

только этим. А в результате она проживает жизнь без детей, без секса и не выполняет свое женское предназначение. Я казался себе этой девственницей, которая не работает и ходит гордая своей невинностью. Вот почему у нас все-таки были попытки потерять невинность. Ничего не вышло. Выяснилось, что это тоже нужно уметь.

И еще одно я понял. Надо дойти до дна в своем отчаянии, чтобы всплыть. Такое было между 78-м и 81-м годами, когда тотально не было даже намека на возможность работы. Было ясно, что никогда и не будет. И я смирился. Понял, что это, видимо, ошибка, что я хотел заниматься режиссурой, что это самонадеянные бредни. Да, советская действительность чудовищна и она враждебна ко мне. Но она такая, какая есть. И люди живут, и спектакли ставят, среди них есть талантливые, и даже гениальные. Так вот, когда я дошел до дна в своем отчаянии, и даже отчаяние себя исчерпало, а я просто примирился с тем, что на дне, вдруг возникло чудесное приглашение в Москву. Здесь я поставил "Пять углов", потом "Вагончик", стал москвичом и ожил.

— Тогда на рубеже 70-х и 80-х, многие выбрали эмиграцию. Как ты приживался в Москве?

— На московскую, профессиональную почву я вступил 23 февраля 1981 года. Это случилось так. Когда вопрос о моей постановке в театре Моссовета был решен, мне дали подушку, одеяло и сказали, что в конце улицы Горького, направо в переулке, есть общежитие номер такой-то и мне надо туда идти. И я шел по улице Горького, нес впереди себя одеяло. И так как много людей шло, то я шел частично по мостовой и думал: вот я иду по Москве со своей подушкой и со своим одеялом.

Я до сих пор о москвичах говорю "они", хотя уже 20 лет живу в Москве. Москва — особый город. Я чувствую себя здесь эмигрантом, вернее иммигрантом, которого приняли. Эти непосредственные москвичи, они очень радостно и быстро влюбляются, но потом мстят тем, в кого влюбились. Если тебе удастся спастись — они начинают тебя уважать как своего. "Надо же — спасся! Его били и так, и эдак, а он спасся". И могут допустить аж до ресторана ВТО, и ты сможешь иногда туда пройти и пообедать за 3 рубля. Все равно довольно долго в тебе будут видеть чужака и ты сможешь услышать от критика, даже проработав (притом успешно) 7-8 лет: "Мы не позволим обижать наших артистов". Ты — приезжий, должен чувствовать, что допущен. Впрочем, возможно, это мои комплексы. Чувство чужака было привито мне еще во младенчестве.

— Тем не менее, благодаря отчасти Москве, ты очутился за границей. Как ты представлял себе ее, и какой она оказалась на самом деле?

— В детстве — иностранец для меня, во-первых, горбоносый и обязательно в котелке или в цилиндре. Обязательно пузатый и очень противный и, что очень обидно, похож на еврея. Иностранец-капиталист, он нехороший, негодный и с мешком долларов, с окровавленными руками. Когда я подросток, понял, что иностранец — обязательно уж такой горбоносый и пузатый, он может быть и худоватый, и курносый, и обязательно при цилиндре и котелке, и иногда может быть и без мешка долларов. Но все-таки представление о нем было специфическое. Как-то все они иначе ходили, говорили, что-то иначе понимали. Это было очень трудно представить. Однажды, уже в достаточно взрослые годы, мне приснился сон. Снилось, что я иду по какой-то улочке старого города, перехожу эту улочку и вдруг понимаю, что перешел границу. Понимаешь? Во сне я понимаю, что я — за границей. Оторопь берет. Никого нет. Не понимаю, куда идти, как быть. Догадываюсь — нужно возвращаться, но с другой стороны — так хочется взглянуть, что это за ЗАГРАНИЦА. Проснулся в холодном поту.

Есть история попыток поехать за границу. В частности, в Прагу на биеналле, где периодически выставлялись макеты Кочергина, в том числе и к нашим с ним спектаклям. Году в 75-м или 76-м, я сказал: можно и я поеду посмотреть биеналле, Прагу, за границу? Где-то нашли деньги, хотя были безденежные. Пошел в райком, надо было отвечать на какие-то вопросы. Мне сказали, что нужно газеты почитать, чтобы знать, что отвечать. Я никогда в жизни не читал передовиц, абсолютно не ориентировался. Я схватил газету и понял, что уже на третьей строч-

ке теряю логику, ничего не понимаю, но тем не менее пошел, выждал большую очередь, чтобы отвечать на вопросы. Там сидела серьезная комиссия. "Вы едете в Чехословакию?" — "Да". — "А зачем?" — "В Праге выставка, выставляются макеты, в том числе и к спектаклям, поставленным мной, интересно сравнить". — "Но вы не художник?" — "Да, я режиссер, но специфика такова, что спектакль делается вместе". — "Зачем вам туда ехать?" — "Чтобы посмотреть". — "Но вы же не художник?" И так по кругу. Пришлось уйти. Никуда я не поехал и никакого биеналле не увидел.

Когда же я первый раз попал за границу, это было замечательно. Неожиданно мой спектакль "Пять углов" пригласили в Берлин, причем в Западный Берлин. И

ненький склон, никаких буераков, никакой грязи. Хотя все это тут же, рядышком. Потом мы выходим в достопамятном Вайникале. Надо выйти. "Пойдем, посмотрим мерседес". — "Почему?" — "Здесь всегда стоит мерседес". Пошли смотреть. Стоит мерседес. Какие-то другие машины и мерседес. И потом, сколько я ни ездил, всегда ритуально я выходил искать мерседес в Вайникале. Всегда стоял. К сожалению, в последние годы — не стоит. Вышел из моды. Вот мои встречи с иностранней. Теперь о театральных встречах.

Конечно, мы полагали, что ТАМ, за кордоном, во-первых, — все умные, все образованные, уж там публика понимает театр. Она Хэмингуэя читала в подлиннике, она Пруста не только слышала, но и



меня почему-то взяли. Время было уже другое. Был год 1985-й, и замечательный директор Лосев, ныне покойный, счел нужным, чтобы я поехал. Прилетаем в Восточный Берлин. Выходим в аэропорту. Как полагается, воняет сортиром, толпы потного народа, все нормально, все как всегда. Но мы там не застреваем, нам надо в Западный Берлин. И тут через вонючие коридоры мы проходим к какой-то дверке, ее открывают, там тебе ставят печать в паспорт в маленькой комнатенке и ты проходишь в следующее помещение, в том же здании. И почему-то, оно в четыре раза больше, там не воняет, все подметено, чудные кремоватые стенки, цветы. Ничего не понимаешь, хочется вернуться в это раз войти. Все похоже на сон. Дверка "Сезам, откройся!" Как будто и грязи нет, а ведь только что шли по грязи. Спускаемся по лестнице. Чудный асфальтированный двор, чистенький двухэтажный автобус. Ты садишься и едешь мимо красоты. Минут 40, и мы из аэропорта попадаем в Западный Берлин. Непонятное что-то. Помещают тебя в гостиницу и у тебя есть полчаса. Хочется посмотреть по сторонам, но ты боишься, что отойдешь на несколько шагов и забудешь, как пройти к гостинице (гостиница небольшая). И ты идешь и видишь витрины. Потрясающие, чистые витрины. На всякий случай, дай-ка зайду в магазин. Открываешь стеклянную дверь,ходишь в магазинчик. Через витрину видна необыкновенно красивая девушка, которая сидит в кассе. Смотришь на какие-то предметы, которые ты купить не можешь. Но просто интересно. Девушка встает, подходит, говорит по-немецки, я немножко понимаю, она спрашивает, чем она может помочь. А ничем помочь она мне не может. Я машу рукой и быстренько бегу, как будто меня сейчас арестуют.

То же самое было со мной в Хельсинки, когда Боровский разбудил меня ночью: "Кама, сейчас вы увидите границу". Я спросонья ничего не понимаю. Он говорит — надо увидеть границу. Смотрю в окно. Буераки, лес, какие-то поваленные деревья, какая-то грязь, дождик льет. "Сейчас — внимание, сейчас будет столб". Действительно, столб. "А сейчас будет финская граница". Через 100 метров. Аккуратненький лес, аккуратненький зеле-

видела. Он ходил мимо нее. И Ван Гога она впервые увидела не в 56-м году, а знает его с детства и так далее.

Выяснилось — ничего подобного. Такая же разношерстная, главным образом мещанская, публика. Она мало знает и так же мало интересуется театром как у нас. И даже — у нас она живее. Живее потому, что у нас нет жизни, а в театре все-таки можно немножко пожить.

У них, за границей, ты полагал, такой авангард, такой театр, такое искусство! Через кордон иногда долетало. Говорят, есть Ионеско, абстракционисты, Феллини. Я даже живым его видел. Антониони так прямо дал мне автограф. Я автографов не собираю, но так случилось. Я понимал, что Феллини — это нормальный уровень, а существует что-то почище, что до нас недолетает. Оказалось — ничего подобного. У них тоже — единицы. Есть талантливые люди, есть даже гении, один-два на всю Европу. В какой-то области. А главным образом, ремесло, коммерция и халтура. И, пожалуй, даже попаскунее, чем у нас. Потом выяснилось, что у нас в любом провинциальном театре обязательно найдется один или два замечательных артиста, а у них с этим туговато. С режиссерами у них еще хуже, чем у нас. Вот. Мы фантазировали не только жизнь закордонную, но и искусство. По тем маленьким ошметкам, что до нас доходили, мы фантазировали заграничный театр и эти фантазии нас обогащали. Мы понимали, что питаемся крошками с барского стола и пытались представить себе весь пирог. В результате, мы лепили свой пирог из этих крошек, из нашей жизни, из дерьма, нас окружающего. Иногда получался пирог вполне художественный. Из дерьма, но вкус отменный. Да, у нас нет технологий, того, сего, но у нас есть другое. У нас есть нерв, у нас есть воображение. Воображение у человека в тюрьме гораздо лучше работает, чем у человека, который гуляет по свету.

Бархин, оказавшись впервые в Италии с тюзовской группой (она поехала играть "Соловья"), сказал: "Так, секундочку, я сейчас вас поведу по Милану. Сейчас из-за этого угла вы увидите собор". Потрясающе! Он никогда не был в Милане и в Италии, но он все знал наизусть, как собор пахнет, как выглядит при солнце, при

тумане.

— В Германии ты ставил оперу "Н.Ф.Б." Что значила и значит музыка в твоей жизни?

— Мой папа был чрезвычайно музыкальным человеком. Он прилично играл на скрипке, а также на мандолине, на мандоле, на гитаре. У него был даже оркестр самодеятельный. Он ужасно раздражался, что я не все слышу, у него был абсолютный слух, у меня со слухом похуже. Он никак не мог понять, как можно не слышать.

Мама пела. Оба они очень любили оперу. Первое мое театральное впечатление — опера "Демон" в Каунасской опере. Я заставил родителей взять меня с собой, мне было лет шесть. Устроил такой визг, что они были вынуждены меня взять. Помню человека с синими волосами, который казался гигантским, а потом оказался крошечным. Он сперва стоял на горе, потому и казался гигантом. Это и был Демон, свободный сын эфира, потому он и был с синими волосами.

Учился я, как и полагается еврейскому мальчику, в музыкальной школе, пытался играть на скрипке. Не научился играть даже "во саду ли, в огороде", потому что педагог был алкоголиком, просто ничему не учил, о чем я сейчас сожалею. Потом меня выгнали из второго класса за то, что я побил девочку, они не понимали, что это был вид приставания. Потом я посещал оперные спектакли в Каунасе, в Вильнюсе. Потом я поступил на актерский факультет Консерватории. Кругом играли на всех инструментах, пели в хорах, и так далее. Музыка звучала со всех сторон. Я посещал Филармонию. Готовился в режиссуру, а в этой профессии, говорят, музыка очень важна. И я — человек сознательный, сознательно — музыку постигал.

Всегда мечтал поставить оперу, потому что воспитан на ней. "Риголетто" — одно удовольствие.

— Особенно квартет.

— В результате артисты в "Черном монахе" у меня поют квартет из "Риголетто". "Кармен" — неплохая опера. Вообще все оперные мелодрамы — отличные. И, наконец, мне предложили поставить оперу, специально написанную для Локкумского фестиваля, по "Идиоту" с тремя солистами. Я привык к тому, что певцы, особенно певицы, толстые, пожилые дамы и мужики. Но эти трое оказались изящными, молодыми, красивыми и с потрясающими голосами. Музыка была удивительной. Мы с Бархиным придумали, как Достоевского спеть и сыграть в гигантском средневековом костеле.

— А у нас тебе ни разу не предлагали поставить оперу?

— Бархин, будучи главным художником Театра Станиславского и Немировича-Данченко, а затем Большого театра, пытался уговорить руководство, чтобы дали мне постановку, но из этого ничего не вышло, поставить оперу мне не давали.

— А как возник проект "Полифонии мира"?

— Предложение возникло вдруг, неожиданно. Композитор Александр Бахши, которого я знал по спектаклям Фокина, где его музыка играет значительную роль, потому что создает некое акустическое и звуковое напряжение, предложил: "Давайте сделаем проект". — "А я-то здесь причем?" — "Я пишу такого сорта музыку, где есть и действенная сторона". Он подключил меня к этому делу и больше года насиловал, чтобы я вместе с ним сочинял. Либретто сочинено вместе. И вот спектакль почти готов. В нем всего один артист — Василис Лагос из Греции, но 40 музыкантов со всего мира, хор и балерина. И группа АХЕ из Петербурга. Декорации замечательные, участники гениальные. Один Гидон Кремер чего стоит! Но что это такое в целом — со страхом я увижу только 18 мая в Вахтанговском театре.

Беседовала
Екатерина ДМИТРИЕВСКАЯ

● Гидон Кремер, Кама Гинкас,
Александр Бахши
Фото Е.ЛАПИНОЙ