



обвинили сразу во всем том, в чем меня не обвиняют.

— **Вы прячете базу. Значит, это не наитие в чистом виде?**

— Я учился в Университете на филфаке и занимался литературоведением. Я дипломированный специалист по этой специальности. Но я себе запрещаю анализировать то, что я делаю, и то, что делают коллеги. И остаюсь только на уровне впечатлений. Это необходимо для того, чтобы оставаться в том самом цеу, в котором я нахожусь. А не в другом. Точно так же пантомима — это другой уровень условности, знакомое искусство, которое применил его в том спектакле, где между мною фактическим, и моим персонажем небольшая дистанция, совсем крохотная, это будет выглядеть как минимум удивительно, а дальше нелепо и ужасно. Тем не менее в спектакле я использую и рапид-технику и другие моменты. Но только очень коротко, совсем чуть-чуть, намекая на то, что я могу это, но я их не использую. Но взять начать ходить как мим, или встать в третью позицию...

А ведь после того, как ты долго находишься в тренинге, тело диктует. Ведь балерину можно узнать, даже если она будет идти в шубе и в валенках. От этого надо тщательно избавляться, оставаясь неповторимым человеком со своей собственной походкой. Со своей манерой говорить. Со своим синтаксисом и со своим голосом. Играю сейчас спектакли в течение двух лет в больших залах, например, в Комиссаржевке в Питере, или в театре "Красный факел" в Новосибирске. Где набивалось на спектакль по тысяче человек. Я понимаю, мне просто необходимо было переходить на тот голос, которого у меня не было. А за два года работы у меня появился этот голос. Иногда я на него "сажусь", но только тогда, когда я чрезвычайно сильно устал, и не могу пробить зал. Но вот в этом голосе не может быть живой интонации и, самое главное, в нем нет совершенно никакого диапазона. Я стараюсь как можно дольше говорить той самой интонацией, тем самым живым голосом. Не поставленным. Он как-то поставился сам по себе. Тяжело не смолкать в течение часа сорока пяти и работать на огромный зал, в котором еще не очень хорошая акустика.

— **Есть же какие-то элементарные законы "прорезания" зала до десятого, двадцатого ряда, можно ли продолжать играть на вашей интонации?**

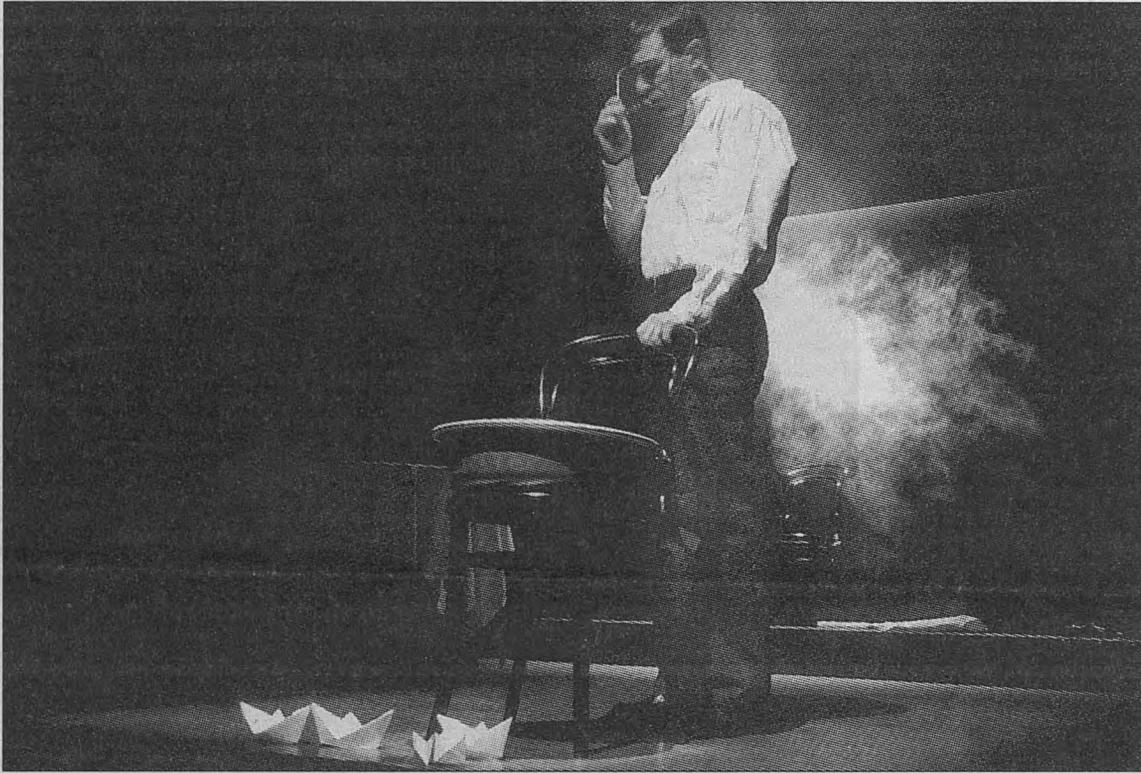
— В спектакле я обращаюсь к зрителю. Я же не могу делать вид, что я — в маленьком зальчике на 60 мест. Я тогда практически кричу этот текст и люди понимают, что зал большой. Совсем другой жест идет. Но это происходит не часто и потому, что в Новосибирске другого зала нет, есть много желающих, а я могу приехать туда только один раз в год. Но я вообще стараюсь не очень часто играть спектакли.

— **А не входят ли в противоречие пространство зала и ваша исповедальная интонация?**

— Она не входит в противоречие, потому что спектакль выстраивается таким образом, что и высказывание и интонация меняются. Соответственно изменяется не только интонация, но и текст. Спектакль в этом зале идет по законам большого жанра. Я не соглашаюсь играть регулярно, скажем, приехать и сыграть 5-6 спектаклей подряд в течение месяца где-то. Например, я сейчас часто езжу в Питер — раз в два-три месяца играть спектакли. Как только это стало регулярным, я перешел на малую сцену Молодежного театра, где 350 мест, а до этого играл в большом зале, когда думал, что это разовая акция. Играю в малом зале, потому что непременно нужно сохранять качество того, как это было задумано.

— **Вы говорите о том, что спектакль меняется. Какова степень импровизации?**

— Я очень жестко соблюдаю композицию. Поскольку у меня совсем мало декораций, практически никаких, и сам я очень скромный объект, на который — чего смотреть. В общем, скромный очень объект, поэтому спектакль очень тщательно мизансценирован. А на уровне текста я не то, что допускаю импровизации, импровизации нет, но я все время имею возможность уточнять. Вот спектакль "Как я съел собаку" изменился настолько, если взять запись спектакля, когда я играл в Центре Высоцкого, с тем, что сейчас происходит, — это, как минимум, на 35 процентов изменившийся текст, изменились какие-то темы, ударения, смысловые крепки. Вообще, это другой текст по сути. Сильно влияет потом вышедший спектакль "ОдноврЕмЕнно". Они слились эти два текста.



Спектакль "Дредноуты" сильно повлиял. Сцена с гибнущим крейсером в "Собаке" вполне может существовать в "Дредноутах". Вполне. Я давно жду, когда же выйдет, наконец, спектакль "Город", который репетируется в "Школе современной пьесы". Пьеса написана полтора года назад и мне очень интересно, как будут жить эти тексты. И я ввожу в спектакль "Как я съел собаку" кусочки из пьесы "Город". "Когда ты говоришь по телефону. Послушайте меня, пожалуйста. Вот вы доезжаете. Ну, да. Вот вы доехали и повернули направо". И при этом на сцене, я показываю направо. "И зачем это все делать. Или кивать, когда ты по телефону говоришь. Молча, просто кивать. Улыбаться. Зачем?" Это текст из пьесы "Город", но я его перенес в "Собаку", потому что мне необходимо было узнать, как этот текст будет жить. И все время так происходит. Потом текст структурирован и сделан как живой текст до того, как он был написан. Сначала сыгран, а потом записан. Точно так же будет со спектаклем "Дредноуты". Меня очень торопят сделать этот текст, для того, чтобы сделать радио-спектакль. Но я говорю, о том, что вот я его сейчас сыграл, сыграю еще пару раз, и только после этого в январе сяду и запишу этот текст. Потому что он теперь внутри спектакля обретает свою физику, время, композицию, точную композицию. И что-то проверенное уйдет из спектакля. Вот что произошло во время премьеры "Дредноутов", когда я играл в Центре Мейерхольда? Неожиданно, совершенно неожиданно, я почувствовал, что здесь есть какой-то недостаток, здесь не на что опереться. И

я взял кусок из спектакля, который находится в работе, в данный момент, спектакля "Планета" и вставил его в текст "Дредноутов". Это текст про хор мальчиков. Теперь он останется в "Дредноутах". А из спектакля "Планета" он уйдет.

— **Вы могли бы его процитировать?**

— Сложно выдергивать из контекста, но я попробую подойти к этому тексту. Просто представить ту ситуацию, почему и как происходит концерт. "Если попасть на концерт хора мальчиков и сидеть в зале. И с удивлением оглянуться по сторонам и увидеть, как сидят люди взрослые и плачут. А на сцене стоят мальчики, которые только что бегали по коридору, где-то там в гримерных. Их перешивали в их черные костюмчики. Они ничего не знают о том, о чем поют. В их музыке, которую они исполняют, звучит все — одиночество, тоска, боль, любовь, ненависть, отсутствие любви. Все то,

текст из этого спектакля все-таки сильно совпадает с тем, как я это вижу. Дистанция, безусловно, есть. С какой бы стати, я, Гришковец Женя, такого-то возраста, начал бы говорить про хор мальчиков. Это говорит, конечно, персонаж. Но в то же время это сильно совпадает со мной. Это моя интонация, я же не переходил на другую лексику, на другой голос. Я вот так не очень складно говорю.

— **Вот вы, наслушавшись огромного количества похвал, не перешли ли сейчас в какую-то другую грань?**

— Серьезный вопрос. Нет, не перешел, или перешел. Во-первых, когда тебя хвалят, это приятно. От успеха отмахнуться невозможно, или от того, что у тебя появилось больше возможностей, вручили эти "Золотые Маски" и так далее. Другое дело, как к этому относиться. Я к этому отношусь все время с радостью и благодарностью. Стараюсь, это волевое

волевым бываю за границей, работаю там, если есть возможность, путешествую, но насчет этой черты — никаких иллюзий, я там был, за этой чертой. Хотя обратно было переступать эту черту гораздо тяжелее, и раны, и травмы, которые нанесены этим шагом, куда как более тяжелые, чем служба и пока еще не пережиты, не обработаны и не переданы художественно. Но повезло, что это случилось вовремя, вывезла судьба.

— **Вот вы бываете за границей. А как там воспринимаются ваши тексты?**

— Специально для заграницы я не пишу. Отказываюсь от заказов, конкретных совершенно. Были предложения написать для театра в Гамбурге, для французского театра. Я предоставляю только те пьесы, которые я написал для русского театра. Я русский драматург, меня интересует то, что происходит со мной здесь, и если интересно, берите и переводите. Когда я играю за границей, реакцию я получаю, другое дело, что я весьма сильно изменяю текст, оставляя универсальные вещи. Они не знают, что такое железная дорога, по которой можно ехать семь дней через всю страну, или, что такое зима, какая сейчас за окном. Это экзотика и непонятное им. Я убираю экзотические детали и оставляю то, что будет понятно по-настоящему. Если это Финляндия, я рассказываю про зиму, если юг Франции, конечно, никакой зимы в тексте нет. Для этого мне очень важен такой человек, как переводчик, я всегда прошу, чтобы это был француз, немец или финн близкого мне возраста. И когда мы с ним работаем, я всегда прошу его отвечать на вопрос: понятно это или непонятно. Например, в "ОдноврЕмЕнно" есть текст: "Когда ты идешь по кладбищу, а там на надгробиях эмалевые фотографии". Он спрашивает: а что это такое? В Европе нет никаких эмалевых фотографий на надгробиях. Там каменные кресты, или гранитные плиты. Все это надо убирать, иначе будет непонятно. Или казус: пьеса "Город" переведена на французский язык. Меня спрашивают, можно ли изменить фамилию главного героя? Я спрашиваю: почему. Фамилия главного героя — Басин, Сергей Басин. Дело в том, что Басин — по-французски — кастрюля. Какая-то ерунда. Тогда я попросил, чтобы у него вообще не было никакой фамилии.

— **Вы живете в Калининграде, как это влияет на то, что вы делаете? Отражается ли это обстоятельство в вашем творчестве?**

— Еще как отражается! Дело в том, что я живу в Калининграде всего три года. Это чудесное место, это любимое место сейчас в бывшем Союзе, а самое главное, только выйдя на дистанцию к своим переживаниям, можно работать. Условно говоря, пьеса "Город" — это история моего отъезда из родного города Кемерово, который происходил очень тяжело. Это был тяжелейший опыт. И только переехав в Калининград, когда чуть-чуть отложилось, когда я почувствовал себя более менее благополучным в благополучном месте я смог написать пьесу о смятении и, в общем, несчастье.

● *Сцена из спектакля "Дредноуты"*

Фото В. ЛУПОВСКОГО

Окончание на 14 стр.

о чем эти мальчики не знают и знать не могут. Просто не могут этого знать, потому что они мальчики. Как сказать? Ну, как сказать, ну мальчики, почти пингвины в этих черных своих костюмчиках. А в зале сидят люди, которые знают это все — и одиночество, и предательство, и любовь, и отсутствие любви. И знают все предчувствия того, что ждет их впереди, что это совсем невесело. Они сидят и плачут, а мальчики поют. Эта музыка звучит. И еще, те люди, которые сидят в зале, они-то знают, что еще усиливает ужас или драматизм происходящего, то, что они-то знают, что очень скоро все эти мальчики перестанут петь. Они не смогут петь. Потому что как только они чуть-чуть узнают, хоть чуть-чуть одиночество, тоску, чуть-чуть любви, чуть-чуть отсутствия любви, чуть-чуть предчувствия о том, что впереди все не так хорошо, — они дальше петь не смогут. Вот. И если взглянуть на фотографию этого хора, ну там лет через пять, десять, то эта фотография с точки зрения того, кто остался, в смысле, у кого остался голос, кто смог дальше петь? — то эта фотография будет выглядеть точно так же, как фотографии выпускных классов сорок первого года, на которые смотришь: "да, вот из этого класса выпуска лета сорок первого года осталось в живых-то всего три человека". Так и из этого хора останется петь четыре или пять мальчиков, да и то-то будут петь, скорее всего, по кабакам".

— **Этот текст как продолжение нашей беседы.**

— То, что я сейчас высказываю, — это не то, что мое мнение о жизни, или мое наблюдение. Но

тоже решение, не относиться к этому, как к реально заработанному. Считаю, что удачный вышел спектакль — повезло. Гораздо приятнее ощущать себя человеком везучим, чем человеком работающим, трудящимся, заслуженно заработавшим себе какой-то успех. Гораздо проще и легче считать себя человеком счастливым и удачливым. В этом состоянии легче жить и это более нормально.

— **Я знаю перипетию вашей жизни, когда вы оказались в Германии и уже хотели переступить черту.**

— На самом деле, я ее переступил. Я переступил вполне. Внутренне я расставался с родиной, я уезжал. Это был 90-й год, была сломана берлинская стена, у меня была серьезная надежда, что там меня очень ждут. Что Европа, западный мир — такое чудесное место. Я прощался со всеми и навсегда. Надо понимать, что мне тогда было совсем немного лет — 24 года. И я приехал туда и быстро довольно разобрался, что никто меня здесь не ждет. Я ощущал себя эмигрантом, я же полагал, что останусь здесь навсегда. Разобрался-то я довольно быстро. Самое тяжелое, между прочим, было вернуться обратно, особенно в таком молодом возрасте и выслушать: ну, что, старина, не получилось? Э-э, неудачник, дурак-мол, там же надо было зубами держаться, что ж ты сюда, в местное дерьмо, возвращаешься". Наслушался я этого потом, но я легко выслушивал все это. С тех пор у меня нет никаких сомнений, никакой внутренней суевы по поводу того, что я живу на родине, отсюда я никуда не собираюсь уезжать. С удо-