



Этот актер играл у Арианы Мнушкиной, я на свою беду пошел смотреть его в Париже — спектакль громоздкий, мягко говоря. Я спросил у него, говорят ли они ей, что это скучно и тяжело играть. Он ответил, что если позволит себе что-нибудь такое, то, если даже и останется до конца проекта, в следующем его уже никогда никто не займет. Потому что ей же позвонят, и она скажет, что с ним лучше не связываться, что он задает вопросы — это самое страшное — и у него совсем не будет работы. И подытожил: "Неужели ты думаешь, что артистам Пины Бауш нравится валяться по грязному полу?"

**— Но если это вызвано художественной необходимостью...**

— Очень может быть, но я этого не постиг во время того спектакля, и со мной произошла смешная история. Все зрелище длилось 5 часов. В антракте зрителям предлагалась греческая еда за 200 франков. А у кого не было 200 франков, можно было с интересом рассматривать 1,5 часа, как люди питаются... Я это стерпел! Это тоже входило в замысел. Но главное — спектакль, который был в те годы модным парижским зрелищем. Вхожу и вижу: из зала спущена лестница, образующая прозрачную стеклянную стену, за которой располагаются артисты. И публика, идущая по этой лестнице, видит исполнителей, которые готовятся к выходу или отдыхают в антракте, что меня как артиста ужаснуло, потому что закулисье — это моя зона, а не публики. Задействованы живые лошади, живые негры, настоящие папирусы, но когда монолог говорят, на авансцену дают луч света, как в балете, и "старым казачьим способом" с выражением декламируют. Выхожу в антракте, вижу сквозь стекло, как актриса подтягивает колготки. Ну, нравится — пусть сидят за этим стеклом... И я спросил себя: "Сейчас летний день, ты в Париже, чем ты здесь занимаешься?" Я встал и пошел через людей, которые сидели в проходах без всякой реакции. А смотрят европейцы, как правило, тупо. Я как-то в Женеве смотрел очень смешной спектакль по Мольеру, на котором публика сидела, как мертвая, три часа, а когда пошли поклоны, стала хохотать и хлопать. Эта мода орать и свистеть с недавних пор прижилась и у нас... Словом, я выхожу, на меня смотрят как на врага народа те, через кого я переступаю. Внизу у выхода я увидел режиссера. Но так как я увидел ее раньше, чем она меня, я зажимаю пальцем нос, изображаю русского артиста, у которого кровь течет носом. Словом, "же сюи маляд" — "я болен". Она наблюдает этот этюд и кричит: "Доктор! Доктор!" Они все, как мыши, разбегаются за каким-то доктором, а я к двери, чтоб мне скорей выскочить на волю! И когда я добрался до двери, вижу, что она не просто закрыта как у нас, а на каких-то штыркалках или кнопках. Начинаю отчаянно тыкать наобум. И вот в последний момент, когда прибежали Мнушкина с доктором, дверь открылась, я выскочил и захлопнул ее перед их носами. Больше я за границей в театр не хожу.

**— Короче, вы — противник режиссерских изысков?**

— Нет, нет, я вовсе не противник, я без режиссера вообще не могу работать, и мне везло на режиссеров. И я как кукушка каждый раз повторяю фамилии всех, с кем я

работал. Я никого не забываю, и если бы не было в моей жизни таких разнообразных козырей, то, конечно, я ничего бы не умел. Тот, кто чему-то и может научить в театре, это режиссер. Но люди устали расшифровывать, они устали от пальто, надетого наизнанку, "чтобы было интереснее", они устали от белого мавра, они хотят, чтоб он был черный. Людям надоели короткие спектакли, они хотят нормальных антрактов, они хотят прийти в театр и следить за внутренним сюжетом. Но для этого надо выйти в простоту. А режиссеры молодые, если и берут классику,

**мотивировок, что сделал и режиссер Томас Остермайер, поставивший "Нору" как драму сегодняшнего дня. Героине, чтобы вырваться из кукольного дома, нужно нажать, вот как вам у Мнушкиной, на чужие кнопки, — на курок. Он показал, как смертоносный поступок осуществил подавленное желание свободы — наперекор здравому смыслу. Это и есть современное прочтение старой пьесы.**

— Только не надо трогать Курбаса и Мейерхольда. Вот если бы он донес до меня боль неосуществленного желания, это было бы постраш-

играю, читает "Медного всадника". Козакову — он очень дошлый режиссер — пришлось сделать десять дублей или около того.

**— Вот мы и подошли к вопросу о новых работах, о ваших творческих планах...**

— Я артист Александринского театра, но продолжаю играть свои роли в репертуаре Художественного театра. В Центре имени Мейерхольда я играю спектакль "Арто и его двойник", кроме этого в Храме Христа Спасителя молодой режиссер Аркадий Левин поставил с моим участием пьесу Иона Друца "Апостол Павел" — библейскую эпопею, которую

только планы, это начало, и мне интересно.

**— А кино? Вы снимались в главных ролях в "знаковых" кинокартинах. Фильмы "Закат" по пьесе Исаака Бабеля и "Москва" по сценарию Владимира Сорокина снял режиссер Александр Зельдович, "Летние люди" по пьесе "Дачники" Горького — Сергей Урсуляк, "Медная бабушка" по Леониду Зорину — Михаил Козаков. Но долгое время вам с кинематографом не везло.**

— Когда-то давно ассистентка с "Ленфильма" мне сказала: "Вам нужно сниматься в кино, но нос длинноват — вы должны это понимать..."

Роль Бени Крика в "Закате" мой дебют в кино. Я тогда много играл в театре, репетировал, и с Гинкасом, и с Левиным, и с Ереминым. Я согласился, потому что был уже не совсем молодой человек, на возраст. И еще мне было просто интересно это сыграть. Все равно где: в театре, в цирке или в кино. Это просто поразительная тема. Тема еврейской семьи, где сын поднял руку на отца. Это очень страшная история — история нарушения библейских запретов. Мне хотелось дать два среза одного типа: вот Бенья Крик в белой шляпе и в белом костюме с плечами — гангстер. Потом я снимал костюм, вешал на вешалку, покрывал марлей и оставался в потасканном вылинявшем белье, совсем "шлимазл". Я выпросил эту сцену у режиссера. Очень люблю эту роль и эти крохи роли, из которых состоит жизнь.

**— В этой роли есть своеобразная романтика авантюризма и гибели рода. Ваш Бенья — индивидуалист, но к тому же бандит и потому вырожденец, путь его — до первой стенки. А интеллект Марк, герой "Москвы", тоже из неприкаянной породы — наблюдателей нашей патологической жизни, и он тоже гибнет. Как вы сами относитесь к этому образу — вы ведь не так уж часто играли современных героев?**

— "Москва" — это очень пронзительный сценарий Владимира Сорокина о моем поколении. О пустоте, о вакууме у новых богачей, среди которых есть и порядочные люди. Те, кто прежде жил на кухне, а сейчас приобщились к быту новых хозяев, но остались прежними, не умеют приспособиться, растеряны и никому не нужны. И теперь на них обрушилась эта сытая и дикая жизнь. Это очень мне понятно.

**— А сейчас есть у вас предложения сниматься?**

— Я только что закончил съемки в странном фильме. Немного эстетский сценарий, который называется "Игра в шиндай" — это такая японская игра. О том, как проводят жизнь молодые люди, в каких-то развлечениях странных, в страшных и печальных играх. Их печаль совсем не светлая... Снимает картину режиссер Андрей Разумовский. Пожалуй, это и есть самая последняя работа.

**— Успехов вам во всех начинаниях.**

— Спасибо.

Беседовала  
Александра ТУЧИНСКАЯ  
• Олег Ефремов  
и Виктор Гвоздицкий



ее либо "улучшают", либо переиначивают. Ну зачем нужно улучшать бедного Толстого: продлевать жизнь Анне Карениной, которой поезд, оказывается, только отрезал ноги, делать ее кокаиновой, а Каренина и Вронского — гомосексуалистами, которые ходят ее провеживать. Такая пьеса идет по всей стране.

Или недавно немцы привезли спектакль по Ибсену "Нора", где в финале героиня стреляет в своего мужа.

**— Современный театр давно не следует за буквой классического произведения. Те же Мейерхольд и Курбас создавали свой сценический текст, который часто отличался от канонического. Они вскрывали подспудный пласт авторских**

нее, чем совершенный поступок... Я убежден, что чем дальше режиссер идет за автором, тем он больше транслирует себя. Потому что мы все сыграем понимаем по-разному. Самое главное в театре — это канон и простота. И никакое новое прочтение не нужно. Канон — великое дело, о каноне мечтали все: и Мейерхольд, и Эйзенштейн, и Курбас, и Вахтангов.

Самое трудное — играть первый план текста; подтекстов я вам сыграю двадцать шесть, а первый план у Пушкина я не сыграю никогда. Потому что прочитать "Медный всадник" так, как он написан, — это получить инфаркт. Я попробовал прочитать только кусок в недавнем телефильме Михаила Козакова "Медная бабушка". Там Пушкин, которого я

никогда не ставили. Автор был очень взволнован спектаклем. В Москве режиссер Михаил Левитин написал новую пьесу, где есть роль специально для меня. Он хочет ее поставить у себя в театре "Эрмитаж" к юбилею театра. К своему юбилею, к нашему юбилею: ведь наша встреча с ним длинна и нескончаема.

В Петербурге — снова Достоевский и снова мой Яков Петрович Голядкин в камерном моноспектакле, задуманном Валерием Фокиным. Кроме парадного "Двойника" может родиться совсем другой, совсем тайный, совсем тихий спектакль. Нам захотелось заглянуть во все ненарядные, не-присутственные места — черные двери, щели, в заплеванные зеркала и рассмотреть опухшие щеки героя. Это