



— Вам не показалось, что после выхода “Идиота” критики чаще обращаются с вопросами к вам, нежели пишут сами? Почему, как вы думаете?

— Ну, во-первых, спектакль еще мало игрался, а потом, многие хотели досмотреть все три части, чтобы понять спектакль как единое целое. Важно было понять происходящее в нем развитие, изменение. Если этого не уловить, смысл ускользнет. И потому у многих, писавших о первом спектакле, возникало недоумение: почему такое светлое начало у Мышкина, где патология Настасьи Филипповны? А всего этого нельзя было показать в первой части, иначе не было бы третьей. Ведь если прочитать роман внимательно, он тоже начинается ясно, спокойно. Первая часть — это один длинный день, с раннего утра до позднего вечера. А потом уже действие начинает рваться, становится хаотичным; роман как будто сам постепенно сходится с ума, вместе со своим героем Львом Николаевичем. Осторожность, с какой критика высказывается, связана, наверное, с желанием досмотреть происходящее до конца и понять. Хотя на самом деле написано о спектакле достаточно много. Уже целая папка у нас в личностной библиотеке.

— Мне кажется, это тот спектакль, о котором надо писать очень-очень подробно, вслушиваясь внимательно в текст, во все то, что происходит между героями, и в то, что угадывается за этим. А просто так пробежаться жалко, не стоит, ничего не дает.

— Да, спектакль получился “объемный” и, наверное, не может уложиться в какую-то одну формулу. Он и родился отчасти из интуитивных догадок, и только теперь, когда он уже есть, когда его смотришь, начинаешь понимать что-то логически, умом.

— А как он вообще родился? Почему — “Идиот”?

— Существуют книги, которые являются, ну как бы спутниками, сопровождающими тебя всю жизнь, книги, к которым мы, в разном возрасте, возвращаемся. В первый раз я прочитал “Идиота”, когда был в классе седьмом-восьмом, и, естественно, роман произвел на меня очень сильное впечатление. А был и такой момент, когда роман мне не нравился, когда я с ним внутренне спорил, когда меня раздражал Мышкин. Был даже момент, когда я просто перестал его чувствовать. Мне мешала в Мышкине его искусственность, нарочитость, что ли. А в последнее время я к нему вернулся (или — он ко мне) и снова он стал близким и дорогим, и то неприятное, что в нем есть, стало просто частью его самого, продолжением его достоинств. Но, конечно же, спектакль возник и потому, что возникли артисты. Замечательные артисты, которые могли его сыграть. Если бы не артисты, никогда я бы за это дело не взялся. И те трое, кто играет главные роли: Ирина Розанова, Сергей Тарамов, Сергей Качанов — они для меня не просто артисты, они стали для меня определяющим, главным при решении взяться за “Идиота”. Такое впечатление, что Тарамов создан для Мышкина. Если бы он его не сыграл, это было бы просто несправедливо. Он сейчас в самом расцвете таланта, и Мышкин стал, несомненно, одной из лучших его ролей.

Я ужасно благодарен Сергею Качанову, он сыграл именно того Рогожина, о котором я мечтал. Если его работа и вызвала много споров, то связано это скорее со стереотипом восприятия и с необычностью того, как играет Качанов. А играет он очень точно, тонко, истово, особенно сцены, когда он сам молчит и молча воспринимает происходящее. То, что он делает, по-моему, удивительно и проникновенно. И, конечно, Ирина Розанова. Она всегда хотела сыграть Настасью Филипповну, задолго до того, как мы решили ставить “Идиота”. Хотя я сначала думал, что ей нужно играть Аглаю, Ирина очень тонкая актриса. Она никогда не переступает грани, никогда не доходит до истерики, до чисто внешних проявлений. Так сыграла она и Настасью Филипповну, изнутри. По-моему, одну из лучших своих ролей сыграл Володя Топцов. Он до этого играл Хрущева в “Лешем”, Эдгара в “Короле Лире”, а я знал, что на самом деле он мечтает сыграть... Иудушку Головлева, попробовать какой-то острый характер. И в Лебедеве он сумел соблюсти баланс между остротой формы и человеческим содержанием персонажа. Замечательно играет Сергей Баталов Фердыщенко.

Особо мне хочется сказать о Жене Калинце. Он мой одноклассник, я делал с ним свои первые отрывки и свой первый спектакль по Сингу “Удалой молодец — гордость Запада”, где он играл главную роль. И по-моему, то, что Женька делает в Ипполите, очень интересно. Просуществовать на таком накале двадцать-тридцать минут, которые длится его монолог во второй части спектакля, невероятно трудно. И так держать зрительское внимание.

Спектакль вообще очень труден для актеров: между выходами на сцену они иногда по несколько часов должны, находясь за кулисами, “держаться себя”. Я очень благодарен всем. Если бы не

они, не их вера в эту затею, не их желание сыграть в эту игру, то спектакля бы не было. Да, и, безусловно, Сережа Перельгин, который играет Ганечку. Тут есть одна история. Дело в том, что Сережа играл эту роль на выпускном спектакле в Шуйском училище, а председателем приемной комиссии был Смоктуновский. И существует легенда, будто Смоктуновский сказал тогда, что лучшего Ганечки он никогда не видел. Но это не легенда, правда, он действительно это говорил, не дословно, конечно. Я бы хотел сказать и об артистах старшего поколения: Николае Николаевиче Серебренникове, Марии Ивановне Андреевой. Конечно же, о Льве Константиновиче Дурове, о Геннадии Рашидовиче Сайфулине, о Георгии Яковлевиче Мартынуке.

— Не было у вас опасения, что у Дурова скажется некий отголосок Мочалки из “Брата Алеша”? Да и по сути что-то общее есть.

— Мне кажется, он здесь сыграл немножечко другое. В первой части он работал, доверяясь своей интуиции, собственной актерской природе, в третьей мы уже больше слышали друг друга и сочиняли вместе. А еще мне хочется сказать добрые слова о наших дебютантах. О Насте Немоляевой, играющей Аглаю, и Никите Татаренкове. Он еще студент, но вот за роль Коли Иволгина получил награду, по-моему, заслуженно, как один из лучших дебютантов года. Он так естественно вошел в команду мастеров, так органично,

что у него, кажется, и волнения особенного не было. А самое трудное, конечно, пало на Настю. Она практически сыграла лишь в дипломном спектакле у Марка Анатольевича Захарова. Она многого не знает в своей актерской природе, но это человек удивительно одаренный, с очень тонкой нервной организацией.

Актриса она, по-моему, многообещающая, и с каждым спектаклем играет все точнее. Надя же Маркина, как будто была рождена для генеральши Епанчиной. Я люблю работать с артистами долго, люблю переходить вместе с ними из спектакля в спектакль. Мне интересно следить за Надьими ролями: от Реганы, волевой, сильной женщины, которая все наперед просчитывает, и ошибается именно потому, что просчитала неправильно, до невероятной искрометности, озорства в “Мельнике”, к ее, может быть, самой сокровенной, самой личной работе в “Лешем”, где она сыграла Соню. А генеральша Епанчина ее поначалу смущала, потому что это роль возрастная. Но для артиста совсем необязательно совпадать по возрасту с героем, главное — его играть, это ему интересно. Будь на ее месте актриса старше и опычнее, может быть, генеральша и не оказалась эдаким ребенком.

Сложность работы всех без исключения актеров заключалась еще и в том, что никто из них не знал целиком всего замысла, и рассказать его всем сразу было и невозможно, и бесполезно: сегодня пришли на репетицию одни, завтра другие. И то, как они тянут сейчас эту машину, — это невероятно. Мне и самому иногда не верится, что мы это осилили.

Когда говорят, что все усилия напрасны, что зрителям все это не нужно, что зал глупый, — это неправда! Мы порой считаем зрителей глупее самих себя! Мы, видите ли, художники, а они дураки, им надо попроще, попонятнее. Неправда! У людей возникает тяга к несуетливому, глубокому, созвучному их душе, чего они сами не могут определить словами, им хочется услышать Слово Достоевского. И все это придает нам силы. Ведь мы прожили с “Идиотом” целый год. Я больше ничего не делал, совмещать репетиции с чем-то еще было невозможно. А вообще-то грустно, когда мечты сбываются; я чувствую, что с “Идиотом” что-то ушло, что-то кончилось.

— Вы сказали, что был период, когда вас в Мышкине что-то раздражало. Что же? Быть может, то, что, входя (вторгаясь!) в жизнь всех, внося в эту жизнь свет, Мышкин одновременно что-то разрушает.

— Да, он очень много приносит с собой беды, трагедии, — хотя делает это неосознанно. Мышкин оказывается “искусственным” человеком, он сочинил себе и эту жизнь и этих людей. Ведь все первые главы, весь его швейцарский период — они очень пасторальны, князь сталкивается в них только с детьми. Единственное, что ему приходится по-настоящему пережить, — это смерть Марии. И, возвращаясь в Россию, он не понимает, куда едет и к кому. Приезжает, веря, что все его будут любить, что все его поймут и почувствуют. А встречает он людей — не придуманных, реальных, и они оказываются много-много сложнее, чем его представления о них. Искусственные представления, плод его фантазий. И, пытаясь понять всех и каждого, он иногда совершает поступки просто страшные, настолько, что они приводят людей к гибели.

Невозможно любить двух женщин одновременно. Он не способен понять, что любовь — это и семья, и дети, и необходимость думать и заботиться о них. Раньше Мышкина воспринимали идеальным героем, на первое место выходила его открытость, детскость, они становились главными. Думаю, что его сознательно наделили качествами, свойственными герою. Сейчас другое, но Мышкин не только не проигрывает другому, что оказывается не менее противоречивой

натурой, чем Парфен Рогожин или Ипполит Терентьев. Он вовсе не идеальный герой, а весьма сложное месиво, где есть разное. И он, и люди, его окружающие, дорого расплачиваются за его стремление всех понять, всех простить и всех полюбить. В действительности это невозможно. Невозможно всех примирить. Это и приводит к трагедии. И центром этой трагедии является он, Лев Николаевич.

— Когда я смотрел ваш спектакль, мне пришла в голову мысль совершенно для меня неожиданная. Лев Николаевич — это Явление Христа. Скажу, что имею в виду: Мышкин — человек, ну скажем, из другой жизни, он вызывает во всех, с кем сталкивается, желание стать лучше, как бы до-

значений и много смыслов. Но главное — это тот свет, что есть в русских людях. И на сегодняшний день это очень, по-моему, важно: не утратить света при самых трагических, самых безысходных ситуациях, самых тупиковых. Все равно, он в людях есть.

— Оказалось, что в Достоевском, при всех безднах, мраке, безысходности, — света все-таки больше? В начале — все-таки свет?

— Я в этом искренне убежден и считаю, что Достоевский — один из самых светлых писателей. Просто, для того, чтобы этот свет явить, неизбежно приходится погрузиться в бездны противоречий, трагических страстей, их столкновений. Но за всем этим возникает именно свет. Обычно

Триптих по роману Ф.М. Достоевского “Идиот” в постановке Сергея Женовача оказался одним из наиболее значительных событий прошедшего театрального года. Писала о нем и наша газета (“ЭС”, №№ 15 и 49 1995 г.). Сегодня мы предоставляем слово самому режиссеру, с которым беседует критик Юрий Фридриштейн.

Сергей ЖЕНОВАЧ:

“Грустно, когда

НА ДЛОЙ БРОННОЙ
1 БРОННОЙ

ПРЕМЬЕРА
28 сентября, 5, 13 октября 1995 года

РУССКИЙ СВЕТ

Спектакль в 2-х действиях
по роману Ф. М. Достоевского “Идиот”
Театральная группа “Идиот”

В СПЕКТАКЛЕ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЕ АКТРИСЫ

Мария Андреева	Елена Матвеева
Лариса Богословская	Георгий Мартынюк
Ольга Водерикова	Александр Николаев
Кирилл Глазун	Анастасия Немо
Лев Дуров	Сергей Перельгин
Владимир Ершов	Ирина Роз
Андрей Зайков	Сергей Та
Сергей Качанов	Никита Т.
Евгений Калинин	Владимир
Надежда Маркина	Николай
Вера Майорова	Владимир

РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК
Сергей ЖЕНОВАЧ

Художник
Юрий ГАЛЬПЕРИН

Начало спектакля в 19 ч
Билеты продаются с 12 до 18 ч

тянуться до него. Или — оправдать себя. Очиститься — хотя бы в его глазах.

— Мне кажется, что, встречаясь, быть может впервые, с такой открытостью, с такой непосредственностью, все герои поворачиваются, как бы своей лучшей стороной. Это вообще людям присуще. Общась с Львом Николаевичем, невозможно хитрить, невозможно обманывать. Люди, находясь рядом с ним, раскрываются своей “детской” стороной. А детская сторона есть в каждом без исключения персонаже романа.

— Они все в каком-то смысле оказываются Мышкиными?

— Да, все оказываются Мышкиными, детьми. Но они являются таковыми только в общении с ним. И никогда больше. А потом, когда возвращаются к реальности, неизбежно приходит и отрезвление, и обида, и горечь. Но детское есть в каждом герое Достоевского, потому что, мне кажется, для Достоевского идеальная душа — детская душа. А потом им становится еще страшнее — детскость вступает в неизбежное противоречие с жизнью, ибо жизнь требует иного — жесткости. И определенности в поступках. И позиции. Без позиции жить нельзя. А у Мышкина нет позиции. Он хочет для всех мира, а это оборачивается трагедией, бедой.

— Значит, тот “русский свет”, что несет князь, — он, ну не то чтобы разрушитель, но он не способен ничего реального людям дать? И что вы вообще имели в виду под понятием “русский свет”?

— Нет, русский свет вовсе не несет Лев Николаевич. Наоборот, он открывает русский свет для себя, приезжая в Россию. В романе понятие это очень непростое и очень ассоциативно. “Русский свет” — это и тот свет, что есть, несмотря ни на что, в русских людях. Но “свет” — это и аристократический свет, общество, которое Мышкин открывает для себя. Повторяю, здесь много

его в Достоевском не замечают, видят только бесовщину, только бессознательное, темное начало. Но не случайно, его последним произведением стал “Сон смеяного человека”, не случайно тема детства, мотив изначальной безгрешности человека проходит через все его творчество. Это вообще свойственно русским писателям — Гоголю или Лескову: во главе угла всегда остается вера в человека, в его душу.

— Значит ли это, что именно сегодня вам захотелось раскрыть именно эти стороны русского характера, русской души, чтобы показать, что не так уж все плохо и безнадежно? А вам не страшно того, что сегодня грань между той правдой, о которой вы говорите, и националистической мерзостью очень зыбкая?

— Страшно, как любого извращения, любого отклонения от нормы. Но я другое скажу. Сейчас очень важны корни. Не для того, чтобы уничтожать другие корни, не для того, чтобы противопоставить свое и чужое, и свое провозгласить добром, а чужое — злом. Человеку, истинно любящему свои корни, своих прадедов, свою культуру, то, в чем он вырос, что с детства впитал (вне зависимости от штампа в паспорте), это лишь помогает понять и полюбить чужую культуру, другую, не такую, как его. Тогда это есть и любовь к своей стране, к своему народу. Если же ты хочешь утвердиться за счет ненависти, это никакое отношение ни к патриотизму, ни к чувству родины не имеет. Нтъ в другую крайность, бояться собственного своеобразия, собственных корней тоже неправильно.

— Я вас невольно переклочил на другую тему. Давайте вернемся к спектаклю. Когда я смотрел сцену у Епанчиных в третьей части, у меня возникло ощущение, что Мышкин в высшем обществе так же неуместен, как Чацкий. Так же, как Чацкий, его никто не слушает и не слышит. Это, если хотите, “метание бисера перед свиньями”.



— Отчасти да. Но дело еще в том, что в нас просто живет “литературная память”. Или ее можно назвать как-то иначе. Никуда не денешься — ни от пушкинского, ни от шекспировского, ни от джойсовского, ни от грибоедовского — ни от чего, что уже живет в нас. Это не плагиат, не цитата. “Горе от ума” — это Грибоедов сформулировал очень точно и навсегда. И это проявляется в разных ситуациях по-разному.

— Любопытно, что и вольнодумец Чацкий, и глубоко религиозный Мышкин оказываются в схожих ситуациях. Потому что любая глубокая истинная вера, любая убежденность — неважно, со знаком отрицания или утверждения, в мире реальным выглядит попросту смешной.

— Да, сцены очень схожи, только разный накал, разные эмоции, но ситуации схожи.

— Даже то, как Андрианова играет княгиню Белоконскую, — великолепно играет! — она жутко похожа на Хлестову.

— Но если Чацкому в них все отвратительно, то у Мышкина — иное: он их идеализирует, почти боготворит.

— Конечно, но окружающие воспринимают их обоих совершенно одинаково: как блаженных. То есть, отношение нормальных людей к тем, кто живет какой-то высокой идеей, — одинаково. Они мешают, что ли? “Поворачивают глаза зрчками в душу”? Стожет “Идиота” в общем-то сводится к тому, что явление князя в остальных

то напыщенность, ложность, фальшь. Хотя то, что Роза Абрамовна рассказывала о репетициях, было очень интересно.

— Боюсь, сегодня даже Книппер-Чехова в Ржевской нам покажется, страшно сказать, фальшивой. Не говоря уже о Ермоловой или Качалове.

— Да, потому что у каждого времени есть своя сценическая правда, своя мера условности. Но время проходит, и то, что казалось чуть ли не эталоном, становится устаревшим. А что касается Розы Абрамовны, то, может быть, без ее уроков я бы за эту работу вообще никогда не взялся. Она была действительно великим педагогом. Мы часто боимся этих слов, но это правда. Она и еще Михаил Михайлович Буткевич, которого, как и Розы Абрамовны, тоже недавно не стало, были великими знатоками психотехники актера. И ужас не только в том, что люди умирают, уходят, а в том еще, что сейчас другой ветер на улице, и другим увлекаются: концепциями, постановочными трюками, а вот работа с артистом, что в театре и самое трудное и самое интересное, — эта культура уходит. А ведь на сцену выходят не режиссер, не концепции, а живые люди. Благодаря им невидимое делается видимым. В этом очень много понимала Роза Абрамовна. Ее уроки для меня, и не только для меня, были настоящей академией. Дня не проходит, чтобы во время работы я не вспоминал ее.

этим ирландцем, поиграть в эту игру. И тогда что-то возникает, и рождаются спектакли. То же получилось с Ибсеном.

Так сложилось, что судьба свела меня с Норвегией, что оказались там люди, которые поверили в то, что из встречи русского режиссера с норвежскими артистами может произойти нечто интересное. Поначалу приглашение ставить в Норвегии Ибсена меня немножко напугало — это то же самое, что пригласить к нам норвежца ставить Чехова. Тем более, что спектакль ставится в Бергене, в первом норвежском Национальном театре, где в течение многих лет работал сам Ибсен. И премьера нашего спектакля — 10 января — тот день, в который, 112 лет назад, на этой сцене состоялось первое исполнение “Дикой утки”. А ведь для них “Дикая утка” — то же, что для нас “Три сестры” или “Чайка”: знают наизусть, могут разговаривать цитатами из пьесы. Десятки “крылатых фраз”. Я сначала не очень понимал: моя-то роль тут в чем. Но руководитель театра меня убедил, сказав, что мой интерес к психологии, любовь к анализу текста могут оказаться полезными в работе с норвежскими артистами.

— Сколь естественно произошло это “сращение” вековой традиции постановки Ибсена и вашего знания и понимания человеческой психологии? Пришлось ли вам “копаться” в чисто норвежских реалиях, погружаться в “специфику мышления”? И как сочеталось все это с тем, что

мечты сбываются”

что-то такое разворошило?

— Ну, что-то разворошило, а что-то и успокоило.

— Но все-таки больше разворошило.

— Безусловно. Но давайте представим, что было бы, если бы Лев Николаевич Мышкин в Петербург не приехал? Была бы жизнь героев спокойней? Не произошла бы трагедия? Произошла бы, только иначе окрашенная. Вспомните историю замысла романа, ведь поначалу присутствие Льва Николаевича в качестве центрального персонажа в нем не предполагалось. На самом деле, трагедия заложена и в самой Настасье Филипповне, и в самом Парфене. И если бы не явление князя, трагедии эти все равно бы произошли. Все дело в том и заключается, что Мышкин ничего изменить не может. Наоборот, все, что он пытается сделать, лишь обостряет ситуацию, лишь ускоряет наступление развязки. Трагедия не внесена прихвастшим из-за границы князем — она в самих людях.

— Не случайно, что он с одинаковой обостренностью высказывает и воспринимает и пьяные фантазии Лебедева, и совершенно фантастическую по степени искренности исповедь Аглаи. И в каждый конкретный момент он полностью отдается тому человеку, с кем общается, невероятно вникая во все, что ему рассказывают.

— В этом и есть природа чувств Льва Николаевича. Если это угадать, то, наверное, здесь и скрыт ключ к актерскому воплощению. Это мне когда-то подсказала, помогла открыть Роза Абрамовна Сирота, человек, очень многому меня научивший. Роза Абрамовна принимала участие в постановке Георгия Александровича Товстоногова в Ленинграде. Она рассказывала, в частности, о том, как долго не могли найти ключ к поведению Мышкина в момент, когда Рогожин заманивается на него ножом, а тот говорит: “Парфен, не верю”. Затем у Мышкина начинается припадок. И только тогда сцена получилась, когда была найдена природа чувств, когда поняли, что в этот момент Мышкин думает не о себе, а о Рогожине, и боится не за себя, а за него: “Ну что ты, Парфен”. Вот в этом мышкинское: он думает о том, с кем он говорит, он погружается в этот момент в него полностью. Вы правильно сказали: в каждого. И погружаясь, он забывает о том, противоположном, что делал или говорил, или обещал пять минут назад. И чем дальше движется роман, чем дальше движется наш спектакль, тем выходит ему из этих “погружений” все сложнее и сложнее. Они его засасывают, затягивают. И не случайно в разговоре с Радомским, после того, как Евгений Павлович все расставил на места, Мышкин опускается на кушетку и говорит: “Я запутался”. Растерянный.

— В этот момент, когда ему все разложили по полочкам, он, наверное, что-то понял?

— Понял только то, что “запутался”. Ведь он действительно любит и Настасью Филипповну и Аглаю. Он понимает и Ипполита и Докторенко, и Лебедева — всех. А так нельзя. Есть же какие-то объективные истины, есть что-то, что “хорошо”, а что-то, что “плохо”. Все можно понять, но не все можно оправдать. Об этом спорят наши герои во второй части спектакля, когда идет речь об убийстве шести человек, о том, можно ли понять и можно ли оправдать.

— Вы назвали имя Розы Абрамовны Сироты, и назвали, разумеется, не случайно. Значит ли это, что ее рассказы проложили для вас некий “мостик” от того, легендарного сегодня, спектакля БДТ?

— Театр есть театр. И он принадлежит эстетике своего времени, и, выхваченный из контекста этого времени, с трудом может восприниматься. Конечно, я не видел спектакля БДТ, но слушал его в записи на пластинке. При всем моем уважении к артистам, должен сказать, что сегодня это воспринимать практически невозможно. Какая

— Вам не кажется, что очень многим персонажам присущ “наполеоновский комплекс”? Желание казаться лучше, значительнее, чем они есть на самом деле, — и невероятная заботливость, униженность, жалкость, малость, из чего этот “наполеоновский комплекс” произрастает?

— Да, разумеется. В этом во многом суть характеров Ипполита, Лебедева, Ганечки. Потому что жизнь складывается и нелепо, и глупо, и драматично, и каждый находит какой-то свой “конек”, чтобы за него спрятаться и тем самым оправдать то, что все проходит так пусто и бездарно.

— Особенно Ипполит. Такой ужасно несчастный маленький зверек. Очень страшный и очень несчастный. И еще один вопрос. По поводу финальных слов Епанчиной о Западе, которые у Маркиной прозвучали то ли с вызовом и насмешкой, то ли, напротив, обреченно, — что они для вас значат?

— Ну, во-первых, это действительно последние слова в романе. И они замечательно смыкаются с его началом. А потом — каждый поймет эти слова и отнесется к ним по-своему. Для меня же они значат то, что люди, выросшие здесь, здесь воспитанные, все равно везде будут чужими. Пусть у каждого там будет своя жизнь, и может даже вполне счастливая и удачная, — все равно. Вот об этом говорит Епанчина. Можно с этим соглашаться, можно не соглашаться, это все индивидуально.

— Я соглашаюсь. А вы?

— Для себя, безусловно. Без этой страны я себя просто не представляю. Впрочем, отрыв от родины по-разному сказывается. По-моему, именно тоска по Ирландии дала толчок многим писателям, оказавшимся за ее пределами, именно она сделала великими писателями и Свифта, и Уайльда, и Беккета, и Джойса.

— “Тоска по родине! Давно разоблаченная мо-рока!”. Однако, это знаменитое стихотворение Цветаевой обрывается на иной ноте: “Но если по дороге встает, особенно — рябина...”. Быть может, в этом цветавском многооточии все и дело?

— Знаете, это как у Тили Уленшпигеля “Пепел Класа стучит в мое сердце”. И от этого никуда не убежать. А жить при этом можно где угодно, но если он не стучит, тогда значит что-то не так. Вот сейчас, когда я приезжаю в Норвегию, где ставлю Ибсена, так хочется иногда хлеба бородинского (об этом, кстати, тоже говорится в романе Достоевского: “И хлеба настоящего испечь не могут”), хотя во всем, что касается быта, так все спокойно, и без нервов, все нормально, не так, как у нас.

— Вот мы и переключились само собой на ваши сегодняшние “норвежские дела”. А как вы сами переключились с Достоевского на Ибсена? Как произошло это внутреннее переключение? И как вообще происходит в вашей голове каждый раз это переключение: с Шекспира на Островского, с Аблесимова на Чехова?

— В этом и заключается природа режиссерской профессии, как я ее понимаю, как меня ей учили. Есть режиссеры, которым неважно, какого автора они ставят. Автор лишь повод, предлог, для того, чтобы еще раз выразить себя. Мне такой путь чужд. Мне всегда интересно другое: играть в автора. Интересно входить в структуру его мышления. Знаете, у артистов есть такое понятие: перевоплощение в образ мыслей и чувств персонажей — так мне интересно перевоплощаться, входить в образ мыслей и чувств того или иного драматурга. Мне интересно в какой-то период жизни посмотреть на мир по-гоголевски, или по-тоlstовски, или по-ибсеновски. Мне интересно каждый раз снова играть в эту игру, ведь в театре главное — игровое начало. Или вдруг окунуться в стихию ирландского характера и темперамента, и почитать ирландских поэтов, послушать ирландскую музыку. Окунуться в это, ощутить себя

принадлежит лично вам?

— Когда ставишь спектакль, то как-то не думаешь о том, норвежская это психология или русская, или какая-то иная. Но все равно, место жизни определяет психологию человека. Жизнь среди просторов России или в тесноте гор и фьордов, — это разное. Это надо понять, почувствовать изнутри. Другое — очень важно, что они протестанты. Такая деталь: у них на окнах нету штор, идешь по городу и видишь все, что происходит в доме. Конечно, это накладывает отпечаток и на психологию, и на отношения между людьми. Это многое определяет и в героях “Дикой утки”. Это то самое, о чем мы говорили в начале разговора: сочетание общечеловеческого и национального. И это национальное нельзя не учитывать.

— Эту “норвежскую специфику” вы узнали, уже живя там?

— Да, конечно.

— Значит, спектакль все же отчасти рождался из вашего постижения “норвежской души”, вживания в нее?

— Так же, как в “Короле Лире” что-то отозвалось из моей поездки в Англию, где я в течение нескольких месяцев преподавал в разных театральных школах. Ну, а кроме того, я встречался со многими людьми, с театральными людьми, с режиссерами, ставившими Шекспира, смотрел спектакли.

— Но ваш Шекспир совсем не похож на стрэтфордский.

— Безусловно. Но надо было посмотреть стрэтфордский, чтобы еще больше уверовать в свое. Вслушаться, вчувствоваться, увидеть своими глазами. А потом все равно сделать свое. А если нет возможности путешествовать, тогда остаются книги, видео, поэзия, музыка, которые могут отчасти восполнить нехватку собственных впечатлений. Сейчас, работая с норвежскими артистами над “Дикой уткой”, я вижу отклик, вижу, как они плачут или смеются. Конечно, я не могу отказать от себя, от того, какой я сам человек, иногда чувствительный или даже сентиментальный, но люди идут на это, значит что-то главное происходит правильно.

— Мне показалось, что и в своем “Лире” вы тоже ушли от традиции. Ведь обычно его ставили отчасти “на котурнах”.

— Понимаете, когда делаешь спектакль, то не думаешь что вот тут надо удивить, а тут “уйти от традиции”. Просто читаешь эту историю: вот король, вот его королевство. И вот этот король убежден, что своим решением он всех ослепит, всех одарит: была одна квартира, а он сделал из нее коммуналку, представляете, как будет здорово. Так что он, конечно же, человек, но человек-король, и трагедия его — это трагедия именно короля Лира. Он привык, что его слово есть конечная истина, а когда он оказался без этой приставки, он что-то начал понимать совсем иначе, а чего-то и не понял.

— Знаете, а ведь есть что-то общее между “Королем Лиром” и “Идиотом”? В обоих случаях героями движет некая безумная, химерическая идея, желание гармонии, заведомо неосуществимой, стремление всех сделать счастливыми. Я просто фантазирую, и вовсе не хочу сказать, что “Сергей Женовач пространяет путь от Шекспира к Достоевскому”.

— Нет, это все же другая история. А так, как в музыке всего семь нот, так и человеческих побуждений тоже не так уж много. Но история, повтора, другая. Другая жизнь, другое мировосприятие и другой театр. Сейчас я занимаюсь со студентами “Зимней сказкой” Шекспира, и тут еще важно шекспировское понимание театра. Шекспировский театр — театр словесный, там в слове уже все есть. И независимо от того, как это сыграть, в слове все сказано: и кто как одет, и кто куда выходит, и у кого какое самочувствие, при

том, что, как известно, у Шекспира почти нет ремарок. Все рассчитано на слух зрителя, на то, что ему все расскажут.

И еще: у шекспировских персонажей нет ни прошлого, ни будущего, они живут только в эту секунду, в этот миг. Такова природа чувств шекспировских героев, и она немножечко другая, нежели у Достоевского. А вот для Ибсена не существует настоящего, его герои живут прошлым, и прошлое это для них мучительно, оно их томит, сорит, убивает. А чеховские персонажи живут как бы между прошлым и будущим. У них есть прошлое, есть мечты о не очень понятном будущем, а то, что “сейчас”, они как бы “проскакивают”. Но именно “сейчас” и есть главное. И у Шекспира все именно “сейчас”, и оно диктует Лире все его молниеносные решения, он живет той минутой, в которую происходит действие. Здесь и сейчас. И в этом тоже, наверное, сказывается национальная традиция. Равно как в пьесах Ибсена сказывается приверженность норвежцев к прошлому.

Для них прошлое очень важно, я это почувствовал. Они очень берегут и традиции, и культуру. По-настоящему. И все очень взаимосвязано. Во все это погружаться, в это играть — вот это мне интересно, а все время заниматься своими чувствами и мыслями “по поводу” — мне кажется, что тогда не стоит заниматься театром, потому что театр — это другое. Это со стороны может показаться: как сложно переключаться с Шекспира на Чехова, с Достоевского на Ибсена, а для меня это естественно: играть каждый раз в новую игру. Иногда даже хочется переключаться побольше: вот я сделал два чеховских спектакля, и больше сейчас не буду, хотя, конечно, Чехов великий драматург. Но я в него уже поиграл, и хочется другого, то, чего никогда не делал. Хочется войти в испанскую драматургию, или в ирландскую, в Мольера, в Корнеля. Так всего много.

— Давайте отрешимся от классики и вернемся в день сегодняшний. Вы говорили недавно о своем желании иметь собственный театральный дом. Означает ли это желание нечто конкретное? И значит ли оно, что в нашей предыдущей беседе, которую мы назвали “Великая утопия”, и где вы говорили о возможности существования под одной крышей нескольких режиссеров, равных и друг от друга независимых, — что эта мечта оказалась и в самом деле “мышкинской” утопией?

— Тут на самом деле два вопроса, и связаны они лишь на первый взгляд. Конечно, в театре должен быть руководитель, и три режиссера не могут быть одновременно главными режиссерами. Есть какие-то правила игры, для всех обязательные, и они не могут никем быть нарушены. Вот мы работаем на курсе Фоменко. Есть мастер — Петр Наумович Фоменко, выдающийся режиссер. Есть несколько хороших режиссеров-педагогов: Женовач, Каменкович, Фирсова. И курс не может существовать ни без мастера Фоменко, за которым все равно всегда остается последнее слово, ни без нас, режиссеров-педагогов. Будут другие режиссеры — будет и другой курс. Но пока мы вместе, все должны выполнять правила этой игры. Иначе нельзя. И когда я говорил о возможности существования под одной крышей нескольких режиссеров, то имел в виду именно эту модель. Хотя и у нас тоже все совсем не идеально, и непросто, а наоборот, сложно и противоречиво. Но тем не менее это есть.

— И строится это на вашем признании за Фоменко права на последнее слово и его уважении к вашим разным индивидуальностям?

— Безусловно. Мы верим в него, а он в нас. Но могут быть и конфликты, и ревность, и зависть, иначе в театре не бывает. Ведь в театре вообще все сложно, там отношения людей особенно обострены. Да и отношения ученика и учителя вещь непростая. Но если ты работаешь в театре, где кто-то является руководителем, то либо ты должен принимать предлагаемые им правила игры, либо, коль скоро ты делать этого не хочешь, ты должен уйти. А иначе ты окажешься разрушителем этого театра. Все это мы уже видели. Что же касается первой половины вопроса, то дело в том, что у каждого режиссера, а это профессия лидера, на каком-то этапе возникает потребность в том, чтобы нести ответственность и за людей, которых ты приучаешь, и за собственную художественную программу. Именно программу, а не просто отдельные спектакли. Возникает потребность в своем театральном доме. Естественная потребность, внутренняя. Потребность эта возникает у каждого, а дальше — как судьба распорядится. Время вроде не очень располагает к созданию новых театров, но все же.

— Знаете, Карлейль говорил: “Время дурное: ну что ж, на то и человек, чтобы его улучшить”. Я очень вам желаю обрести свой театр. Пусть судьба распорядится именно так.

● Фото Ольги ЧУМАЧЕНКО.