

ИМПЕРИЯ ДРАМЫ

Г А З Е Т А А Л Е К С А Н Д Р И Н С К О Г О Т Е А Т Р А

НОВОСТИ

УМЕР
ЛЕВ
ИОСИФОВИЧ
ГИТЕЛЬМАН



ЗАВЕРШИЛСЯ
III Международный
Александринский
фестиваль

СПЕКТАКЛЕМ ГЖЕГОЖА ЯЖИНЫ
«Джованни» польского театра «Роз-
майтощи» открывается XVIII Между-
народный театральный фестиваль
«Балтийский дом»

В МОСКОВСКОМ ТЕАТРЕ «ШКОЛА
современной пьесы» состоялась
премьера спектакля «Москва. Псих»
(по мотивам мифа о Медее)
в постановке Андрия Жолдака.
В роли Медеи – Елена Коренева



НА СЦЕНЕ ТЕАТРА
«Пикколо ди Милано»
состоялись гастроль
спектакля Валерия
Фокина «Женитьба»

НА СЦЕНЕ ЦЕНТРА
им. Мейерхольда
состоялась премьера
саунддрамы «Гоголь.
Вечера. Часть II» —
второй части трилогии
режиссёра Владимира Панкова по
мотивам «Вечеров на хуторе близ
Диканьки» Н. В. Гоголя



В МОСКОВСКОМ ТЕАТРЕ «САТИ-
рикон» прошла премьера спектакля
«Синее чудовище» по сказке К. Гоцци.
Режиссёр – Константин Райкин



В ПАРИЖСКОМ
театре «Комедии
Франсэз» состоялась
премьера спектакля
«Фантазио» по пьесе
А. де Мюссе в поста-
новке Дени Подалидеса

В ПАРИЖСКОМ ТЕАТРЕ «ОДЕОН»
состоялась премьера спектакля
«Тартюф» по комедии Ж. Б. Мольера.
Режиссёр – Стефан Брауншвейг



Дмитрий Лысенков (Гэли Гэй). Фото В. Красикова

ПРЕМЬЕРА

ВОЗВРАЩЕНИЯ

Б. Брехт. «Человек=Человек». Александринский театр. Режиссёр Юрий Бутусов

1. Возвращается Брехт. Между тем, он непросто давался и в ту пору, когда его ставили Стрелер, Брук, Аксер, Любимов, Роберт Стураа, Евгений Шифферс. Ещё в шестидесятые годы Питер Брук решил, что «социальный театр умер и похоронен». Значит, в прошлое отправились атаки Брехта на социальную несправедливость, нищету, конформизм, фашизм, буржуазность и мешанство. Мы отставали в освоении Брехта, при этом наш театр был страшно доволен, что прописные истины развитого социализма можно было подкреплять выдающимся театральным авторитетом. Запад морщился на классовый радикализм пьес Брехта, относил его систему и театральную реформу на счёт «большевизма», зато там умели его играть. В нашей же стране, где установки Брехта были в хорошей цене, где с лёгкостью усваивали притчи на фундаменте марксизма и ленинизма, — как раз играть не умели, пока в те же шестидесятые годы не начался советский бум Брехта. В драматургии Брехта нащупали оппозиционный нерв, и тогда притчи оказалось можно повернуть против власти и косности, против режима и против обывателя. «Добрый человек из Сезуана» на Таганке, «Карьера Артуро Уи» в БДТ, «Что тот солдат, что этот» в областном театре на Литейном в постановке Евгения Шифферса — перевернули представления о политических возможностях театра внутри тоталитарной системы. В Театре драмы им. А. С. Пушкина «Доброго человека из Сычуани» играли раньше, чем у Любимова в Москве, и в Ленинграде этот Брехт никакого впечатления не производил (кроме того, что это мелодрама из китайского быта), несмотря на то, что Шен Те играла очень хорошая актриса — Нина Мамаева. В то время, как спектакль Таганки с Зинаидой Славиной и другими учениками Любимова был и новой театральностью, и новым актёрским стилем. Таганка закаляла себя Брехтом. В БДТ Брехт наравне с Горьким и Достоевским открывал актёрские таланты, а они, в свою очередь, обогащали поучительную драматургию психологическими красками. На той же пушкинской ленинградской сцене в конце шестидесятых сделали ещё один заход в актуальную драматургию: Р. Р. Суслович поставил пьесу драматурга брехтовской школы, швейцарца Макса Фриша, «Бидерман и поджигатели» с Юрием Толубеевым в главной роли. Идеологически это был «наш» взгляд на «их» проблемы. Разве это сравнимо с тем, как Толубеев жил в образе Вилли Ломена в «Смерти коммивояжёра»?

Брехт возвращается в мир, искоренивший советизм и оберегающий себя от его последствий. Если так, то это не прежний освещенный Брехт, но и не прежний политически ангажированный. Его требуется прочитать заново. Драматург подавал

пример и перечитывал сам себя неоднократно. Комедию двадцатых годов «Что тот солдат, что этот», которая была ранним опытом эпического театра, Брехт в тридцатые годы увязывал с «нюрнбергской бандой», с тем, как подминали людей основоположники нацизма. В шестидесятые годы наследники Брехта видели ещё один прецедент «обезлички» во вьетнамской войне. Поскольку после сокрушительных больших войн малые — теперь уже не новость, комедия «Что тот солдат, что этот» может не раз ещё пригодиться в качестве поучительной, дидактической (в формулировке драматурга) иллюстрации к текущему моменту. И это самое скучное, на что тратится драматургия и театральные силы. Это упрощает «брехтовский материал», низводит его до плоской схемы.

Будучи театром извечно академической культуры, бывший Театр драмы им. А. С. Пушкина, нынешний Александринский, к Брехту (после первых сомнительных успехов) не прикасался. До нынешнего сезона.

2. Возвращается Юрий Бутусов в родной город. Радует, что возвращается он с лучшим драматургом XX века, которого давно пора было вернуть, реабилитировать или перечитать. Судя по всему, актёры понимают и принимают брехтовско-бутусовский сценический стиль и соответствуют ему. Скажем, Александра Большакова. Она начинает спектакль как Ведущая некоего ток-шоу, у неё хриловато-гортанные интонации, как будто занятые у Гизелы Май, подчёркнуто кабаре́тная развязность и небрежность. Актриса «говорит по-немецки» — не на немецком языке, а в духе немецкого политического театра XX века. Платье не то, но тон верный. Артистично, но без кокетства, скептически, по-деловому, закинув ногу на ногу, она преподносит текст Пролога о предстоящем превращении человека в другого человека. Она излагает либретто, как когда-то в античном театре излагали содержание мифа, не страшась, что зрителю будет не интересно — умному зрителю интересны не факты и не фабула, а процесс, то, что происходит перед глазами. Её эстрадное серебристое платье никак не вяжется с идейной заставкой, оно контрастирует и с тем, как выглядит актриса дальше. А дальше Большакова преображается во вдову Бегбик, и сам этот образ двоится и троеится — в красном, страстная, как Кармен из ближайшего притона, вдова молодеет; потом стареет и закостенева́ет в чёрном безразмерном пальто владелицы вагона-трактира; и ещё романтически протанцовывает белым видением воспалённого мозга Гэли Гэя. Во всех превращениях актриса,

Продолжение на стр. 2

хочется сказать, ответственна и благородна. Эта, практически единственная женская роль, выполнена со вкусом, без женского актёрского самолюбования, и чувствуется солидарность исполнительницы со спектаклем в целом.

Одного из четырёх солдат, Джипа, того, что во время ограбления пагоды оставил там клочок выданных волос и тем решил судьбу Гэли Гэя, играет молодой и мне не очень знакомый актёр Валентин Захаров. Он брошен на зонги и на зал. Темперамент, юмор, зажигательность и обаяние его очевидны. Короткую «Песню о текучести» с гераклитовским содержанием о реке, в которую нельзя войти дважды, Джип-Захаров исполняет как бы в прострации, в помутнении сознания. Там, где-то внутри, у парня, одурманенного пивом, наркотиками, сном, бросят не солдатские думы. Там варится что-то философски-печальное, свойственное человеку вообще, а не рядовому в лагере Килькоа. Этому же Джипу-неДжипу поручен Пролог ко второму действию. И он снова обещает зрителям наглядную переделку человека. Персонаж Захарова ближе к сегодняшним молодым людям, к исполнителям рэпа, чем к актёрам старой брехтовской школы. Мне такой скачок определённо нравится, он по-своему продолжает поэтику отчуждения актёра от роли и связывает её с масс-культурой неформальными узами. Правда, эпизод-пародия на лже-медиума, который забирает чёрную энергию у кого-то из публики, — ба-нален, это современность поверху, тут связи и объяснения с масс-медиа опущены режиссёром и актёром. Это явно проходное место спектакля, да и образ дробится, распадается.

В роли Гэли Гэя актёр как раз хорошо знакомый — и мне, зрителю, и режиссёру, хотя на этой сцене они встретились впервые. Дмитрий Лысенков играл Сарафанова-отца в «Старшем сыне». Был он тогда студентом третьего курса, никаких свойств для возрастных ролей не имел, что не помешало ему не просто сыграть, а создать образ — пластический и поэтический. Его Сарафанов был похож на гибкий ствол старого дерева, гнувшийся от каждого порыва ветра, — скрипит, едва держится, но гибкость телесную сохраняет. Весь целиком тот Сарафанов оставался в памяти, и неведомо было, чем, какими средствами актёр достигал такого ёмкого впечатления. То, что Бутусов Гэли Гэя увидел в Лысенкове, естественно. Актёр этот обладал гибкостью не только в роли Сарафанова, гибкость — качество его таланта. Он характерный, комедийный, драматический актёр, к тому же прекрасно подготовленный физически к любой эксцентриаде. Лысенков — где нужно — отрицательный тип, где нужно — неврастеник, если нужно — плут или простак. Для «Человека» нужен был простак — Чаплин с накачанными мышцами и продуваемой насквозь головой. Фабула комедии поплыла по воле режиссёра, и актёр своим исполнением повёл за собой — в сторону от отчуждения и карикатуры. Маленький, глупый, жадный — да, однако, переделка, о которой дважды предупреждал Пролог, не так проста и не так наглядна. Сколько сил потребовалось, чтобы заставить Гэли Гэя стать Джерайей Джипом? Два с лишним часа, пока идёт спектакль, и ещё не измеряемые точным временем манипуляции с упрямым Гэем, а это и подначка с пивом и сигаретами, и сделка со слоном, и суд, и расстрел. Солдаты-мучители выбились из сил. Готовность человека отказать от самого себя в спектакле с Лысенковым показалась сомнительной. А если серенький и мелкий, но особенный? Ни на кого не похожий? Не Джерайя Джип, а Гэли Гэй, хоть кол на башке теши. Брехт предупреждал в предисловии к этой ранней комедии: Гэли Гэй не так слаб, как может показаться на первый взгляд. Он силен, упрям, и вырвать его из мещанской почвы не просто. Лысенков как будто никакого личностного роста для своего персонажа не предусматривает, всё тот же чаплиноподобный простак в конце, что и в начале, только ОСМЫСЛЯЮЩИЙ свою простоту и своё реальное положение в мире. А в этом мире многое изменилось с двадцатых и даже с шестидесятых годов.

Испуганного, хитроватого Гэли Гэя, который хочет жить по-своему, заниматься в клубе атлетов, пить пиво и есть рыбу, не хочется осуждать. Компромиссность его не постыдна, она неизбежна. Герои как-то все вымерли, убеждения рассеялись. Когда трое нападают на одного, нравственного подвига ждать неприлично, да и во имя чего этот подвиг мог бы быть совершен? Во имя серенькой, как моль, жены? Во имя отечества, которое посылает воевать то в одну сторону за хлопком, то в другую за шерсть?

При самом почтительном отношении к классике хранить её в сундуке нельзя, а на свету видно, что в ней неизменно, а что изменяемо. Юрий Бутусов на своём опыте это знает. За прошедшие годы Бутусов и сам по-солидней, приобрёл опыт независимого режиссёра и репутацию «потрошителя» классики. Правда, его препарирования Шекспира и Ионеско находились и находятся в границах неписанных законов — то есть ногами по наследию автора-драматурга режиссёр не ходит, а, напротив, находится с ним в почтительно-дискуссионных отношениях. Бутусов виден, и классик не обижен, не сведён к двум строкам фабулы, по которой более резвые интерпретаторы сочиняют нечто мало адекватное и малоценное.

Брехт и сам из свободных сочинителей. У него практически нет своих сюжетов. Он, как говорят ныне, пользователь фабульной памяти. Он называл классику «материалом», который следовало обрабатывать ради эстетического и идеологического результата. Он стремился быть прагматиком. С похожим дважды перепи-

санным сюжетом Бутусов встречался, когда ставил «Макбетта» Э. Ионеско, то есть переработанной пьесой Шекспира, который перерабатывал хронику и, скорее всего, ещё раннюю трагедию о шотландском короле-тиране. «Человек=Человек» (название крайне удобное для фиксации на клавиатуре компьютера, но двусмысленное по сути) — пьеса, близкая режиссёру по социальным и моральным свойствам. Это его люди, его человеческая стихия. Прежние персонажи театра Бутусова из низших сословий (для чего и королевские семьи им бывали спущены до обитателей сараев, бараков, палатки разъездного цирка и другого дешёвого жилья) воссоединяются с Гэли Гэем, это общая коллекция. Узнаётся Бутусов по составляющим спектакля, а это немного клоунады, музыкальный микс, ненавязчивая сатира, яркая эксцентрика и юдоль плача, как выражался Н. С. Лесков. Последнего, плача, в «Человеке» меньше, чем позволялось в театре Бутусова прежде. К этому набору режиссёр добавил, так сказать, опознавательные знаки театра Брехта: зонги, нарисованный на щеках и подбородке грим (бороды) и открытую зону для общения с публикой.

По ремарке пьесы введён музыкальный ансамбль, в котором громче всех ударные и духовые. Эта живая музыка играет вместе с теми, кто находится на сцене, они связаны заговором, поддакиванием друг другу, партнёрством. Трио медных тарелок, барабана и гранатомёта звучит складно, как будто это и есть привычная музыка времени. Собственная театральность Бутусова готова была для таких добавок, встреча режиссёра и драматурга произошла спокойно, и, признаемся, в ней нет ничего особенно нового. Показалось, что Бутусов так или иначе всегда ставил Брехта, общаясь с другими драма-

ставляет ударения по-гамлетовски, для Гэли Гэя тоже распалась связь времён, он тоже разочаровался в человеке, «красе вселенной». Привычно, когда актёр для своей «выходной арии» выставлен на авансцене. Здесь, у Бутусова, не так: Гэй для заключительного слова, «тирады о тождестве», посажен в самой глубине, и не потому, что Лысенков способен голосом объять немалые просторы александрийской сцены. Голос невелик, но актёру действительно удаётся объять, приблизить, сжать до себя пространство и увеличиться для публики, оказаться ею услышанным из самой глубины души героя, в эти минуты — не простак в котелке из немого кино, а жертвы, поставленной к стенке.

Ещё раньше в спектакле есть подобные пронзительные минуты встречи с бездной, душевного ужаса, и его Лысенков успевает показать, откинувшись от незапно перед ним воздвигшегося огромного светящегося креста. Цирковым кувырком Гэли Гэй увернулся от этого света, сияния, громады — и помчался дальше в мнимой похоронной процессии, где несут картонную коробку, на которой написано «ГЭЛИ ГЭЙ». Ритмы этой сцены — лучшей в спектакле — спешка. Гэли Гэй тоже хочет в неё попасть и всё время промахивается, катится, бежит на полусогнутых, ползёт, семенит; и пластика его, и мимика передают все оттенки страха, испытываемого животным, которого травят. (Вообще пластические эпизоды Гэли Гэя — от первой пантомимы с гирей и до фантастического пролёта по барьеру оркестровой ямы — блестящи.) Что касается других актёров в ролях солдат, бонзы, сержанта, то они разбираются в грамоте брехтовского исполнения. У них получаются более или менее разработанные эскизы, суховатые по необходимости и лаконичные фигуры.

На ритмы спешки хорошо работает сценография — у Александра Шишкина помост-площадка то и дело складывается, раскладывается, движется вместе с персонажами или навстречу им, стоит эшафотом посередине. Вращение глобуса напоминает эта сцена на сцене, обзор со всех сторон даёт перекошенную землю. На жёстких стульях слева редкие зрители (не занятые в сцене актёры, публика эпической мизансцены) наблюдают вращение площадки с её валяющимися или болтающимися реквизитом. Крест, сначала тусклый, бесполезный и тоже наклонённый, ездит вместе с площадкой, пока не осветится изнутри и не станет общим покосившимся крестом общего погоста. Площадка крутится между тёмных шероховатых стен, но когда Гэя должны расстрелять, вся конструкция перекрывается белым холщовым задником. Земля превращается в «стенку» в самом плачевном смысле.

В новом названии старого перевода Льва Копелева (в отличие от Шекспира, Брехта не спешат переводить наши филологи-эстеты, да и старые переводы — Копелева, Эткинда, Фрадкина, Апта — делались с душой, с пониманием, поэтою так долго хранятся) «солдат» заменён на «человека». Надо полагать, для широты обозрения, из опасения не переборщить со злободневностью. Всё равно аллюзии напрашиваются сами собой. Про армейскую машину, про обезличивание человека в ней, про падение и кризисы армии везде, в том числе и в России, и про зверства людей друг над другом. Только что случившееся на Кавказе аукнулось в спектакле, хотя эту аллюзию никто не предвидел. Уйти от злобы дня в спектакле по Брехту не удаётся. Хотя, полагаю, Бутусова стесняет идейность как таковая. Он обходился, как правило, без неё. Никаких формул и формулировок из его театра не вытянешь. Он действует градусом чувств и изобретательностью лицедейства. Брехтовские точки над и ему не нужны. Тут мог бы возникнуть конфликт драматургии и театра, но его нет, потому что идейность Брехта настолько вариативна (диалектична, как сказал бы он сам), что её можно гнуть в любую сторону — в абстрактный гуманизм, или в апологию милитаризма, или в вульгарный социологизм. Ни о чём из вышеназванного в спектакле Бутусова речи нет. Человек не равен человеку — вот что звучит в подтексте. В новом названии требовался вопросительный знак, а не знак равенства.

«Как жизнь на земле опасна» — вот что должен бы усвоить зритель, узнав подробности истории Гэли Гэя. Что страшнее — бояться смерти или бояться жизни? Жизни, отвечают драматург и режиссёр. У Брехта есть важное уточнение — сильным Гэли Гэй становится, слившись с коллективом. Не могу сказать, что это видно в спектакле. Виден личный путь Гэли Гэя, совершенно романтическое отчаяние человека, потерявшего лицо и душу. Отходя от критики мирового милитаризма (Брехт заразился им от Киплинга, потом отрекался, исправлялся, боролся), ему ничуть не интересной, режиссёр, как мне кажется, растекается мыслями. Та же рассеянность есть и в спектакле — Бутусов не любитель притч, найти способ её представить на современной сцене не просто. Препарирования и красиво освещённая (люминесцентными синими дугами в критические моменты) переделка человека для антигуманных целей «королевства»? Нет, не то, в спектакле играют нечто иное, и не скоро переделается человек, вернее, никогда не переделается. Вот и получается, что Брехт стоит на пороге нового века и пока ждёт, с каким зрителем и с каким театром он сойдётся. Воспоминания, навеянные спектаклем Александринки, привлекательны, и они подчас перекрывают сценическую реальность.

Елена Горфункель



Александра Большакова (Вдова Бегбик) и Дмитрий Лысенков (Гэли Гэй).
Фото В. Красикова

тургами. В каком-то смысле даже сделан шаг назад — ко времени повального и всемирного увлечения Брехтом. Примерно так и ставили, и играли — без вживания в образ, но с оценкой, с лозунговой репликой, с эпическим подтекстом, с моральными и философскими резюме в куплетах-зонгах, с пафосом сострадания и гнева. Для тех, кто видел лучшие, программные спектакли по Брехту в шестидесятые-семидесятые годы, Бутусов — хороший ученик. Например, появление Гэли Гэя со Вдовой на спине, обвешанного корзинками и ящичками, — добрый старый отечественный Брехт, чуть ли не цитата из любимовского спектакля...

Бутусов-то видел это или сам придумал? Из-за таких моментов, воскрешающих традиции, задумываешься: может, Брехт устарел так, что по-другому его не поставить? Иного сценического языка он пока не имеет, чем тот, что опробован, забыт, а теперь вот снова в ходу. Новое лишь промелькивает. В рэпе на месте зонгов, например, но ведь это мелочь. В игре Лысенкова мерещится не отчуждение, а добрехтовское и послебрехтовское вживание в образ. Такой актёр содился бы и в театре Мейерхольда. Он раздельных знаков между добром и злом не ставит, он упивается лицедейством. Ярлык обывателя и конформиста — ярлык истрёпанные, устаревшие — должного воздействия на умы граждан в креслах не оказывают. И актёр их не навешивает на Гэли Гэя. С гремящим очередями автоматом в руках он выглядит не самим собой. Лысенков, впрочем, не сидит в башне из слоновой кости. Он говорит о том, что человек объёмнее и сложнее, что, как редкие животные, он требует защиты, экологического что ли, бережного подхода. Последний монолог Гэли Гэя рас-

МИХАЭЛЬ ТАЛЬХАЙМЕР: «ЕСТЬ ЭМОЦИИ. МЫСЛЬ. СВЕТ»

В Петербург Михаэль Тальхаймер, художественный руководитель «Дойчес театра», приехал впервые. А в Москве он уже побывал — три года назад, когда его постановка «Эмили Галотти» Лессинга произвела настоящий фурор и была признана лучшим иностранным спектаклем сезона. Московская критика столь единодушно воспела режиссуру Тальхаймера, что очень хотелось лично убедиться в её достоинствах. Надо признать, что они превзошли самые смелые ожидания.

— Господин Тальхаймер, вы начинали свой творческий путь как актёр, а потом стали режиссёром. Как это с вами произошло?

— Это было так давно!.. Я десять лет проработал актёром. Родился я в Западной Германии, но довольно много играл в Восточной. Одной из тех ролей, что доставили мне наибольшую радость, был Роберто Зукко. Но я никогда не был знаменит, и уж точно никогда не был таким прекрасным артистом, как те, с кем сейчас работаю. А лет двенадцать назад мне, тогда ещё актёру, довелось порепетировать со студентами. И так меня это захватило, что я решил: всё, отныне и навсегда только это! Я органически почувствовал, что так гораздо больше смогу выразить, нежели в одиночестве.

— Ваши опыты интерпретации классики в России воспринимаются с особым интересом. Эта область у нас традиционно считается «передним краем» театрального искусства. Зачастую радикальные сокращения текста, его монтаж и другие современные режиссёрские средства применяют для того, чтобы превратить трагедию или классическую драму в бытовую, так называемую «простую человеческую» историю. Как бы вы определили разницу между дайджестом классического произведения и жёстким сценическим концептом?

— То есть сокращения в тексте делают спектакль абсолютно поверхностным? В таком случае нет сомнения, что режиссёры, поступающие так, не правы. Я сокращаю текст не для того, чтобы упростить повествование. Истории, которые я рассказываю совместно с классиками, — сложносочинённые. И чтобы такую историю рассказать, я стараюсь — таков мой долг — убрать со сцены всё избыточное. Но не для того, чтобы сделать происходящее более динамичным или более упрощённым, а чтобы сфокусироваться на самом важном. В том числе — на оставшемся тексте. Я вообще люблю язык. И очень долго работаю с артистами над мыслью в её языковом выражении, прежде чем они вообще выходят на сцену. Я должен им объяснить, что именно мы играем и почему мы играем это именно сегодня. Ещё Чехов писал о том, что надо избегать на сцене всего лишнего.

— Вы ставили «Трёх сестёр» — я так понимаю, они тоже подвергались сокращению? Что вам показалось там излишним?

— Да, там действительно были сделаны купюры, но совсем не в том смысле, как, допустим, в нынешнем «Фаусте». Основные сокращения коснулись не столько самого текста, сколько сценического интерьера. Никаких диванов, столов и прочего: пустое пространство, несколько стен, текст Чехова и артисты. Это как раз то, что я понимаю под «сокращением». Необходима чёткость, деловитость — в сценографии, в костюмах, и не в последнюю очередь — в эстетике самой игры.

— Почему это для вас принципиально?

— А это именно то, чего я хочу. Я даже не думаю об этом во время репетиций, просто знаю, что эти истории я могу рассказать только таким образом. У артиста на сцене не должно быть ничего, кроме авторского текста, себя самого и своего партнёра. По той простой причине, что тогда артист вынужден искать образ персонажа в авторе и в себе, в тексте и в эмоциях. Ежи Гротовский говорил об «обнажённом» актёре — в метафорическом смысле, разумеется. Если на сцене имеется подробный интерьер, все эти диваны, самовары, столы, стаканы и прочий реквизит, — то артист очень быстро поддаётся возможности за всё это спрятаться. Потому что когда артист встал, подошёл к самовару, налил чашку, снова отошёл, снова сел — он думает, что он тем самым что-то сообщает и на сцене что-то происходит. А на самом деле не происходит ничего.

— Обычно говорят, что этими чаепитиями создаётся так называемая «чеховская атмосфера»...

— Атмосферу можно создать иначе. Есть эмоции. Мысль. Свет.

— Вы не допускаете неряшливости не только в оформлении, но и в актёрской игре.

— Ничего излишнего, ничего ненужного. Но сначала на репетициях артисту разрешено всё. Я не такой режиссёр и уж тем более не такой человек, который запрещает что-то другим людям. Мы работаем до тех пор, пока переливающиеся через край излишние эмоции не оказываются направлены в определённое нужное русло. Тут необходимо доверие между актёром и режиссёром. Потому что сначала актёр всё будет делать не так, как следует. Начинается длинная череда разговоров, уточнений, разъяснений. А потом мы вместе находим, вернее, — что для меня крайне важно — мы начинаем вместе понимать суть произведения. Ведь когда артист понимает и любит то, что играет, — тогда только он по настоящему хорош на сцене. Если просто принудить артиста делать то, что ему не по душе, — работа будет плохая. Некачественная.

— При этом ваши спектакли как раз производят впечатление крайне жёстких структур, где артист загнан в узкое русло, по которому и движется. Обычно с таким стилем ассоциируется понятие об авторитарной режиссуре.

— В Германии тоже многие так думают. Но все, кто со мной знакомятся ближе и кому удаётся попасть на мои репетиции, бывают просто поражены, потому что

на наших репетициях всегда много юмора. Правда. Мы очень много шутим. То есть я совсем не через строгость прихожу к этой очень строгой форме. Она возникает оттого, что мы имеем дело со сверхэмоциями. Например, та сцена, где Фауст и Гретхен говорят о вере в Бога, или сцена смерти Гретхен — это же моменты высочайшего отчаяния. И там — совершенно сознательно — жёсткая форма разрывается артистом. Это как раз то, что я люблю и часто делаю: заложенная в партитуре строгость формы фиксируется, опознаётся зрителем, потом артисты взрывают её изнутри, рвут на части, а потом действие снова идёт, изменив направление. Это происходит в спектакле — потому что так происходит в жизни. Я так её чувствую. Именно в эти взрывные моменты и возникает истинное напряжение.

— Существует мнение, что психология современного человека противоречит структуре классического произведения...

— Конечно, это так и есть, и так должно быть. Но в этом-то всё и дело, в этой точке несовпадения и начинается самый напряжённый процесс. Когда мы говорим об античных трагедиях, то становится очевидно: наши чувства, наш образ мыслей по отношению к античности изменились полностью. И когда мы, с нашим современным мышлением, работаем над древним текстом, — между ними возникает огромное сопротивление, трение. Можно, конечно, попытаться сделать классику актуальной условно, поставив, допустим, на сцену ноутбук.. Но важно ведь не просто механически «осовременить», а действительно думать современным образом, — тогда начинаешь чувствовать, как много эти античные тексты нам дают. И наконец ты понимаешь, что по существу не так уж много и изменилось. А вот когда это удаётся обнаружить, происходит маленькое чудо театра. Так же и с «Фаустом». Тут, конечно, временная дистанция не так велика, всё же не в две тысячи лет, — но разница в способе мышления столь же экстремальна. Возникает то самое напряжение — и в один прекрасный момент Фауст становится для нас совершенно современным человеком. Правда, весьма несимпатичным: преступником, убийцей, эгоцентриком, — но таков уж Фауст у Гёте. Тогда-то зритель и начинает чувствовать, что вот это и есть современный театр. Театр не может опускаться, как что-то обстоило когда-то. Это неинтересно. Театр всегда должен быть современным, и он всегда таков и есть. Потому что зрители заполняют зал — здесь и сейчас. И плохой театр тоже современен — просто по-другому. Он попросту не может быть иным.

— Дело ведь не только в том, похожи или непохожи по характерам и каким-то внешним обстоятельствам современные люди на персонажей классических произведений. Есть сомнения вообще в наличии у современного человека внятной биографии, у его жизни — сюжета, и, наконец, у окружающего мира — смысла. Но классическое произведение этот смысл привносит — оно тоже не может быть иным. Нет ли здесь противоречия?

— Всё так. Но вот это-то и интересно. Это я и имею в виду под «трением». Я считаю, что это описание современного человека абсолютно правильно, этим его мышление и мировосприятие и отличается от классического. Поэтому их и интересно свести. Тут и возникает поле напряжённости.

— В таком случае вы удивительно щедры, награждая современного человека биографией и сюжетом, жизнь его — смыслом, погружая его — такого, как есть, — в классическое произведение.

— Если б театр был на это способен, было бы замечательно. Но пожалуй, слишком много чести для меня.

— А достоин ли современный человек таких щедрот?

— Всегда достоин. Надежда умирает последней.

— Германия ничуть не менее литературоцентричная страна, чем Россия, — случилось ли вам сталкиваться с обвинениями в «глумлении над классикой»?

— Постоянно. Особенно по поводу «Фауста». Это же национальная германская святыня! И поставить обе части «Фауста» в Берлине, в «Дойчес театре», — означает неизбежно получить вопросы о Максе Рейнхардте... Обвинения, о которых вы говорите, возникают очень часто. Иногда на интеллигентном уровне, и тогда я их, естественно, воспринимаю всерьёз и стараюсь ответить. Но чаще всё это происходит абсолютно диким образом, и тогда я вообще не отвечаю. А у вас, в России, кто «главный классик»? Чехов?

— Ох, у нас «главных» много...

— Я вообще не понимаю смысла этого подхода: почему нельзя сегодня внедряться в текст, что-то с ним делать? Многие из пес, о которых мы говорим, написаны уже сотни лет назад. И никто не должен бояться



того, что театр или режиссёр разрушит эту пьесу. Классический текст уже доказал, что он нерушим; пьесы уже напечатаны и стоят дома в шкафу. И уж если я беру книгу из шкафа и открываю её, она должна со мной — как с человеком — что-то сделать. Но тогда справедливо и обратное: я — как человек — должен с ней что-то сделать. Что пожелаю. А просто стереть с неё пыль и поставить обратно в шкаф — это уместно в музее, но не в театре.

— Хватает в Германии публики для экспериментальных постановок?

— К счастью, да. У нас аншлаги. Я полагаю, театральная ситуация в Германии принципиально иная, чем в России. Почти в каждом, даже маленьком городе есть свой балет, опера и драматический театр. Наши театры очень серьёзно финансируются государством. И — хотя это, наверное, прозвучит парадоксально, — именно благодаря этой государственной поддержке мы и обладаем огромной свободой. Публика привыкла к этой свободе и именно её ждёт от театра. Если бы театры не субсидировались государством, а жили бы на средства спонсоров, допустим, «Кока-колы» или «Мерседеса» — то очень скоро, без сомнения, «Кока-кола» и «Мерседес» стали бы нам диктовать, как надо ставить спектакли. А этому необходимо сопротивляться. Искусству деньги нужны — это безусловно, но ради денег искусство не должно подвергаться принуждению. Иначе оно перестанет быть искусством.

— Что должен сказать режиссёр, чтобы он никогда ничего не поставил в театре, которым вы руководите?

— «Я сделаю вам отличное шоу!»

— Если бы вы решили поставить спектакль в России — то что именно?

— Только не Чехова! Не потому, что я не люблю Чехова, наоборот. Но нельзя, по знаменитой поговорке, «везти сову в Афины». Я в Петербурге в первый раз, вот уже два дня хожу по городу. И для меня эти вот водовороты людского потока на здешних улицах, — это нечто чрезвычайно интересное, исключительно витальное. Жизнь, невероятно устремлённая на поиск будущего. Мне кажется, что именно это актуально и характерно для сегодняшней российской жизни — устремлённость в будущее. Как-то так я бы и стал выбирать пьесу. Возможно, это мог бы быть текст кого-то из современных авторов. Такого, с кем можно было бы поговорить.

— Иными словами, если европейский зритель в общем может рассчитывать на то, что его жизнь будет прочитана сквозь матрицу классических смыслов, то в современной России эти смыслы следует искать и создавать самим?

— Матрицей стала бы сама жизнь, жизнь улицы, она бы и рождала текст. Конечно, потребовался бы драматург высочайшего класса. Ужасно интересно, что из этого могло бы получиться. Я сегодня и описать этого не могу. Естественная жизнь улицы — и искусственное театральное пространство: их столкновение и породило бы... «напряжение». Дар, который театр мог бы в этом случае преподнести зрителю, — в том, что человек всё-таки увидел бы смысл своей жизни. Какой бы хаотичной и торопливой она ни была. Или хотя бы почувствовал то, что он не один. А это уже немало.

Записала МАРГАРИТА ПОЖАРСКАЯ