

Евгений ГРИШКОВЕЦ:

«Гораздо приятнее ощущать себя человеком везучим, чем работающим»

— **NET** — не только аббревиатура, но и сеть в переводе на русский язык. На первом NETе сети притащили Гришковца. С этого момента Евгений Гришковец — постоянный участник фестиваля. Тем не менее прочел в одной из статей: «Он возник ниоткуда».

— Не знаю как это прокомментировать. Это, скорее, газетная такая фраза. Не плохая, не хорошая. Это очень московское высказывание. Поскольку я приехал в Москву из Кемерово. Меня иногда в Москве спрашивают: «А где это? Где-то рядом с Нижним Новгородом?». Я возник не из ниоткуда, а приехал конкретно из Кемерово. До того, как приехать сюда, у меня был маленький театр студенческий, у меня была компания актеров, с которой мы делали спектакли. А с другой стороны, можно сказать, что я из ниоткуда, потому что я вышел не из каких-то системных институтов, или институций театральные. Я не заканчивал даже провинциального театрального училища. Я учился в Университете кемеровском на филфаке.

— Как стали рождаться эти тексты? Некоторые из них трудно назвать пьесами.

— Нормальная-то пьеса, первая пьеса, так, как она пишется: диалог, тире вначале, была написана два года назад, и для меня самого это была большая неожиданность, что я это сделал. Потому что другой возможности работать с театром у меня не было. Я был вне театра, я был один. И для того, чтобы что-то предложить театру, нужно было как-то это предложение оформить. Вот текст этой пьесы и был такое оформленное в пьесу предложение, которое было принято, слава Богу. Этот спектакль — «Записки русского путешественника», там играют два прекрасных актера — Василий Бочкарев и Владимир Стеклов, и также на сцене находится режиссер этого спектакля Иосиф Леонидович Райхельгауз. Вот это предложение таким образом было принято, вот оно и осуществилось. Не знаю, я не могу понять механизмов. Я неоднократно отвечал на этот вопрос, я не лукавлю, не кокетничаю, я не понимаю механизмов, которые привели меня к тому, что я начал заниматься именно театром и занялся этим именно так. Могу назвать целую цепочку событий, но эта цепочка событий ничего не объяснит в итоге.

— Вы где-то сказали: «Меня мучили воспоминания», или «Я хотел избавиться от своих воспоминаний».

— Скажем, спектакль «Как я съел собаку» мною наивным был задуман как способ избавиться от воспоминаний о службе на флоте. И даже, когда в первый раз играл этот спектакль для совсем немногочисленных людей (всего 18 человек было), я сказал смешной такой текст, пафосный, что Достоевский писал «Записки из мертвого дома» (кстати, он тогда сидел в Кузнецком остроге, там, где город Новокузнецк находится) и он пытался выстроить некую цепочку неких характеров, не пытаясь высказать мнение об этом. Просто хотел избавиться от этого воспоминания, иначе он дальше не смог написать того, что он написал. Мне тоже хотелось избавиться от этих воспоминаний и жить дальше нормально. Мало этого, я очень хотел избавиться от театра в себе. Спектакль «Как я съел собаку», — это было прощанием с театром. Потому что я полагал, что театром не прокормить семью, дальше этим заниматься вообще не имеет

как-то смысла. Я уехал из родного города, где осталась моя театральная компания. Это было прощание с театром, которое привело, видите к чему. Никакие механизмы, сколь точно их ни опишешь, само волшебство движения не объясняет.

— Я не сравниваю вас с Достоевским, но вы также не высказываете в «Собаке» своего отношения к событиям.

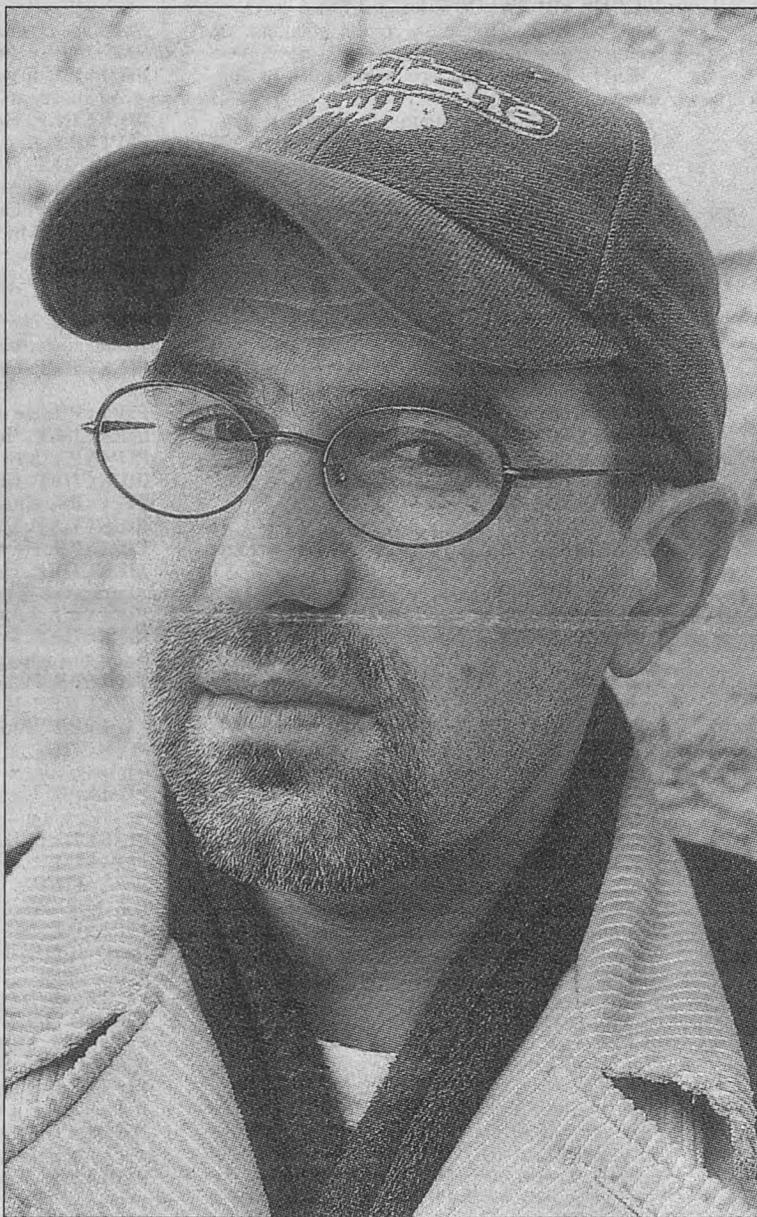
— Вот это пришло после. Я понял, что ни от каких воспоминаний я не избавился. Они перешли в некое другое состояние. Мало того, эти конкретные воспоминания, которые содержатся в тексте, — они ушли довольно быстро. Их там нет. И я научился, исполняя этот текст, и только исполняя его, иначе я ничему бы не научился, не высказывать мнения. Не высказывать мнение в театре гораздо важнее, чем не высказывать мнения в литературе. Потому что если ты высказываешь мнение, я об этом неоднократно говорил, в театральном зале, неважно сколько человек там сидит — 25 или 1000 — кто-то с твоим мнением будет сильно согласен, а кто-то — совершенно не согласен. Зал сразу распадается из некоего единого целого на какие-то составные. Сам феномен восприятия театра зрительным залом исчезает и получается...

— Назидательность такая.

— Даже не назидательность. Именно распадается феномен восприятия театра. Такой, какой был (это, конечно, я сильно в кавычки беру), в античном мире, когда все знали пьесу, все знали, о чем идет речь, все знали сюжет, все знали миф. Я говорю о том, что всем известно. В этом смысле я использую только универсальный опыт. В тех двух спектаклях, о которых мы говорим — «Как я съел собаку», и «ОдноврЕмЕнно». Это то, в чем я разобрался, исполняя эти спектакли, что волевым образом я убрал из спектаклей — любые мнения, экзотические истории, которые связаны только с моим опытом. Никому это неинтересно. Все приходят, чтобы послушать историю про себя, а не про меня, про какого-то человека, который приехал из Сибири. Я даже не называю сейчас названия города, из которого приехал. Если я назову конкретное название города, если там будет пять или шесть бывших кемеровчан — они сильно обрадуются, а все остальные... Понятно, да? Это будет какая-то сторонняя история, не своя. Точно так же, я не то что обхожу определения, я очень тщательно отбираю деталь, анализирую историю на предмет, универсальна она или нет.

— Только так возникает у зрителя ощущение «своего материала».

— Как своего. И самое главное, там же в зале находятся люди пожилые и люди, которые и для меня являются молодыми. И важно не только найти интонацию, но и



тему, и деталь, которая ими была воспринята как известная, понятная и даже присвоенная.

— Я много думал на ваших спектаклях «Дредноуты» и «по По», что должно вас зацепить, чтобы стать предметом вашего исследования?

— Трудно сказать, потому что «по По» — это история давняя. И потом спектакль по рассказам Эдгара По осуществлен в Риге. Это спектакль, который сделан для маленькой страны, в маленьком городе, для маленького театра, который не имеет какого-то масштабного высказывания и я задачу такую не ставил. «Дредноуты» — совсем другое дело. Когда я еще даже и не думал, а только работал над освоением этого факта, фактов, связанных с этим сражением и фактов Первой мировой войны, мы встретились в Вильнюсе с Някросьюсом. У него брали интервью и мне тоже задавали вопросы. Ему задали типичный вопрос: «Что он сейчас читает?» И я был потрясен, когда услышал, что он сейчас читает Большую энциклопедию — историю артиллерии. В

это время я читал историю военно-морских сражений Первой мировой войны. Потом мы довольно долго пытались разобраться в этом феномене радости владения фактом. Когда ты владеешь фактом, ты его получаешь, но ты не знаешь, как его можно художественно обработать. Непонятно. Но он производит настолько более сильное впечатление, чем любая беллетристика и даже очень хорошая художественная литература в данный момент времени, в том состоянии культуры, в котором мы живем. Как это можно освоить? Только если попытаться создать какое-то художественное произведение, где сам факт никак не обрабатывается. А есть какой-то живой комментарий, или просто обнаруженное живое переживание этого факта сейчас.

— «Дредноуты» — это ваш комментарий? Вы не пытаетесь вжиться в ситуацию?

— Такой задачи нет и я не могу себе ее представить. Как это можно представить себя английским матросом или каким-то офицером, низшим чином, или каким-нибудь

контр-адмиралом немецкого флота? Нет, это непонятная, бессмысленная, и, самое главное, в театре невыполнимая задача.

— Я где-то прочитал, что вам чужды театральные традиции.

— Совсем нет. Для меня было непонятным, когда в Москве театральные люди говорили — «у нас на театре», или «служу в театре». Многие театральные традиции мне неизвестны, непонятны, забавны, но я над ними не смеюсь, и тем более не перечеркиваю. Мало этого, очень многие коллеги и мэтры театра не считают меня человеком, который нарушает какие-то традиции русского театра. У меня нет никакой революционной задачи. Я только говорю о том, что мне ничего неизвестно, как это устроено. Когда мне кто-то намекает на то, что я ничего не знаю, а он в театре, с 70-го или 65-го года и он знает, как будет развиваться моя судьба и жизнь, я в этот момент сразу прекращаю диалог, внутренне выключаю интерес к этому человеку. Я в театре с 90-го года, потому что в 90-м году в выставочном зале местного Дома художника мы с ребятами строили театр. Мы построили его так, как мы его себе представляли: маленький амфитеатр человек на 60. Купили за 500 рублей старый свет, который был сделан в 65-м году, фонари какие-то. Потом построили более сложный театр в другом месте. Мы прожили 90-е годы, ездили по фестивалям. У меня есть этот опыт. Кому он может помочь? Никому, даже мне. Когда я приехал в Москву, мне нужно было только одно — забыть весь этот опыт, наплевать и растереть. Тот театральные опыт, который есть у людей 60-70 годов, каким образом он может пригодиться? Никаким.

— Есть мнение: у каждого актера должна быть школа, как у живописца, как у музыканта — рисунок, сольфеджио, должна быть база.

— Все исходит из поставленных задач. Те задачи, которые я ставлю перед теми спектаклями, которые я делаю, в них эта база не то, что не нужна, она не предполагается. Если бы у меня была претензия, если бы я попытался в своих спектаклях танцевать, условно говоря, или петь, или пытался декламировать стихи, то все вылезло бы, конечно же. Моя картавость вылезла, мое сцендвижение, хотя я работал как профессиональный мим в театре пантомимы в течение нескольких лет. Тогда профессионального образования я как мим не мог получить в стране, его можно было только в цирковом училище получить, но тем не менее у меня есть кое-какая подготовка, которую я тщательно прячу. Я не хочу этого демонстрировать. Этого не нужно. Потому что мои спектакли не претендуют на это. Они построены с очень отчетливым пониманием моих возможностей. Если бы у меня была претензия — это бы было видно сразу. И тогда меня бы

Журан и другие