



ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Кама Гинкас: Надо уметь

УЧИТЬСЯ

сразу ставить «Гамлета». На втором курсе я показал Дюрренматта и даже получил нахлобучку от Товстоногова за то, что посмел выйти на сцену Дворца искусств перед питерской элитой. Более того, учитель понизил мне оценку по специальности. Потом я понял, за что. Всему свое время. Товстоногов всегда говорил: «Я хочу, чтобы вы усвоили, что один плюс один — два. Потом вы поймете, что не всегда два. Но сначала для вас — один плюс один — два. А дальше — можете сомневаться».

— А есть ли у ваших студентов качества, которым вы могли бы позавидовать?

— Думаю, они практичнее, «деловее» меня. Изменилось само представление о профессии. И тогда, и сейчас было одинаково трудно поступить, но тогда, видимо, профессия была престижной, да и театр казался местом, где надо умереть или как минимум отрезать себе ухо в желании постичь «вершины искусства» — обязательно после этого сойти с ума. Сейчас все по-другому. Театр — один из видов работы. Можно быть инженером, врачом, а можно быть артистом или режиссером. Кто какую работу выбрал. И всякую работу надо делать честно. Должен вам сказать, что в результате этого спокойного рационализма современный отечественный и западный театр много потерял. Он выхолощен, хотя достаточно профессионален и очень техничен. Но он не выворачивает душу, не тербит, не дергает, не заставляет вздрагивать, плакать или смеяться.

разбирал. Причем часто было видно, что он не знал, чем рассказ кончается, но он так гениально чувствовал автора и владел действием, что никогда не ошибался. Одно его посещение — это урок на всю жизнь.

Когда мы делали дипломный спектакль «Люди и мыши» по Стейнбеку, Товстоногов репетировал с нами ежедневно. Каждая его репетиция — подарок. Скачок вперед. Для тех, кто хотел и умел взять. Надо уметь учиться. Уметь брать.

— Верно говорят, что режиссуре научить нельзя, а научиться можно?

— Недавно я был в Париже, на мейерхольдовском семинаре. Там меня спросили: нужно ли учить режиссуре? Оказывается, во Франции спектакль может ставить кто угодно. Артист или драматург, поэт или философ. Я ответил: не только можно, но и нужно.

Я, как и мой учитель, ненавижу непрофессионализм. А в нашей профессии туча неучей и самозванцев. Талант — вещь относительная, но есть профессия. Ведь если ты не знаешь анатомию, то не можешь быть хирургом — просто зарежешь человека. Можно быть гением, а можно быть рядовым сельским хирургом и делать свою работу профессионально. Мы, режиссеры, тоже имеем дело с живым человеком — с артистом, который должен «отдаться» режиссеру. Бесконтрольно «отдаться». Но как отдаться в руки шарлатана, который тебя просто исколечит? Как часто встречаешь изувеченных артистов, прошедших через руки коновалов... Режиссер — это

(Окончание. Начало на 1-й странице)

— В первый же раз, шесть-семь лет назад, соглашаясь участвовать в «Балтийском доме», МТЮЗ официально отказался участвовать в конкурсе, ссылаясь на то, что он якобы не балтийский театр. Но со временем «Балтийский дом» перестал быть региональным фестивалем, и хитрый Шуб, не предупреждая, включил нас в конкурсную программу.

Кто приедет первым в этом марафоне: Станиславский или Мейерхольд? Или, может, Вахтангов? Пушкин или Тютчев? Чуть. Конкурсный привкус необходим только для дополнительного зрительского ажиотажа. Цель здесь всегда коммерческая или политическая. А принцип удивительно прост: надо отметить этот город или эту республику, а этому режиссеру нельзя ничего не дать, ведь он иначе не приедет. Расклад всегда виден невооруженным глазом. Так происходит и на «Золотой маске», и на «Балтийском доме», и в Канне, и в Урюпинске. В этом смысле гораздо прямее и простодушнее, скажем, «Хрустальная Турандот», где нет никакого конкурса, а призы раздаются исключительно по любви: «Кого люблю, тому даю». Нет конкурса в Авиньоне и на других крупных театральные фестивалей.

— Обещают, что с этого года его не будет и на «Балтийском доме».

— Видимо, фестиваль достиг наконец такого статуса, когда никаких «подпорок» — ни политических, ни коммерческих — не требуется, и соревновательность, конечно же, присущая художникам, станет естественной.

— нынешний фестиваль посвящен теме «Учитель — ученик».

— Мне кажется это занятным. Вообще «Балтийский дом» — молодец. И в первую очередь молодец Сергей Шуб. Он постоянно находит маленькие повороты, чтобы фестиваль как-то развивался, был интересен и зрителям, и участникам. Вот в прошлом году придумал какой-то кочующий фестиваль, и несчастные критики колесили по пыльным латышско-литовско-эстонским дорогам. А на сей раз вдруг «Учитель — ученик».

В «Балтийском доме» нередко принимают участие мастера, имеющие имя и большой опыт. По существу, им уже ничего не нужно — ни этих «золотых мисок», ни хрустальных вазочек, ни «перламутровых софитов». Наступает пора в жизни, когда гораздо важнее передать другим то, что ты сам знаешь и

умеешь. Это переполняет, и интересно тогда знать, как воспринимают не столько тебя, сколько твое «потомство», твоего сына или дочь, твоего ученика.

— Вы много преподавали в Финляндии. Говорят, что ваш шведский курс даже составил основу театра.

— У меня действительно был шведский курс. Дипломным спектаклем этого курса была чеховская «Чайка». Ребята могли составить основу театра в Турку, но, как зачастую бывает, у каждого появились свои личные интересы. Кто-то женился и остался в другом городе, у кого-то начались съемки и ему это показалось более важным. Так что — нет, никакого нового театра мы не создали, но был у меня такой занятный период, когда я был профессором театральной академии в Финляндии. А в России... Когда меня спрашивали, почему я не преподаю в России, я обычно отвечал: «Почему же? Я преподавал режиссуру сценографам, а сценографию — режиссерам». Это на самом деле было так. Ни до артистов, ни до режиссеров меня не допускали.

— И все-таки у вас был опыт работы в ГИТИСе.

— Лет пятнадцать-шестнадцать назад Оскар Ремез, ныне покойный, пригласил меня сделать дипломный спектакль на курсе, из которого вышли Ира Розанова, Татьяна Аугшкяп, Игорь Угольников, Сати Спивакова, которая тогда еще не была замужем за известным скрипачом, и другие замечательные ребята. Предполагалось, что я поставлю спектакль и буду набирать свой курс. Ничего этого не произошло. Даже наоборот — после «Блондинки» передо мною закрылись все двери.

А спектакль «Блондинка» был совсем недурной. И даже хороший. Именно тот, студенческий вариант. Удачный, очень удачный это был «ребенок». Он нравился, производил впечатление, быстро становился на ноги. Ему была уготована интересная и долгая жизнь. Именно после него Иру Розанову пригласили сразу в пять московских театров, тут же стали снимать в кино и вскоре она стала звездой. Но... «Блондинка» прошла девять раз. «Ребенок» умер, только встал на ноги. Такова судьба дипломных спектаклей. Я пережил это почти трагически. И даже совершил наказуемый поступок. Я повторил «Блондинку» в «Маяковке» с той же Розановой, с той же Аугшкяп и даже замечательными Владимиром

И УЧИТЬ

Ильиным и Эммануилом Виторганом. Но это был мертворожденный спектакль.

Нельзя одно и то же рожать дважды.

— Год назад вы все же набрали курс в Школе-студии МХАТ. Какими качествами должны были обладать абитуриенты, чтобы на них обратил внимание Кама Гинкас?

— Честно говоря, когда я уже набрал своих семерых, то вдруг усомнился: отчего и почему я взял именно их? У меня было такое ощущение, что произошла какая-то случайность. Ведь какого-то определяющего принципа у меня не было. То есть я очень серьезно пытался разобраться, «кто есть кто», понять их возможности, «услышать» их, советовался с другими педагогами. Но я не знаю, как и почему так получилось, что попали именно они. Правда, как только мы стали заниматься, обнаружилось, что все верно — на курсе они не случайно. Так или иначе мои студенты — люди способные. Они имеют право этим заниматься и уж во всяком случае учиться этому. Их же дальнейшая судьба зависит не только от меня, а от них самих. От того, насколько они яростно вцепятся в то, что им дана такая удивительная, милая, случайная возможность учиться. У меня у театра, у спектаклей, у живописи, у литературы, у артистов, друг у друга, у самой жизни.

Этой оговорки, без которой невозможен художник (ведь талант — это заблуждение), пока в них не вижу. Вижу интерес, вижу умеренное прилежание, но не более. Возможно, это вообще свойство сегодняшнего поколения. Я не вижу, чтобы мои студенты занимались «на разрыв аорты», как это делал мы.

И это меня удручает. Ведь они — уж тридцатилетние. Когда поступал на режиссерский факультет я, мне исполнился 21 год. Мне казалось, что я старый. Ведь Эйзенштейн в 25 или в 26 лет уже снял «Броненосца «Потемкина» или «Стачку». И мне надо было быстро, очень быстро учиться, чтобы успеть. Я вчал

— А может быть, сегодняшней публике, особенно благополучной европейской, это не очень-то и нужно.

— Ну что вы! Мы ездим по пять-семь раз в сезон за границу. Мы видим, как там зрители нуждаются в сильных эмоциях. Это нормально. Человек этого хочет. Это вечная проблема. С одной стороны, человек хочет, чтобы его оставили в покое, нуждается в комфорте. И одновременно он требует, чтобы его «дергали», «тербили». Иначе он превращается в растение, в рыхлое тесто.

— Мы уже вспомнили вашего учителя — Георгия Александровича Товстоногова. Стараетесь ли вы в своих педагогических опытах следовать его педагогической системе?

— У него не было никакой системы. Да и педагогом он не был. То есть он был гениальный педагог, потому что был великим режиссером, а педагогика входит в эту профессию. Конечно, у него были какие-то представления, но определенной системы не было. Он и приходил-то в институт чрезвычайно редко. После нас вел курс с Качманом, там он появлялся вообще раз в году, а нам повезло: у нас бывал раз в два месяца. Но когда мы репетировали самостоятельные работы, то он вдруг мог явиться вечером или даже ночью, чтобы поработать с нами. Так увлеклся. Гета (Яновская. — Ред.) ставила Мрожека, а он и не знал тогда, что есть такой Мрожек, и задерживался до полуночи. На обычные занятия Г. А. приходил спонтанно. Мы никогда не знали, когда он придет. Мы занимаемся с Агамирзяном, вдруг открывается дверь и входит Товстоногов — в кепочке, с сигаретой в зубах, иногда с плащом в руке. Мы играем, все сразу вскакивают, а он говорит: «Продолжайте!» Смотрел минуточку-другую, ему становилось скучно. И он тут же «включался». «Что играете? Чехов?» Брал текст, смотрел пять-десять строчек, вспоминал рассказ и начинал репетировать. Показывал, останавливал,

профессия. Очень специфическая, но профессия, ей необходимо учиться. А наличие таланта превращает твои очень своеобразные профессиональные умения в искусство. Нередко режиссер напоминает любителя музыки, который с пеной у рта в возбуждении бьет себя в грудь: я очень, очень чувствую Шопена, я гениально расскажу вам его удивительное мироощущение, все гармонические особенности. Но он не в состоянии сыграть простой гаммы.

Другое дело, талант или гениальность ускоряет постижение твоих. Мои студенты только стали приобщаться к театру. Они люди разных профессий. Среди них есть историк, астроном, музыкант, закончивший консерваторию, артист. Все они любят театр. Мне кажется, что за этот год у них есть некоторое движение в сторону понимания того странного явления, которое называется театр. Кажется, они стали ощущать его запах, осознавать, из чего он сделан. Они только начинают. Они только перешли на второй курс. Кому будут интересны их первые учебные опыты, те придут посмотреть. И на всякий случай запомните:

Орлоцкий и Кальсин,
Мовсесян и Коваленко,
Кожевникова,
Рудзита,
Анохина
и еще Олингер...

Может, когда-нибудь кто-нибудь из них (вдруг) станет Режиссером.

Мы всегда стеснялись говорить: «Я — режиссер». Всегда казалось и сейчас кажется, сказать это — значит заявить: я красивый, я умный, я гениальный. Ведь быть Режиссером — значит претендовать на что-то. Значит войти в пространство, где обитают и тихо между собой о чем-то беседуют Крэг, Эфрос, Протоский, Товстоногов, Брук...

Беседу вел
Майя ФОЛКИНШТЕЙН