



Многие актеры меня называют тираном или диктатором, но мне кажется, это потому, что они лентяи, они не хотят повседневно заниматься, как в балете или как музыканты: шесть часов утром, шесть часов вечером. Считается, что драматический актер — это вообще не профессия, которой можно научиться. Но драматический актер — это такая же профессия плюс талант. И есть законы, которые нельзя нарушать. Если ты не будешь ежедневно тренировать себя, потом глупо рассчитывать на то, что придет вдохновение. Ни фиги ты не сделаешь.

Действительно, очень трудно указать, что такое актерская профессия, на чем она основывается, в чем ее законы. В балете если ты ногу не можешь поднять, значит, непригоден. Если ты пируэт не можешь сделать, значит, надо уходить. Но и в актерском искусстве, если ты не можешь скороговорку сказать так, как нужно... Если ты не можешь двигаться... Если ты не можешь расслаиваться на многие-многое уровни... То какой же ты актер! Надо учиться развивать возможности своего тела, мышления, ощущения себя в пространстве, ощущения партнеров. Надо, как хирург, ежедневно работать и работать, тогда что-то может быть и получится. Надо работать все время на сопротивление, преодолевать в себе лень. И понимать, что актерская профессия — это не все время хорошо и интересно. Это пот, это нервы, это насилие над собой, к которому, может, ты не всегда внутренне готов. Но хочешь не хочешь, надо взять себя в руки, сделать всякие недуги свои, всякие болезненности как бы материалом для работы.

— Кама Гинкас говорил, что актер — профессия патологическая. И режиссеру неизбежно приходится «работать» с комплексами актера, его фобиями, его страхами.

— Я думаю, что это все-таки шаманство. Если актер болен, значит он плохо подготовлен к работе. Другой вопрос, что я знаю очень много больных актеров. Сыграв ту или иную роль на сцене, они продолжают играть ее в жизни. Плохие учителя, ученики Станиславского, передают его метод погружения в себя персонажа и не дают выхода из этого состояния; не дают понимания, что это всего лишь фантом персонажа в тебе, ты его сам создаешь, но ты не становишься им. А я много видел людей, которые всю жизнь играют таких персонажей, как «Калигула», «Макбет». Актер пускает в себя такой персонаж, и тот побеждает его, убивает, как личность. И вот актер уже в жизни играет «Калигулу». И это уже болезнь. С таким актером для меня работать неприемлемо, потому что я не психиатр. Я с больными не хочу иметь дело, с больными должны иметь дело специалисты. А я хочу иметь дело с людьми, воображение которых может создать все, и которые не теряют грани, где персонаж, а где он сам. Хотя я понимаю, что увлекательно почувствовать слияние себя с персонажем: Я — Гамлет, Я — Медея, Я — Калигула. Очень увлекательно, очень сильно... Но это не искусство, это больные люди. Это страшно. Актеры становятся эксгибиционистами. Все время хотят представляться, играют роли в зависимости от ситуации. Если эта ситуация — он эту роль играет, и слова употребляет из своей роли, и выражения, а своего уже ничего нет. Это закулисье ужасно. Для меня это яма, и из нее нет выхода.

— Отношения актера и режиссера часто больше, чем только служебные отношения. Как вы выбираете актеров?

— Есть органически данные симпатии, антипатии. Иногда ты видишь, что он для тебя неприемлем, и он тебя не воспринимает. В такой ситуации тоже можно работать, но лучше в случае врожденного антагонизма — разбежаться. Надо набирать людей, которые у тебя не вызывают раздражения, и ты у них не вызываешь раздражения.

— Режиссеры часто вздыхают: как хорошо приходит в чужой театр. Как ты там свободен, как ты счастлив, как ты нов для актеров, как трудно работать с одним и тем же коллективом. Вы согласны с этим утверждением?

— Мне кажется, это слишком легкий путь, чтобы быть верным. Поставить один спектакль там, один здесь — не

значит строить театр. Самый легкий путь — все менять. Это не от хорошей жизни. Театр — не калейдоскоп, где все время меняются лица. Театр достигает своего расцвета через 4-5-7 лет совместной работы. И режиссер плодотворнее работает со «своими» актерами, а не со случайными встречаемыми и там и тут. Я не считаю, что ты на всю жизнь должен быть привязан к одному дому, но и жизнь «на колесах» — ущербна. Необходимо микроклимат, который создается годами, необходимо, чтобы участники дела держались каких-то общих принципов этики. Это очень помогает. Я помню, когда приезжал в Паневежис к Мильтинису, то там даже плохие спектакли воспринимались как-то лучше. Бережное отношение всех. Тишина, чистота, люди из администрации, которые обслуживают тебя, очень аккуратные и тихие, податливые и чувствующие, что происходит на сцене. И это всегда помогает, содружество всегда дает какую-то, дополнительную энергию, что ли. Ну, как, если хочешь хлеб испечь, то ты должен держать живую культуру дрожжей. А если живой бациллы не будет, ничего не получится — выйдет суррогат.

Другой вопрос, что даже такой слаженной компании время от времени необходим приток свежей крови, новых сил. Существование театров, не меняющихся десятилетия, — это противостоит. У нас так странно организованы театры, что очень трудно расстаться с ненужным актером. Ты можешь не занимать его годами, но он будет числиться в труппе. В нем будет зреть злоба и недовольство. В какой-то момент он станет неуправляемым. Когда таких актеров подбирается целая команда, они могут взорвать любой театр. И вот тогда режиссеру надо уходить. Это единственный выход.

— Когда вы пришли работать в Каунасский театр, вы позвали в труппу довольно разных молодых актеров. Это было «обновление крови»?

— Я привез тогда в Каунас курс из десяти человек, потом еще пригласил Будraitиса, Масюлиса и многих актеров, которые вообще не работали в театре. И это был довольно плодотворный период для каунасского театра. С Будraitисом мы тогда делали и Ричарда II, и Ленина, и Сольнеса. Это была его первая работа в театре. Он ведь не имеет актерского образования. Он учился на юридическом факультете, стал понемножку сниматься в кино, а в театре он вообще ничего не делал. Я взял его, потому что мне хотелось такой фактуры, такого актера. Притом мне просто интересно было понять эту природу, как актер кино может работать в театре. Оказалось, что это не просто. Самое трудное для него было сохранять два с половиной часа действия необходимую энергию, посыл сиюминутности. Потому что в кино этот всплеск конденсируется на три-четыре минуты. А здесь должен держаться весь спектакль. Пришлось его вогнать в такую аэродинамическую трубу, что он не очень понял, что там было. Потом уже стал разбираться, что с ним происходит, когда следующую работу делает, третью, четвертую, он уже стал владеть этим материалом.

— Репетируя с актерами, вы используете метод показа?

— Иногда. Иногда просто какой-то штрих или какой-то энергетический всплеск, но редко.

— Как вам кажется, актерам легко на ваших репетициях?

— Нелегко, я думаю. Потому что требуется все время делать что-то заново, заново все пробовать. На моих репетициях я прошу поменьше говорить. Если хочешь что-то объяснить, то объясняй через действие, а не через слова. Актеры не очень любят идти на сцену и выкладывать. Часто им хочется «поговорить». Иногда это нужно. Потому что есть пьесы, к которым необходимо как-то привыкнуть. Но все равно засиживаться нельзя. От того, что ты хорошо проанализируешь пьесу, еще не значит, что спектакль получится. Я знаю много очень режиссеров, прекрасно все интерпретирующих и анализирующих. А увидишь их спектакли, ничего из того, что они говорили, там нет. Просто все за бортом остается. Значит, главное — как превратить свою идею в видение, в реальное мясо. Это не все умеют, и поэтому я всегда опасаясь актера, который много говорит: как он видит харак-

тер своего героя и так далее. Это еще не значит, что он создаст хороший тон.

— Есть ли у вас застольный период, когда вы с актерами осуждаете пьесу, будущий спектакль?

— У меня репетиционный процесс строится по-разному. Если мне нужно какое-то застолье, я это делаю. Если мне не нужно, я не делаю. Начинаю рассказывать что-то, ничего общего не имеющее с пьесой. Иногда сразу говорю: выучите слова. Я не могу запланировать, как буду вести себя. В зависимости от того, какие актеры, какая ситуация, какой материал.

— Вы довольно жесткий режиссер. А бывает у вас в работе, что представление актеров о своей роли расходится с вашим представлением о ней? И что вы делаете в этой ситуации?

— Надо убедить актера, что я уважаю его видения. Пожалуйста, делай свое видение, показывай, воплощай его, убеди меня, что ты прав. Иногда он сам отказывается от своей трактовки. Иногда, напротив, он убеждает меня. Убеждает не словами, а на сцене. Он делает реальные вещи, и начинаешь понимать, что он прав. Что он идет куда-то в твою сторону, но другими путями, средствами, приспособлениями. И результат может быть иногда интереснее, чем ты планировал. Работа на конфликте часто бывает плодотворна.

— Репетируете ли вы с одним актерским составом или у вас есть дублиры?

— Репертуарный театр обычно требует дублирующего состава. С какой-то стороны, это хорошо для актеров, конкуренция тонизирует. С другой стороны, надо больше времени на подготовку спектакля, надо как-то по-другому строить репетиции. То, что находишь с одним актером, неприемлемо для другого. А он сидит в зале, и ты должен его учитывать.

— Но иногда получается, что дублер, сидящий в зале, выпитывает все, что происходит, преломляет это в соответствии со своей индивидуальностью, и — оказывается интереснее основного состава. Очень редко, но так бывает.

— У Льва Додина актеры, когда разминают какую-то пьесу, свободно пробуют по нескольку, иногда по десятку ролей.

У него совершенно другие условия: свой театр, своя труппа. Он может играть. В чужом репертуарном театре тебе этого никто не позволит: репетировать годами.

— Но со студентами такой способ работы возможен?

— Со студентами возможен. Человек погружается в материал, проявляет себя в разном, говорит о том, что ему интересно, проявляет свой вкус, выбор. Ты знаешь его так, как никогда бы не узнал при другой работе.

— Когда вы читаете пьесу, у вас возникают зрительные образы будущего спектакля? Или вы «слышите».

Или ощущаете какую-то атмосферу?

— По-разному бывает. И картины, и какие-то мизансцены, и какая-то деталь, и костюмы, и звуковой ряд какой-то. Когда ты даже просто читаешь пьесу, все равно встают какие-то вещи, картины или атмосфера, даже запах. Вот об этом и говоришь и художнику, и композитору.

— А бывает, что вы читаете пьесу и представляете какого-то конкретного актера?

— Бывает, но часто такого актера нет под рукой. Ну, нет и нет. Что делать: ну, нет. То ли не хватает техники, то ли ума, то ли эмоциональности, то ли отдачи. Ты видишь идеальный спектакль, а работаешь с конкретными людьми.

— Когда появляется художник в вашей работе: до актеров или во время репетиций?

— Иногда до актеров, иногда вместе с актерами. Бывает, что есть какие-то яркие решения, и я не имею вопросов, то могу начать готовить актеров уже с костюмами.

— Когда приходите к художнику, у вас уже есть, условно говоря, «художественный образ» спектакля?

— Нет, сначала художник должен показать, что он вынес из пьесы. Потом по его эскизам я вижу, что он предлагает, я ему говорю свои какие-то вещи, он слушает, спрашивает, спорит. Я подбрасываю какие-то детали, которые он может принять или не принять. Эти де-

тали иногда становятся как бы исходными.

— Когда вы приходите к композитору, вы говорите примерно: мне нужно сюда два марша и три вальса.

— Нет, никогда. Задача композитора передать атмосферу.

— Атмосферу пьесы или того, что вы ему рассказываете про будущий спектакль?

— Пьесы. Он наигрывает какие-то мотивы. Чтобы можно было начать разговор не вообще, а такой конкретный. Художник говорит языком пластики, композитор — звука.

— Я правильно поняла, что актер убеждает режиссера показами, художник — эскизами, а композитор — мелодиями.

— Или я убеждаю, или меня убеждают. Так и строится работа.

— Вы смотрите свои спектакли после выпуска? Корректируете ли их? Или следите, чтобы они не «разболтались», чтобы актеры не отошли от вашего замысла?

— У меня сейчас нет своего театра, поэтому смотрю и корректирую, когда могу. Если я не работаю в театре, то это не от меня зависит. Но когда получается, непременно смотрю и общаюсь с исполнителями и до, и после спектакля. Что-то меняю, все время уточняю: темпоритмы, мизансцены. Иногда меняю чуть-чуть, в соответствии со зрителем, когда слышу их реакции, но не в кардинальном смысле. Когда смотришь — видишь свои недоделки и пропуски. Всегда дает хороший результат, когда уже играется спектакль, а ты сговариваешься с актером, что это так надо поменять, это так, и когда видишь, что это происходит...

Потом мое присутствие как-то подтягивает актеров. Необязательно сигнализировать фонариком, как Любимов, но они все равно чувствуют твое присутствие в зрительном зале.

— С годами становится легче ставить и преподавать? Или наоборот?

— В какой-то мере легче, а в какой-то мере труднее. Легче, потому что ты имеешь опыт, знаешь, как более точно и просто добиться того или иного результата. А труднее, потому что все равно уходят какие-то силы, дряхлеешь физически. А для преподавания и, особенно, для постановки спектакля ты должен иметь здоровье и энергию, которые дают возможность общаться так, как ты представляешь, как ты хочешь, как ты воображаешь. Но когда биологически организм уже не успевает за твоим мышлением и ты начинаешь ощущать это, — становится трудно. И это надо преодолеть. Надо делать что-то по-другому, найти способ, как этого избежать, и все-таки добиться планируемого результата.

— Джигарханян сказал, что с учениками он молодеет. В театре он отдает энергию, а у учеников подзаряжается.

— Конечно, со студентами молодеешь, это другая энергия, другие ритмы. Ты должен приспособливаться. Хочешь не хочешь, становишься другим. Главное, не власть в инфантилизм. Иногда полезно как бы уходить от своих учеников, оставлять их. Поработать с «чужими». Иногда совсем чужие становятся более близкими, чем свои. Иногда я возвращаюсь к актерам, с которыми расстался, потому что они проходят еще другую школу, мы встречаемся опять, но уже на другом уровне. Тогда опять как бы сначала начинаю.

— Считается, что режиссер всегда видит в другом режиссере конкурента. А вы годами выращиваете новое режиссерское поколение литовского театра. И ваш ученик Оскарас Коршуновас скоро сам сможет называться мэтром. Откуда такое редкое бескорыстие?

— Я себе готовлю могильщика. И делаю это с удовольствием, потому что хочу, чтобы меня красиво похоронили. Если они меня убьют, что они лучше меня работают, тогда они меня хорошо похоронят. Я буду рад.