеек – это было очень дорого. Я не знал ни фамилий артистов, ни названия театра, ни режиссера. Просто попал на спектакль «Ромео и Джульетта» и, помню, сидел в 11-м ряду, сбоку. Помню, как выходят артисты и Смирнитский начинает кричать куда-то в высоту: «Две равно уважаемых семьи...». Прежде я, конечно, как все пацаны и девчонки из провинции, хотел быть артистом. А тут понял: хочу это все придумывать, это все организовывать, очень хочу именно этим заниматься. Осознал – только так и должно быть, по-другому быть не может. Второй спектакль, который просто меня сразил, был «Дон Жуан». После него я бритовкой вырезал портрет Эфроса из афиши. Повесил его над своей кроваткой. И стал вырезать из газет – кстати, не так много их было – интервью, рецензии. Я просто стал «эфросоманом». И конечно, хотел ехать к нему учиться.

Но поступил в Краснодаре в Институт культуры – все-таки страшно было ехать в Москву – и, приезжая в столицу на каникулы, шел в Театр на Таганке и Театр на Малой Бронной (у меня было две страсти). Я смотрел спектакли Эфроса по 5–6 раз, а то и больше. Я мечтал поступить на тот его курс, на котором учились Борис Юхананов, Володя Клименко, но очень сильно

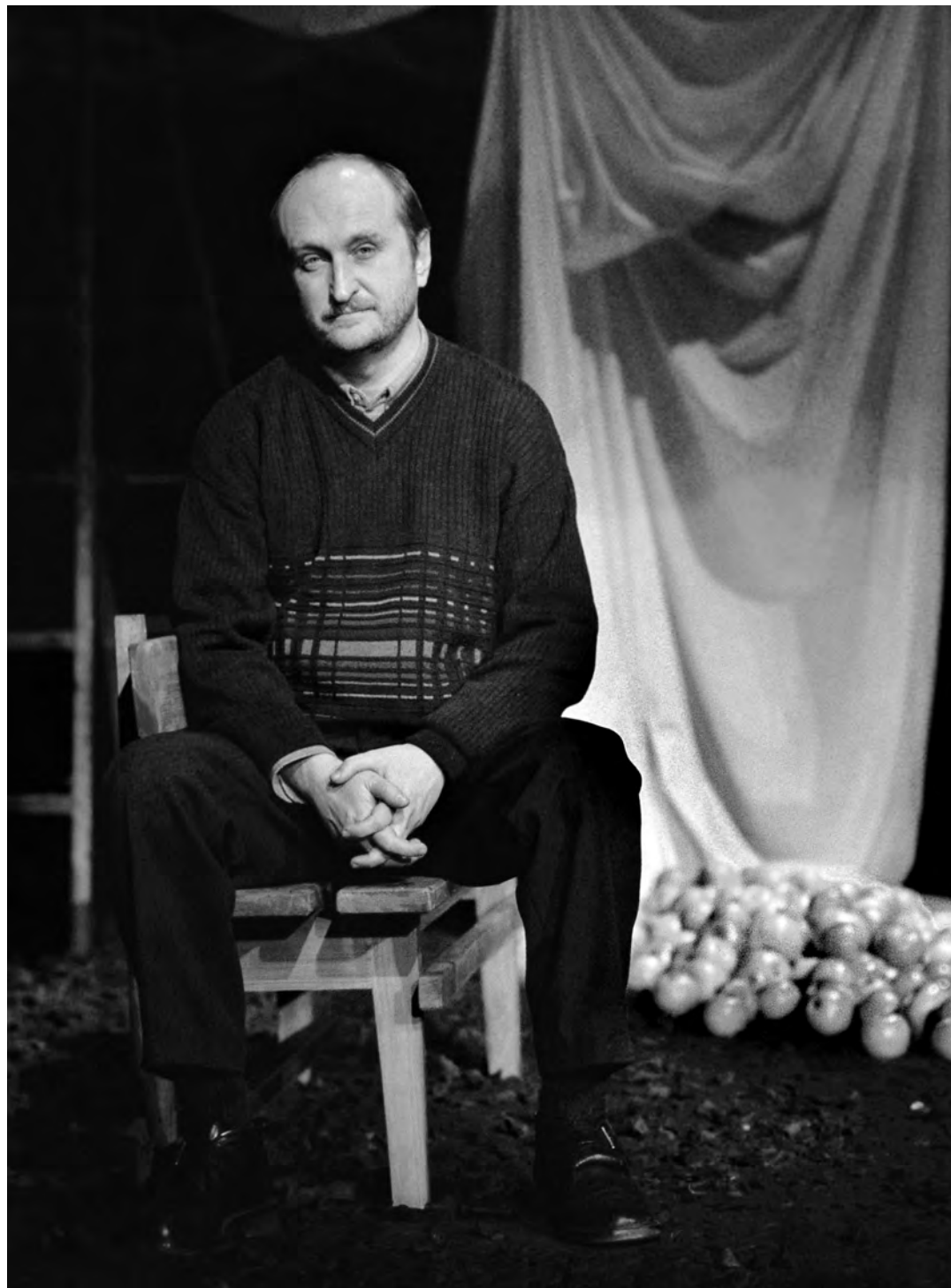
заболел после армии, лечился больше года, после чего попал на курс Петра Наумовича Фоменко – моего учителя и очень близкого человека. Что в Анатолии Васильевиче больше всего меня подкупало – его умение разбирать текст. Сегодня оно как-то уходит. Сейчас все увлекаются собственными сочинениями, придумками, проповедуют «живое ради живого», становится не важна композиция, содержание порой выглядит банально, главное – чтобы живо было, по-горячему. Как говорится – горячо будет, а за вкус не ручаюсь. Музыка гудит, артисты орут, бегают, кричат – увлекательно!.. Позже приходит послевкусие, возникают вопросы: про что, собственно, смотрел, что в сердце осталось? А после спектаклей Анатолия Васильевича очень многое оставалось в тебе. Он умел удивительным образом и деликатно так вскрыть содержание пьесы, что, казалось, никакого другого содержания здесь быть и не может.

У него есть такое понятие в книге – смысл как «изогнутая проволочка». Так вот у него все было, как эта изогнутая проволочка, и многие темы он с ее помощью, что называется, закрыл. Очень трудно, например, после его спектакля смотреть другую «Женитьбу», и сам я, наверное, никогда не смогу, не рискну к этой пьесе подойти, потому что тот смысл, который Эфрос открыл, и то, как он это сделал, – неповторимо. Когда я смотрел его спектакли, казалось, они все про меня. Сейчас это чувство редко возникает. Ты смотришь про других, каких-то дядей, про тетей... Но не про меня.

А какие удивительные, деликатные, тонкие, мудрые пространственные решения! Эфрос всегда работал с великими художниками, и лучшие спектакли сделал с Давидом Львовичем Боровским. Сейчас многие мизансцены иллюстративны – искусство мизансцены тоже теряется. У него же они были очень глубоко

Про настоящее

ЭМ





внутренне продуманны. Он был постановщиком внутреннего смысла. Постановщиком каких-то невидимых вещей. Это очень редкое качество.

И, конечно, все мы были буквально повернуты на его книжках. Его первую книжку я даже с собой захватил. Оформил ее Давид Львович. Видите, она специально такого формата, чтобы можно было в карман пиджака положить и на ходу листать. Для нашего поколения это была Библия. Я ее знаю почти наизусть. И сейчас, когда возникают какие-то сложности и проблемы в театре, открываешь ее, перелистываешь несколько страниц и возвращаешься в профессию. И называется она тоже потрясающе: «Репетиция – любовь моя». Сегодня свойство любить то, чем ты занимаешься, любить артистов, художников, любить зрителей, тоже уходит. Мы все немножечко самовыражаемся. Выпендриваемся. А вот когда ты любишь и хочешь что-то рассказать, поделиться, взволновать из-за любви – это совсем другая, перво-данная история.

Книжка начинается прямо на обложке. Это, конечно, Давид Львович придумал, я не сомневаюсь. «Я люблю каждое утро приходиться к актерам, с которыми я работаю. Мы знакомы уже давно». Дальше открываю и вижу лица Ольги Яковлевой, Николая Волкова... И дальше: «Репетиция должна доставлять радость. Потому что на репетицию уходит половина каждого дня всей жизни. Если после мучительных репетиций даже получится хороший спектакль, это не искупит потерь».

Для нас Эфрос был не просто режиссером. Для меня это огромная часть моей жизни, то, без чего никого из нашего поколения, наверное, не было вовсе.

Вот я и объяснился в любви Анатолию Васильевичу. Вы – молодые, читайте Эфроса! Сейчас много вышло замечательных изданий его книг. Когда устаешь от чего-то, когда вера в профессию, кажется, уходит – читаешь его, и снова хочется работать, хочется сочинять, хочется горы свернуть. Вот.

Вопрос из зала:

– Какие тренинги считаете наиболее эффективными для развития своих учеников?

– Если вкратце – тренинги все хорошие. Но мне кажется, здесь самое главное – не стать их заложником. Есть люди, которые из них делают самоцель. Для них главное не себя совершенствовать, не овладеть профессией, а постоянно упражняться. Они все время упражняются, но на сцену выходят зажатыми, голосом не владеют, телом своим не владеют, и смотреть на них не интересно. А есть потрясающие артисты, которые тренингов не делают. Значит, все должно быть в меру. А самое лучшее – это, конечно, школа режиссерского факультета ГИТИСа, людей, которые там работают. И, конечно, Михаила Чехова. Без его упражнений, без его педагогической теории все это было бы не столь эффективно. Прежде всего, импровизация.

– Как вы репетируете со своими актерами? Как вы помогаете им найти образ и вжиться в него, а потом его отпустить, чтобы актер не заигрывался?

– Да образ мы как-то и не ищем... Возникает пьеса. Следом возникает некая затея. Дальше – решение, предчувствие спектакля. Дальше – то, что я называю «замес», или, другими словами, замысел спектакля. Затем, уже с художником, мы начинаем выдумывать. И спектакль начинает в тебе жить, существовать (до той поры, пока ты его из себя не исторгнешь, не сможешь успокоиться). А дальше ты пытаешься, в соответствии с тем, как ты это чувствуешь, как понимаешь, собрать людей. Сначала – анализ, разбор, затем разбор в пространстве, поиск соотношения себя и персонажа и общий поиск спектакля с художниками и артистами. А образ – это результат, к которому мы приходим. Когда Андрей Александрович Гончаров набирал на режиссуру, у него был любимый вопрос: какое качество нужно для режиссера? Он знал ответ и всегда ждал, когда этот ответ прозвучит. В скверике все друг другу этот ответ передавали: образное мышление. И когда ему говорили «образное мышление», он сразу радовался, сиял. Образное мышление – это воздух, без которого нельзя работать. Самое главное, как пишет Эфрос, это радость от работы, от того, что мы сочиняем спектакль. С художниками сочиняем пространство, с художниками по свету – атмосферу, с композиторами – звуковую

дорожку, с артистами – новую сценическую реальность. И наступает такой момент, когда устаешь делать спектакль. Когда становится не то чтобы скучно, но уже и не интересно, когда хочется что-то новое придумывать. Тогда хочется поставить такую задачу, которую до этого не решал, и, конечно, самое главное, как говорил Анатолий Васильевич, компания людей, которые вокруг тебя. Потому что без компании ничего сделать невозможно. Это такой вид искусства, где важно чувствовать плечо товарища. Это и художник – соавтор спектакля. Мне повезло: я работаю с мастером, с большим художником Александром Давидовичем Боровским. Я работаю и с потрясающими артистами (мне везет на артистов), и так получилось со студенчества, что мне для работы крайне важна компания. Если я не чувствую компанию, если человек на меня как-то косо смотрит и я на него так же кошусь... Так чего тогда с ним репетировать? Имеет смысл репетировать с теми, кто хочет и может настроиться на твою волну. Потому что репетиция – это всегда мучение, это всегда преодоление. Это всегда сдирание старых штампов и обретение новых, а потом – сдирание новых, когда они становятся старыми. Это постоянный болезненный процесс. И здесь очень важна атмосфера влюбленности, доверительности. Чтобы двигаться дальше, немножечко опережать собственные возможности, надо не выглядеть застегнутым на все пуговицы. Надо уметь заблуждаться. Без ошибок ничего не бывает. Самое главное – затеять спектакль, заварить его, влюбиться в компанию артистов, которая с тобой работает и не успокаиваться, пока спектакль не выйдет. А образы никуда не денутся.

– Какими средствами актер может и должен поддерживать себя в постоянной форме?

– Работать, только работать!.. Сниматься в кино у хороших режиссеров. Делать свои программы, репетировать. Когда человек много работает, он меняется, он развивается. Я стараюсь, чтобы мои ребята работали как можно больше. И не только со мной, но и в других местах, с другими людьми – это очень большая школа.

– Говорят, режиссуру нельзя научить,

но можно научиться. Чему вы научились у Петра Наумовича Фоменко?

– Те, кто знал Петра Наумовича, подтвердят: Фоменко и учитель – эти понятия находятся на разных полюсах. Он никогда никого ничему не «учил». Он не умел «учить». В ГИТИСе мы у него просили: Петр Наумович, ну хоть какую-нибудь лекцию прочтите нам. Говорят, на других курсах какие-то лекции читают, какая-то терминология там у них... У него же если были термины, то такие: «магический кристалл», «энергия заблуждения», «сверхидиотизм». Своя терминология и свои поговорки: «Не догоню, так хоть согреюсь». И когда мы к нему пристали с этой лекцией (а это был 4-й курс уже), он как-то напрягся. Но подготовился, пришел, достал какие-то бумажечки, надел очки и начал читать. О том, что должны быть темы, еще что-то... потом сам на себя разозлился и ушел. Петр Наумович – фантастический режиссер, он может нравиться или не нравиться, но он просто работает. Засучивает рукава и репетирует. А ты сидишь и смотришь. И если что-то при этом понимаешь – то понимаешь. А чего не понимаешь – наверное, никогда и не поймешь. Есть вопросы – задавай. Я ему задавал, он отвечал. Вот так шло обучение. Если Эфросу удавалось выстраивать невидимое во взаимоотношениях, то Петр Наумович обладал очень острым взглядом – он ведь сам музыкант и когда-то играл на скрипке, а кроме того, у него было еще филологическое образование. Он очень здорово чувствовал интонацию. Есть такая мысль, вроде бы расхожая, но довольно справедливая, что от артиста остается интонация, а от режиссера – мизансцена. Но у Фоменко было совершенно особое чувство интонации. Когда он учился в Школе-студии МХАТ (его оттуда выгнали, это была веселая история, он хулиганил, безобразничал, за что и поплатился), там был замечательный педагог Вершилов, актер Художественного театра, который говорил ему: «Да не нужно все это – действие, действие! Пойдем лучше поинтонируем!» (Много лет спустя ребята оказались заложниками этой интонации, этой канители, где нету запятых, где очень много междометий.) Он очень здорово чувствовал интонацию автора – Островского,



Чехова. У него было острое чувство сценичности, театральности. Вообще, он жил на какой-то планете, и там нет никого больше – только одни «фоменки». Они вот так ходят, вот так разговаривают, на стул они сразу не садятся, должны сначала кружочек вокруг него сделать, потом сесть на кончик стула, определенным образом руки положить... Он практически всегда делал свой театр – театр Фоменко. Поэтому ему было трудно до тех пор, пока он не обрел компанию людей, которая ему верила. Он очень здорово чувствовал форму. Он все время показывал. Какие интонации должны быть, как нужно говорить, как двигаться. И если артисты были настроены на это, фоменковское, получалось здорово. А если они сопротивлялись или обезьянничали, как в некоторых театрах, то возникала (как мне кажется) голая форма, которая не дышала жизнью. Он был великий формалист. И очень душевный человек. С ним выпивать было – одно счастье. Говорить о жизни – счастье. Он все время говорил: «Сережа, когда я буду старенький, не буду работать, ты меня приглашай... Я две вещи могу делать: ставить сцены выпивки и любовные сцены». Ему было 80 лет, а через месяц после этого разговора он ушел... Он дал мне возможность набрать свой курс в ГИТИСе, как бы передал дело, за что я ему очень благодарен. Я не знаю второго человека, который мог бы, находясь в здравом уме, в расцвете сил, отдать все ученику: а теперь ты, Сережа, работай!.. Этот поступок перевернул мою жизнь. Если бы не он, то не было бы, наверное, ни СТИ, ни много чего другого... Мне так по жизни везет, что я постоянно оказываюсь рядом с людьми большими, великими. Петр Наумович – мощная личность, возле которой было очень много неправды, и сейчас много легенд про него ходит, приписывают ему то, чего не было. Не люблю я эти книжки, которые сейчас про него издают. Я их не понимаю. А чему я у него научился?.. Вот фантастический человек рядом. И ты что-то впитываешь. Учиться можно только на своих собственных ошибках. Но очень важно при этом найти своего учителя. Найти человека, перед которым не будешь стараться выглядеть лучше, чем есть, или подстраиваться под него, подражать ему,

такого, которому будешь доверять. Он говорит: «Здорово, гениально». И ты понимаешь: действительно гениально, раз мастер сказал. Или он говорит: «По-моему чушь полная». Смотришь – действительно чушь. Очень часто молодых ребят калечит то, что они попадают не к своему учителю. И начинают с ним бороться. А бороться с учителями не надо. Их надо любить и воспринимать. И чем вы больше их любите, тем они больше вас любят, а только в любви и может возникнуть передача живого опыта. Должно быть желание общаться, желание делиться своими ошибками, проблемами. Петр Наумович всегда так говорил: «Я вас буду учить на своих ошибках». В учебе вместе с мастером свой лимит ошибок ты должен исчерпать. В театре уже не имеешь права ошибаться. В тебя вкладывают денежку, в тебя верят. Ты не можешь всех подвести, ты должен выигрывать каждый спектакль. Он может нравиться или не нравиться, но он должен состояться. А в ГИТИСе можно ошибаться. В этих ошибках, бывает, кроются ростки талантливых работ, новых идей. Вот так и учишься – благодаря общению, за счет того, что значительный кусок жизни посвящаешь совместной профессиональной работе с этими людьми. Это и есть самообучение.

– Вопрос несколько мрачный, но я все же его задам. Хочется узнать ваше мнение о современном зрителе. Вот маленькая зарисовка из жизни. Это было в вашем театре, на спектакле «Брат Иван Федорович» по «Братьям Карамазовым». Спектакль исключительный, мне он очень понравился. Но после того, как он закончился, я слышу такой, возмутивший меня, разговор двух зрительниц... Одна говорит: «Я летом пыталась прочитать "Братьев Карамазовых", но не смогла». Вторая отвечает: «А я "Преступление и наказание" дочитывала в центре Флоренции».

– Можно посмеяться, но повода для возмущения, мне кажется, нет. Ну, пускай во Флоренции, но все-таки она открыла Достоевского... И пришла на непростой спектакль. Вы многого хотите. Не все сразу. Сегодня театр очень разный. Кругом очень много хорошего и не очень. И, к сожалению,



нет критериев. Нет гамбургского счета. И никто уже не понимает, чем нужно восхищаться, а от чего нужно бежать. Сейчас из всякой чепухи делают событие, а мимо того, что действительно является событием, люди часто пробегают, не замечая. Они в этом не виноваты – такое время. К сожалению. Нужно быть снисходительным к людям. Сколько им лет, этим зрительницам – 19–20?.. Может, они и не должны в этом возрасте Достоевского понимать? Скажу про себя. Андрея Платонова я стал чувствовать и понимать только после 30-ти. И не стыжусь.

Я очень люблю нашего зрителя. В СТИ приходит публика, которая слышит. К нам идут люди, которые хотят о чем-то поразмышлять, подумать, а не просто скоротать вечерок. Если они сюда пришли, то это уже наши зрители, обижать их я не дам.

– Эфрос уважал текст пьесы и старался по максимуму передать мысль автора. А сейчас многие режиссеры интерпретируют по-своему, перелопачивают, переписывают классику. Как вы к этому относитесь?

– Когда Анатолий Васильевич ставил спектакли, он тоже был «осквернителем классики». Когда ставил первые спектакли Петр Наумович – он был осквернителем классики. И сегодня Римас Туминас, Юра Бутусов – осквернители классики. Понимаете, это было всегда. Потому что режиссура – это творчество. Это не библиотечное чтение, режиссер не должен слепо следовать авторской букве, и если написано «запел сверчок», то непременно включить фонограмму сверчка. Надо влюбиться в автора (без любви ничего не бывает), влюбиться в пьесу, почувствовать ее, вникнуть в ее особенности, освоить, чтобы потом иметь право присвоить. И дальше быть автором своего сочинения. Главное – передать дух и смысл произведения. Я не знаю, видели ли вы спектакль Льва Абрамовича Додина «Вишневый сад». Это очень примечательное, очень большое театральное сочинение. Там очень много своего текста. Но я вам говорю: это Чехов. Если это талантливо, если это сделано в любви к автору, если это расширяет мое понимание автора, открывает новый смысл – это здорово. Если же выпендрож и самовыражение, то

это не интересно. Все определяется талантом и теми целями, которые ставят перед собой люди. А режиссер свободен в том, что делает. Понимаете, к режиссерским интерпретациям классики зачастую так относятся, потому что у людей уже есть свое представление. Я ведь знаю, каким должен быть Митя Карамазов! Я знаю, какой должна быть Анна Каренина! А тут вышла актриса – совсем не то... Должно пройти 2–3 года, а то и пять лет, чтобы человек сказал: «Послушайте, а ведь это была действительно Анна!» У Анатолия Васильевича в «Дон Жуане» выходил Николай Волков: помилуйте, ну, какой он Дон Жуан?.. А сегодня мне совсем не интересно смотреть в этой роли на какого-то хлыща, мне хочется услышать Волкова. Но должно было пройти время, я должен был его прожить, пережить, чтобы понять, что человек опередил время. Куда легче опередить время в живописи: картины лежат себе где-то в запасниках... В один прекрасный момент их извлекают на свет божий. И тут начинается: «Ой, какой Ван Гог!» А этот Ван Гог никому не был нужен! И Пиромани был не намного нужнее... Так что, это не зрители виноваты. Просто театр опережает наше сознание. Пусть чуть-чуть, но опережает.

– А бывают ли в современном театре какие-то чудеса? Вот вы приходите и видите, что чудо свершилось театральное?

– Бывает, но редко: когда видишь то, чего сам не можешь сделать. Что-то другое. Иное. Но очень талантливое. Вот у Марка Анатольевича Захарова есть такая оценка: это я понимаю, это я могу, а вот это не могу, и это интересно... Конечно, есть такие спектакли. Вот я говорил о «Вишневом саде» Додина, который дал мне некий новый импульс, желание работать, думать. Мы с Александром Боровским и артистами много размышляли об этом, по-моему, замечательном сценическом произведении – сколько там открытий, откровений, поворотов неожиданных. В свое время очень сильный поворот в моем сознании произвел Робер Лепаж с «Обратной стороной Луны». Удивительный спектакль, где происходит сочетание очень жесткой сценической формы, сумасшедшей инженерии на сцене с потрясающей драматургией,



с удивительной игрой артиста. Можно только восхититься людьми, которые это придумывают, сочиняют, делают. Как говорил Пушкин, «мы ленивы и нелюбопытны». Надо ходить и смотреть: есть очень много удивительного. Просто жизнь нас иногда делает черствыми. Иногда мы устаем. Как послушаешь: плохой спектакль, плохой фильм... Очень много негатива накапливается. Нужно научиться его сбрасывать. А сбрасывать можно только открытым восприятием – кто-то что-то сказал, и все перевернулось, книжку прочитал – и что-то изменилось. Мне очень тяжело смотреть плохое. У меня сразу руки опускаются, ничего не хочется делать. Иногда попадается что-то стоящее у молодых ребят, у которых еще нет громких имен. А ты видишь, как ребята мыслят, пробуют себя в профессии. Я призываю всех идти в училища и смотреть, как молодые ребята работают – режиссеры, артисты, художники. И потом вырастают в больших мастерах.

– Я хочу спросить о вашем отношении к театру, в котором нет актеров. Есть сейчас такое направление, когда в роли актеров

выступают сами зрители. То есть режиссер ставит зрителя в разные ситуации и работает непосредственно с этим.

– Мне кажется, что любые поиски в драматическом театре – это здорово. Не всегда поиски должны заканчиваться победами. Это очень интересный момент – воздействие зрителей на то, что происходит. Когда зрители являются частью сценического действия. Только единственное, что мне кажется важным, – чтобы люди, которые этими опытами занимаются, были образованными. И понимали, что не они изобретают велосипед, что-то уже было сделано до них – тем же Ежи Гротовским. И тогда не придется тратить столько времени на то, что другим гениальным человеком уже было придумано. Есть много разных способов воздействия на зрителей, и сегодняшний театр этим занимается, особенно площадной, уличный театр, которого в Европе много. Они замечательно экспериментируют и по части вовлечения в действие зрителей, но, как правило, делают это очень умно и тонко. Я считаю, что сегодня не хватает поисков в театре, не хватает

обновления театрального языка, не хватает новых дерзких идей. Чтобы сейчас сказали «глупо», а потом, через два-три года: «Ой, оказывается, в этом что-то есть...». Нужно опережать, опережать. А нам сегодня хочется скандалов. И мы начали сочинять эти скандалы, выдумывать их. Ты придумай такой спектакль, который вызвал бы настоящий скандал, а не специально его устраивай по поводу.

– Каковы успехи современной драматургии?

– Никаких успехов, если честно.

– Какие нынче отношения между театром и поэзией?

– Не знаю... Был Театр на Таганке, который умел ставить поэтические произведения. А сейчас: театр сам по себе, стихи сами по себе.

– В чем заключается функция, задача современного поэта и писателя?

– Наверное, быть самим собой и делиться теми открытиями, теми откровениями, теми мыслями, которые тебе не дают покоя. Мне кажется, сегодня самое важное – это вопрос «про что» говоришь или делаешь спектакль. В свое время Станиславский придумал такой термин, который многим кажется скучным, школьным – сверхзадача. Можно другие слова придумать, новые термины, но если сверхзадачи нет, то ради чего, вообще, ты это завариваешь, ради чего ты столько людей заставляешь работать, чем ты хочешь поделиться, что ты хочешь открыть, какие хочешь мысли выразить?.. Раньше в институте заставляли: начинаешь придумывать спектакль – напиши на листочке сверхзадачу. Можно написать что угодно, просто красивые фразы. Но это не то, что выходит из сценического действия, не то, что возникает из сценической реальности. Пусть будет сверхзадачей то, что каждый зритель во время спектакля открывает для себя, переживает и что, в конечном итоге, становится его личным опытом. Сделать так, чтобы твои маленькие открытия стали личным опытом того, кто сидит в зале, – именно это, наверное, самое трудное и самое интересное.

– Смотрите ли вы работы своих учеников? Среди этих работ – спектаклей Екатерины Половцевой, Егора Перегудова, Владимира

Смирнова – что-то вас радует, удивляет, интересует?

– Меня за это ругают, но когда я выпускаю спектакль, то не могу смотреть чужие работы. В это время я вижу только то, что мы с Александром Давидовичем придумываем. У меня был такой случай, когда мы репетировали во МХАТе «Белую гвардию». Там наклонный помост, и как будто все предметы съехали по нему вниз. Так вот, я приходил после репетиции домой, и мне хотелось телевизор наклонить. Когда я в таком состоянии прихожу смотреть чужую работу, то я думаю только про свое. Есть такие режиссеры, которые смотрят чужой спектакль и на нем придумывают свой. Но я к ним не отношусь. Поэтому у меня активный «зрительский» период возникает в тот момент, когда я заканчиваю спектакль. Когда я начинаю готовиться к новой работе, я начинаю все впитывать. И тогда стараюсь смотреть почти все у своих ребят. У Володи я, к сожалению, не посмотрел еще «Безотцовщину» – не получилось. А вот у Егора последний замечательный спектакль – «Загадочное ночное убийство собаки» в «Современнике». И артист там замечательный – Шамиль Хаматов. Более того, все мои бывшие студенты ко мне приходят, звонят. Работа педагога ведь не заканчивается выдачей диплома. Она продолжается, и я счастливый человек, раз они не дают мне покоя. Профессия режиссера все-таки мужицкая, надо уметь держать удар, девчонки мои иногда приходят поплакать, пореветь за круглым столом у меня в кабинете. Выплачутся, а потом – за работу! Мне кажется, это так важно, что есть к кому придти поплакать. Я очень люблю своих ребят и не только своих. У нас сейчас на факультете очень хорошая атмосфера: нет места ревности и зависти между мастерскими. Когда я учился, была жуткая ревность. И курс Анатолия Васильевича отличался: его студенты вели себя, говоря по совести, безобразно. Они считали себя избранными. Мы же «эфросы», мы «васильевы». А тут какие-то «фоменки» ходят... Правда, потом, когда мы что-то показали, они присмирели. А сейчас «кудряши» радуются, когда получается у «женовачей», «женовачи» радуются, когда у курса Хейфеца что-то получается, «крымовцы»,



«каменьковичи»... Ребята переживают друг за друга, что очень правильно. Многие меня за этот настрой критикуют: только и делаете, что друг другом восхищаетесь!.. А я скажу: если мы не будем друг другом восхищаться – не получится талантливых ребят. Потому что грубостью, разочарованием жизнь всегда возьмет верх. Должен быть внутри противовес, чтобы сопротивляться. А это и есть школа. Это и есть четыре-пять лет, проведенные на третьем этаже ГИТИСа. Влюбленность в педагога, друг в друга... Я помню наш первый набор с Петром Наумовичем, где были сестры Кутеповы, Юра Степанов и почти все будущие знаменитые «фоменки». Думаете, сразу после первого зачета все заговорили «как гениально»? Все сидели и молчали. Смеялись, радовались 3–4 человека: Петр Наумович, Евгений Борисович, Сергей Васильевич... Остальные на нас мрачно косились, а мы: ой, как здорово, как хорошо! Именно из этого получаются хорошие ребята. А если все время их дергать – туда не иди, этого не делай, это бездарно – никакого толку не будет. Кроме того, что ему в какой-то момент захочется развернуться и ответить. Поэтому лучше перехвалить. Жизнь – жесткая штука, она еще свое возьмет. Поэтому нужно иметь запас прочности. Профессия эта жесткая – режиссура.

– У меня немного личный вопрос: скажите, что нужно, чтобы работать у вас в театре?

– Я буду отвечать штампованно. У нас не театр. У нас компания людей, которым в жизни посчастливилось. Она 10 лет уже существует. И 10 лет у нас есть счастливая возможность – при том, что у нас были разные периоды и разные времена, – заниматься тем, что мы хотим и что мы любим. Мы не формируем труппу. У нас работают те ребята, которые учились у меня в мастерской. Потому что мы «в ответе за тех, кого приручили». Вот режиссеров – тех не надо приручать. Наоборот, их надо оттачивать. Они должны идти в самостоятельную жизнь, строить свои дома, создавать свои семьи. А артистов надо поддерживать. Конечно, кто-то со временем уходит из театра. Кто-то разочаровывается в себе ли, в театре ли, кто-то в кинематограф переходит, а кто-то становится хорошим большим артистом. И я горжусь тем,

что мы сейчас вырастили несколько хороших, больших артистов, прямо-таки замечательных. Я повторяюсь. Нам повезло: сложилась так, что возникла компания, которая много лет друг друга знает и вместе работает. Ведь чем отличались спектакли Анатолия Васильевича Эфроса? Тем, что их делала компания людей, которые 25 лет прожили вместе. Он переживали и хорошие времена, и трудные времена, у них выработался свой птичий язык и отношения свои трагически-драматические, но это была компания. Такая компания была у Петра Наумовича, у многих замечательных режиссеров. Важно, что это именно компания, и любой другой человек, который приходит извне, компанию разрушает. Возникает другой театр (которых, кстати, очень много). Поэтому мы дорожим именно нашим театром, своей компанией. Конечно, бывают исключения, например, Кирилл Пирогов, «щучинец», пришел в «Мастерскую». Это случилось, когда я на курсе затеял спектакль «Шум и ярость» по Фолкнеру, очень мне хотелось сделать этот роман (тогда я был более дерзкий). Но я понимал, что сами мы не справимся, с двенадцатью студентами, а тут как раз выпускал курс наш друг Владимир Владимирович Иванов – он в свое время набирал наших ребят в мастерской Петра Наумовича, а потом получил право набрать свой курс в Щукинском училище. И я этих ребят соединил. Далеко не все прижились. В конечном счете, остался только Кирилл. И ему было очень трудно. Фоменко «не видел» его в репертуаре года три-четыре, наверное. Он сыграл у меня «Месяц в деревне», а потом стал одним из любимых учеников Петра Наумовича, вместе они сделали спектакль по Булгакову («Театральный роман»), он состоялся как режиссер, а сейчас пришел в педагогику, работает в Щукинском училище. Но пока обстоятельства складываются так, что в СТИ нет чужих. Пока вот такая домашняя рукодельня. Пока.

– Есть ли у вас свой образ спектакля?

– Режиссура это такая профессия, когда очень много говоришь. И порой, когда репетируешь, такие возникают фразы хорошие... Ребята их записывают, а я потом удивляюсь: «Это я сказал? Как интересно!» Точно так мы



записывали за Петром Наумовичем все его парадоксальные фразы. Мы даже хотели книжечку такую издать, но не дошло до этого. Поэтому я специально сейчас не буду умничать. Если говорить школьным языком, наверное, самое важное – целостность. У Анатолия Васильевича есть замечательный образ, когда он говорит, что все части спектакля должны быть притерты, – если за окно поднимаешь на подъемном кране дом, то, в случае плохого спектакля, я подниму одно окно, а если поднимаешь за косяк двери, то поднимется одна дверь. Но если дом хорошо спроектирован, сколочен, сделан, то он поднимается весь сразу, за что бы его не потащили. Это такая цельность конструкции, то, чего сегодня не хватает многим режиссерам, особенно молодым – целостность и единство образной системы. Талант режиссера – прежде всего, целостность образного мышления. Потому что актерская природа – это частность: приспособленность, интонация, пластический рисунок. А для режиссера важна цельность. И еще у меня есть изобретение. Я очень горжусь, что до этого додумался. Многим помогает. На втором семестре в ГИТИСе мы занимаемся русскими народными сказками. Мне кажется, что это очень полезная штука. Сейчас очень многие стали перенимать это и в других вузах. Именно не литературные, а народные сказки. Мы в них опираемся на разбор Проппа, потому что Пропп – человек с режиссерским мышлением. Учиться анализировать сказку – это практически учиться анализировать текст любой пьесы по Проппу (у него там своя терминология, но понятия-то одни и те же). И есть в сказках образ живой и мертвой воды. Когда героя порубали на куски и надо его оживить, то не дай Бог, если вы сразу его живой водой приспыснете – у него тогда отдельно рука начнет жить, отдельно нога, отдельно голова начнет глазами моргать... Его сперва нужно мертвой водой окропить, чтобы он сросся. Вот точно так – когда спектакль строишь. Многим режиссерам, особенно молодым, кажется, что каждая репетиция должна быть живая, интересная. Они хотят, чтобы каждая репетиция – это был спектакль. А то им скучно в зале сидеть. И когда этого не происходит, они впадают в панику. Но обязательно должен быть «мертвый

сезон», когда скучно, нудно, но с помощью мертвой воды голова должна сесть на плечи, к бедрам ноги прирасти. И только потом – живой водой. И он так пошел, пошел, пошел потихонечку... Один прогон, второй, третий, и чудо происходит. Я до этого додумался, этот образ многим ребятам помогает и мне самому тоже. Когда скучно сидеть в зале, перетерпи – это мертвая вода... Потом будет живое. Не спеши, а то сейчас вывихнешь все и будет неправильно. Пусть все срастется, пусть артист станет хозяином роли. Пусть распределится, привыкнет к мизансценам, привыкнет к костюму, к свету, к партнерам... А теперь нужно его эмоционально завести, что-то придумать... И пошло, поехало, ребята начинают чувствовать себя хозяевами спектакля.

– Что для вас значит музыка к спектаклю?

– Музыка к спектаклю – очень сложное понятие. Музыка в спектакле – это сам спектакль. Скажем, это его ритмическая партитура. Бывает, вообще фонограмма не звучит, но спектакль очень музыкальный. А иногда – ровно наоборот: музыка подменяет артиста, его эмоцию. Она просто, что называется, «дает настроение». Я особенно сильно раздражаюсь, когда сейчас на телевидение приходишь на передачу, с кем-то разговариваешь, такой, вроде бы, хороший диалог получился. Потом включаешь телевизор – а под тебя «подложили» какую-то музыку. Боже ты мой! Смотришь на себя, как на автомобиль, который едет по трассе, и музыка в салоне играет. То же самое на сцене. Я работаю с замечательным композитором – с Григорием Яковлевичем Гоберником. Он писал музыку ко всем нашим работам. И он все время сидит на репетициях. И начинает что-то придумывать только тогда, когда ставится свет. (А у нас и художник по свету замечательный – Дамир Исмагилов.) Так вот, Гоберник ходит, смотрит, думает. Музыка у него рождается после того, как он увидит прогоны, пространство, свет. Это рискованный, но творческий путь. Потому что музыка – это последний аккорд работы над спектаклем. Музыка может убить спектакль, а может и спасти его. Музыка – один из самых чистых видов искусства, поэтому с ней надо работать осторожно. Хотя мои студенты и бывшие



ученики порой смотрят на это иначе, а Юрий Николаевич Бутусов, который здесь тоже недавно выступал, без музыки вообще не может. Весь спектакль Бутусова – это музыка. Но здесь не может быть каких-то истин, только предпочтения. Мне кажется, что музыка хороша, когда она является действующим лицом. Когда она открывает какой-то новый смысл, что-то добавляет. А иногда она является иллюстрацией или фоном для эмоциональной жизни артиста. Я больше доверяю артисту. Если он может сыграть – мне музыка не нужна. Мне хочется артиста послушать. А вот если артист не может сыграть, тогда, наверно, нужна музыка. Потому что не все артист может сыграть – что-то должно придумать и режиссер, и художник, и композитор. Есть вещи, которые другими средствами выражаются. Поэтому и нужен режиссер. Чтобы все это скомпоновать.

– Почему на режиссерский факультет вы набираете в основном мальчиков?

– Нет, вы знаете, сейчас одни только девочки учатся, если честно. Мы бы как раз хотели ребят. Потому что (еще раз повторюсь), против природы вы не пойдете. Против вашей женской природы. Вот чего вы хотите в жизни? Если честно. Любви, правда? И семьи вы хотите. И детишек вы хотите. А театр требует нерво-трепки 24 часа в сутки. Какой там детский садик! Какое там в кафе сходить! Нет, вы должны тут сидеть и с монтировщиками материться и наверх лезть, чтобы что-то повесить, и подкрасить чего-то там... Театр – это круглосуточное понятие. Профессия режиссера требует волевых мужских качеств. Она требует полной преданности, бескомпромиссности, отказа от личных удовольствий. На режиссерский часто идут, потому что думают: «Ах, я буду главный, я буду командовать, ты иди направо, а ты – налево, ты здесь будешь так играть, а ты этак!» Это все обман. Режиссура – очень тяжелая профессия. Это профессия лидерская. Если мужская группа актерская, а женщина-режиссер с кем-то роман закрутила, то она и не режиссер практически. Ей уже не будут доверять. Нужно жертвовать многим, чтобы заниматься этой профессией. Я не пугаю, это объективное положение вещей. Есть, конечно, исключения.

Есть люди, которыми я восхищаюсь, – вот Катя Половцева. Она и двоих детей завела, и спектакль замечательный выпустила. Кому-то удастся. Например, потрясающему режиссеру Генриетте Наумовне Яновской вовсе не мешает, а даже помогает то, что она женщина. И хотя режиссер – это понятие вне пола, в ГИТИСе предпочтение отдают мужикам. Потому что девчонки часто просто убегают. Они забеременели, и их уже нет. И они правы. Главное – жизнь.

– Скажите, а каким образом можно разглядеть в человеке будущего режиссера? На что вы обращаете внимание в первую очередь?

– Вы про абитуриентов? Мы с ними занимаемся. Вступительные экзамены, пожалуй, самый трудный период в жизни педагога. Особенно когда набирается режиссерская группа. Я трачу на это месяца полтора-два ежедневно. Я сижу на всех режиссерских экзаменах. На всех прослушиваниях. Вначале это просто беседа минут на 7–10. Ты просто вылавливаешь неслучайных людей. Людей, которые действительно нацелены на театр, а не просто – девочка пошла на актерское прослушивание, там провалилась и решила, что хочет быть режиссером. Спрашиваю: «Что вы будете читать? – Цветаеву. – А еще что? – Больше ничего. – А у вас есть режиссерская экспликация? – Сейчас напишу». И напишет 2–3 строчки. Что «Чайка» – про любовь. А «Три сестры» – про веру в жизнь. Она это все напишет и потом будет доказывать, будет кричать, что я варвар, что я ей судьбу ломаю, что она может великим режиссером стать. Так что первый этап – отсеивание случайных людей. Дальше, когда вижу, что есть люди, которые читают книжки, видели какие-то спектакли, приносят какие-то макетики, я им даю задание: придумайте такой-то спектакль. Даю им этюды, импровизации. Этюды предлагаю показать тут же, не репетируя, чтобы в гитисовском скверике за них никто ничего не сделал. А бывает так: вы принесли замысел, затею, допустим, по Сухово-Кобылину – возьмите абитуриентов и за два дня срепетируйте. Покажите, что вы можете свои намерения через людей выражать. Таким образом, отбирается группа. На это мы тратим месяц примерно. Все ребята



через это проходят. Бывает, что заблуждаешься по поводу человека, потом мучаешься неделю и опять просишь его прийти. У меня были такие случаи. И в последнем наборе: двух человек отсеяли, а потом снова позвали. Это очень интуитивный момент. Сейчас на режиссуру не очень охотно идут. Идут девчонки в основном, которые не поступили на актерский факультет. Им по 16–17 лет. Они не понимают, что такое в 22 года поехать в Рязань, Ейск или Армавир и поставить там за три недели спектакль. Хотя у нас и сейчас на курсе есть очень интересные девочки. И у Леонида Ефимовича Хейфеца на курсе учатся одни только девочки. Мы страдаем от того, что мало мужиков идет. Профессия трудная, не всегда может прокормить, поэтому мужики выбирают другие профессии. И еще есть очень много преград, связанных с нашим государством. Сегодня нельзя получить второе высшее образование бесплатно. А на режиссуру невозможно поступать в 16 лет. Надо поступать в 23–24 года как минимум. Это должно быть второе бесплатное образование. Как и дирижерское. Ведь нельзя в 16–17 лет вести за собой оркестр. Так не бывает. А если бывает, то это исключение, которое подтверждает правило. Всегда очень трудно курс набирать, это всегда очень ответственно и безумно интересно. Угадать трудно, но иногда это происходит сразу. Я помню, пришел поступать Карбаускис, он – литовец, трудно говорит по-русски, принес «Месяц в деревне». Я спрашиваю: «Где у тебя все будет происходить, где место действия?» Он отвечает: «В малиннике». Это может не нравиться, но я понимаю, что у человека есть образное мышление. Потому что пьеса «Месяц в деревне» – про любовь. Едят малину и ведут диалоги о любви. Здорово! Самое же страшное на вступительных экзаменах – полюбить абитуриента. Если ты его полюбил, начинаешь переживать за него, тащить его к себе. Это неправильно. Идут дети артистов, дети твоих друзей. Очень трудно сохранить объективность. А надо сохранять. Для того, чтобы не калечить жизнь людям. Поэтому очень трудный период – не первый год, не второй, даже не выпуск. Самое трудное для педагога – набрать курс. Самое трудное и самое важное – кого наберешь, того

и выпустишь. Они сами будут обучаться – мы с этого нашу беседу начинали.

– А бывала ли у вас в жизни неразделенная любовь?

– Я думаю, что интересен не своими неразделенными любовями, – у меня вся жизнь неразделенная, все неразделенное. Я человек одинокий по жизни, поэтому занимаюсь только театром. Так уж сложилось. В этом и свои плюсы, и минусы, но так оно есть. Зато я наделен людьми, без которых я бы не смог ничего сделать. Это Анатолий Васильевич, с которым я был мало знаком, но если бы не было его спектаклей, его книжек, я бы, наверное, в театр не потянулся. Это Петр Наумович Фоменко. Это Роза Абрамовна Сирота – удивительный педагог, гениальный, потрясающий, которая помогла Георгию Александровичу Товстоногову в работе с актерами в той уникальной труппе, что была собрана в БДТ, которая много работала со Смоктуновским. И его князь Мышкин – это работа Розы Абрамовны. Она, по-моему, была слабым постановщиком, но, как никто, умела открыть артиста в роли. Умела найти ключик к каждому артисту, чтобы открыть актерский потенциал, открыть его возможности, его новые качества, средства выражения (с ней, кстати говоря, очень мучительно было работать – она могла и накричать, и надавить именно на то, на что тебе не хочется, чтобы давили). Алексей Вадимович Бартошевич – педагог потрясающий и прекрасный человек по жизни для меня очень много значит. Я уже не говорю про своего любимого Александра Давидовича Боровского, который соавтор всех моих спектаклей. И близкий человек. Для меня театр это не работа. Это образ жизни. Поэтому я не понимаю, что такое «начинается рабочий день», «заканчивается рабочий день». Ты и ночью думаешь, и днем. Идешь поесть, а в это время говоришь о театре. Пошел смотреть спектакль – думаешь про театр. Пошел смотреть кино – думаешь про театр. Театр вытесняет все остальное. Поэтому неразделенного очень много, но есть и разделенное. У меня это связано с профессией. Я очень многих людей не назвал, артистов не назвал, с кем мне посчастливилось работать. Посчастливилось



с замечательными артистами Малого театра и мхатовскими, так называемыми «звездами», и с фоменковскими ребятами – все-таки мы там три курса воспитали. Четырнадцать лет жизни «Мастерской» – это все наши воспитанники общие. И вот сейчас я свой уже четвертый по счету курс веду. В чем-то жизнь недодает, а в чем-то с лихвой возмещает. Все как-то взаимосвязано.

– Можно вопрос в продолжение темы о живой и мертвой воде. Вы говорите, что мертвое нужно, чтобы все закрепилось, срослось. А как понять, когда уже пора оживлять, потому что можно же ведь, наоборот, упустить момент...

– Это хороший вопрос. Когда идет первый разбор, так называемый застойный период, это всегда весело – ой, как здорово, а если мы вот так, а если вот этак! Но потом вы начинаете организовываться в пространстве. И начинаются мучения. Все не так, все бездарно, я не понимаю, куда я иду, что делаю... Наконец, сцена получилась. Мы делаем следующую. Потом еще одну. Но спектакль – не набор сценок. Бывает проблема на режиссерском факультете, когда студенты учатся жить сценками. Артисты играют сценки, режиссеры ставят сценки, а потом на прогонах это все якобы соединится. Ничего не соединится, если мы это не соединили в замысле. Если нету тех самых «изогнутых проволочек» Анатолия Васильевича. Есть сцены, которые артисту вообще играть не надо, а нужно пройти впроброс, а другая сцена важная, ее нужно сыграть, а эту отдать партнеру... Но все определяется только на «мертвых» прогонах. Нельзя выйти и сыграть каждую сцену, как будто ты в последний раз на сцене стоишь. А для того чтобы понять, как – должны быть прогоны. Прогонов 8–10 – вот это и есть мертвая вода, когда ты не играешь, а проверяешь, примеряешь. Когда вы покупаете новое платье – вы же проверите, как оно сидит, потом привыкнете и потихонечку будете обнашивать. Так же вы «обнашиваете» спектакль. Хороший артист – тот, который играет не роль, а спектакль, тему спектакля. Хороший режиссер – тот, который мыслит целым, а не отдельными кусочками. А для этого кусочки должны срастись, и на это нужно потратить время, мертвое, скучное, невеселое.

Если есть практики среди вас, они подтвердят, что это самое мучительное время, когда кажется, что все бездарно, что вы провалили спектакль. Это бывает у всех. Смотришь и думаешь: боже, какой поганый спектакль. Потому что артисты не играют, они только распределяются, а ты смотришь – и кажется, все пропало... Вот тут помогает правило – ничего, все прорвется, потихонечку... А происходит это за счет, как ни странно, зрителей. Когда появляются люди, они начинают смеяться, хохотать. Когда в зале сидят только режиссер, художник и художник по свету с мрачными лицами, то артисту играть не хочется! Однако стоит появиться любому сотруднику театра – просто зайти в зрительный зал, сесть – они сразу начинают играть. Потому что актеру хочется выразиться, ему хочется если не успеха, то понимания того, что он делает. Есть режиссеры, которые даже репетируют при зрителях, – артисты не позволяют себе расслабляться, трепаться, болтать. Я, наоборот, люблю интимные репетиции, чтобы вообще никого не было. Мне так кажется правильнее. Но понять, какой вы спектакль поставили, можно только когда появляются зрители. Потому что зрители расставляют акценты. Зритель дает дыхание, возникает взаимообмен энергии между артистами и залом. Как Станиславский говорил – моя система должна помочь вам быть талантливыми. Она не делает талантливыми, она только помогает. Если это вам не нужно – да, забудьте вы про эту сверхзадачу! Делайте, как вы чувствуете! Главное, чтобы вы умели сочинять и получать радость от этого сочинения. Все термины, все понятия мы сами выдумываем, только для того, чтобы получалось. Если получается без них – слава Богу. А нет – надо книжки почитать.

– Скажите, какие из последних прочитанных книг вас потрясли до глубины души?

– Последняя – это книга «Завирухи Шишова переулка» Эдуарда Кочергина. Он написал потрясающую прозу, я уже полкнижки прочитал, и мне не хочется, чтобы она закончилась. А еще у Кочергина есть такая книжка – «Записки планшетной крысы», там замечательный очерк о людях БДТ и очерк «Медный бог». Про Товстоногова. Вы много поймете из него про

режиссуру, про театр, про характер. Прочтите другие книжка Эдуарда Степановича. Прочтите «Ангелову куклу», «Крещенные крестами». Мало того, что он замечательный художник, он очень здорово пишет. Давид Львович Боровский очень здорово пишет, Бархин расписался... Художники взялись писать – это здорово. Еще – проза Евгения Водолазкина, замечательный роман «Лавр». Сейчас много новых интересных книг. А вообще мне очень нравится читать о людях, которые преодолевают проблемы в театре. Особенно в тот момент, когда трудно, я эти книжки люблю открывать. Мемуары Гиацинтовой «С памятью наедине». Она пишет о Михаиле Чехове, о Вахтангове, о Диком – это же все были ее однокурсники – как они сочиняют спектакль, как они проваливаются. Если хотите заниматься режиссурой, надо читать Мейерхольда. Ежедневно. Потому что, еще раз повторюсь, книги не всегда открываются. Наступает момент, когда они могут открыться, а могут перед вами и закрыться. Нужно их читать во времени. Помните (это стало почти анекдотом), Фаина Георгиевна Раневская рассказывала, как один артист посмотрел на Мону Лизу и сказал: «Она меня не удивляет». И она ему ответила: «Милый мой! Эта дама столько лет всех удивляла, что имеет право выбрать, удивлять вас или нет». Так и мы иногда читаем и говорим – что-то Мейерхольд не тот, что-то Арто не пошел... Это неправильно. Может быть, это в вас что-то не то. И еще надо обязательно найти себе учителя. Должен быть учитель, вовсе не обязательно тот, к которому вы приходите на лекции и занятия. Мне вот посчастливилось... Когда я жил в Краснодаре – ну, что такое поселок суконного комбината, я рассказывать не буду, – мне страстно хотелось читать, что-то знать, соображать. И один человек, старший брат моей одноклассницы, который тогда поступил в Кубанский университет и занимался американской литературой, написал мне список из 30–40 книжек. Это были Фолкнер, Сэлинджер, Хемингуэй. Я, естественно, многого не понимал, но заставлял себя понимать хорошее, потому что Паша не мог посоветовать плохую книжку, я доверял этому человеку. Сейчас он – профессор МГУ, специалист

по Марку Твену, Фолкнеру, и, кстати, недавно он мне открыл еще одного потрясающего американского писателя – Шервуда Андерсона. Он раньше не издавался у нас. Знали, что он великий – учитель Фолкнера, Хемингуэя – но мы его не читали. А вот сейчас есть возможность, он опубликован. Надо себя дрессировать, образовывать, это большой труд. А потом уже можно на этом труде и проехаться. Но потом.

– А вы образовываете, направляете своих учеников или можете им сказать: смотри, что хочешь...

– Дело в том, что они же поступают именно к нам. Пришли ребята – они пришли ко мне, к Юрию Николаевичу Бутусову, к Егору Перегудову... Вот мы все сидим перед ними. И знаете, первый вопрос какой? «А куда нам сходить? А что нам посмотреть? А какие книжки прочитать?» Мы для них – те, кем был для меня студент Кубанского университета Павел... Они потом могут разочароваться: зачем вы мне, мол, ерунду всякую предлагаете? Но вначале надо дать направление, тенденцию. Вот здесь сейчас проходит потрясающая выставка Андрииса Фрейбергса, и, если вы занимаетесь режиссурой, сценографией или театральной критикой, не прийти на нее в Бахрушинский музей не имеете права. Открывается выставка прерафаэлитов в Москве, как режиссер может на нее не прийти? Значит, он – не режиссер. В наше, советское, время (я просто чувствую себя тем человеком) для нас было счастьем пойти на хорошую выставку, попасть на концерт Окуджавы. Сейчас все стало легче, все очень просто, но смотреть нужно не только то, что модно и раскручивается в прессе, а прежде всего то, что советуется учителем. И если он говорит, что «Три сестры» Додина – это хорошо, то даже если тебе это не нравится, ты должен понять. Не понимаешь – заставь себя понять. Это очень важный момент. Легко сразу открыть Музиля? Или читать Фолкнера запоем? Или Пруста – все шесть книжек? Это труд огромный, поверьте! Но надо понять, что Пруста я обязан знать. И обязан знать Джойса. Иначе я чего-то не пойму в этой жизни. Я должен Проппа освоить. Иначе я не смогу анализировать пьесы. Это такая штука волевая.



А для этого должны быть учителя. У нас был педагог в ГИТИСе по зарубежной литературе – мне, повторюсь, вообще повезло с учителями, – Нина Петрова Банникова. Вот я говорю быстро, потому что привычка такая – минимум времени, максимум информации. А Нина Петровна говорила в десять раз быстрее... И она принимала экзамены. Нас было 10 человек в режиссерской группе. Она начинала в 10 утра и заканчивала в 11 ночи. Каждый отвечал примерно час-полтора. Она садилась: «Ну давай, рассказывай, чего ты не прочел? – Ой, простите Нина Петровна, "Дон-Кихота" не освоил, зато прочел вот это, это и это. – Хорошо, долги за тобой, а из того, что прочел, о чем ты хочешь говорить? – Ой, мне так понравился Чосер. – Рассказывай». Она заставляет тебя мыслить про Чосера. И поговорить с Банниковой час про то, что тебе интересно, а не про то, что написано в билете, – это был бесценный опыт. И мы после экзамена тут же бежали в Дом книги, покупали книжечку, несли ей, потому что лучший подарок для нее – книжка. Удивительный человек. Тебя учит не только тот педагог, который занимается мастерством, а просто интересные люди. Бывает одна встреча, мимолетная, но она тебя изменила, на тебя повлияла. Правда, при одном условии. Если вы нацелены меняться. Если вы хотите измениться, если от вас исходит инициатива. А когда так – «давайте, обучайте меня, живей» – ничего не получится. Это ведь особый талант – учиться. Мы сидим, допустим, на занятиях Розы Павловны Сироты – она разбирает пьесу. Все слушают. Но в кого-то попадает, а в кого-то нет. Это не значит, что плохая Роза Абрамовна или плохой студент. Просто не совпало, не произошло. Но если один человек понимает или два – уже хорошо, уже здорово. Мы однажды так устали, что все уснули на ее занятии. Вдруг – стук в стенку. Проснулись. Она говорит: «Продолжаем...». А еще сказала: «Хорошо, что вы уснули, значит, подсознание работает». Помните, как в фильме «Айболит 66»: «Это даже хорошо, что пока нам плохо». Нужно настроить себя на преодоление, потому что главное для режиссера – преодолевать. И побеждать. Не честолюбием

побеждать, а потому, что в тебя все верят, все ждут. И ты не имеешь права обмануть. Поэтому это такая ответственность, которая давит на тебя. И ты не можешь каждый спектакль делать гениальным, не всегда это получается. Особенно, когда у человека наступает или депрессивный какой-то момент, или усталость, или идет период накопления, или, не дай Бог, внутренняя старость наступает. Это нужно понимать, чувствовать, особенно театральным критикам. И не поднимать руку на святых людей, когда у них что-то не получается. Надо иметь мужество промолчать. Про позднего Товстоногова – промолчать. Что не получалось еще у кого-то – промолчать. Вот это мудрость. Нужно судить человека по его лучшим проявлениям. Вот это правильно.

– Если режиссер ставит пьесу и пытается что-то высокое до зрителя донести, а зритель не всегда готов это принять, то что может помочь до него достучаться? Может быть, шутки какие-то, которые зритель поймет, и они заострят его внимание на том, что происходит. Или есть другие пути?

– Если вы пробуете себя в режиссуре или в актерстве, вообще не думайте про зрителя. Не думайте до тех пор, пока он не появится в зрительном зале. Есть такая мысль, что зрители всегда правы. Но за них не надо бороться. Если вы хотите произвести на девушку впечатление, вы никогда на нее не произведете впечатления. Вы будете смешны. Вы расфуфыритесь, будете стараться быть лучше, чем вы есть... Она подумает: что это за манерный молодой человек. А если вы немножечко ее не замечаете, живете своей жизнью, она подумает: вот какой интересный загадочный молодой человек. Хорошие спектакли – они не увлекают, они втягивают, как в центрифугу.

Вы просто получаете удовольствие от репетиции – то, о чем говорил Анатолий Васильевич. Это большая часть жизни, и если она радость не приносит, то чего этим заниматься?.. А что напишет критик такой-то?.. А что скажет моя мама?.. А что скажут соседи?.. Не думайте вы про это. Но когда вы что-то придумываете, у вас должны быть хорошие советчики. Я всегда проверяю все на Александре Давидовиче

Боровском. А когда начинал – то перво-наперво шел к Евгению Борисовичу Каменьковичу. У меня в свое время был такой спектакль – «Владимир III степени», моя первая работа в мастерской Петра Наумовича. Сперва я просто делал кусочки из недописанной пьесы Гоголя. Всем понравились. Говорят: «Давайте сделаем спектакль». Я думаю: «Как же его соединить, не понимаю». Потом понял: они все мечтают о бале... и лакеи тоже. ... А что, если этим и попробовать объединить – раз господу танцуют, то они тоже танцуют... Такой вот лакейский бал. Чуть какая-то, идет спектакль, и вдруг в конце все пляшут... Я пошел к Каменьковичу. Он говорит: старик, гениально. У нас работала Алла Михайловна Сигалова – блистательный педагог по хореографии. Пошел к ней. Она говорит: «Сережа, делай сам, ты все понимаешь прекрасно». Я собрал артистов, начал им объяснять, поставил музыку, ну, какой я хореограф... Они начали спорить между собой, ругаться. Я сам стал под музыку двигаться, они стали двигаться, и мы за одну репетицию сочинили полбалета. Так я поставил балет. Мы с этим спектаклем потом очень много стран объездили, он, как мне кажется, получился. Ребята хорошо играли, и мы что-то гоголевское там нащупали. Любая затея, которая приходит в голову, если она не банальная, поначалу кажется глупой. Надо ее на ком-то проверить. Если вы в себе уже немножечко запутались, лучше кому-то позвонить, кого-то спросить. Только не думайте, будете ли вы иметь успех. Вот это слово «успех», оно многих людей сбивает с толку. Успех – это награда за работу. О нем вообще думать не надо. Есть он – спасибо! Нет – «пошли вон, дураки»...

Наступает момент – простите, ребята, кто занимается театральной критикой, – уже и читать-то ничего не хочется. А хочется с умным человеком поговорить. Не на уровне «понравилось – не понравилось», а на уровне размышления о профессии, о жизни. О взглядах на сегодняшнюю жизнь. Не надо думать про зрителя и заискивать перед ним. Сочиняйте спектакль, ловите удовольствие, мучайтесь, считайте себя бездарными, не спите ночей, потом снова радуйтесь. Да, может быть,

половина зала с вашей премьеры уйдет – ничего страшного. Зато вы шишки такие себе набьете, что следующий спектакль точно получится. Как закалялась сталь. Не надо этого бояться. Если есть вера, есть желание, если вы понимаете, что без этого жить не сможете, что это то, что дарит вам чувство полноты реальности, полноты жизни... Если вы не мучаетесь, если вы не выдумываете, не сочиняете, если вы не видите, как люди из зала уходят (а это унижительное чувство!), если вы через это не пройдете – то вы не можете заниматься режиссурой и не сможете понять, что такое режиссура. Но главное – ваша внутренняя потребность этим заниматься. Как потребность просыпаться, чистить зубы, умываться... Это должно быть потребностью. А то, что будут говорить про вас, не важно. Уже не важно.

Литература

1. Эфрос А. Репетиция – любовь моя. М., 1975; Продолжение театрального рассказа. М., 1985; Профессия: режиссер. М., 1989; Книга четвертая. М., 1993.
2. Гиацинтова С.В. С памятью наедине. М., 1985.
3. Кочергин Э.С. Ангелова кукла: Рассказы рисовального человека. СПб., 2003; «Крещенные крестами: Записки на коленках». СПб., 2009; Записки Планшетной крысы. СПб., 2013; Завирухи Шишкова переулка: Василеостровские притчи. СПб., 2015.
4. Боровский Д. Убегающее пространство. М., 2006.
5. Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М., 2001.
6. Бартошевич А.В. Для кого написан «Гамлет». Шекспир в театре. XIX, XX, XXI... М., 2014.