

СУББОТНЯЯ ВСТРЕЧА

Морг. Психушка. Гомосексуальная секта и оргии лесбиянок. Маньяки. Неформальная лексика. Не хватает пока кладбища или помойки. Все это — в нашумевших спектаклях "Псих", "Игра в журики", "Старый квартал", "Милый друг", "Вышка Чикатило"... Производитель театральной продукции со столь шекотливыми объектами — кто он? Половой гигант или извращенец? Художник без тормозов или белый и пушистый увалень, поливающий за голубыми занавесками фиксусы? И откуда берутся в театре такие скандалисты, как Андрей ЖИТИНКИН, ловко обманывающий публику? Ему нужно четыре недели для изготовления спектакля, что окончательно заводит в тупик многих: он мастеровитый штамповщик шлягеров или все-таки художник? На днях этот провокатор стал главным режиссером Театра на Малой Бронной. И новая должность может быть явит нам иного Житинкина.

— Интересно, откуда берутся скандалисты — из отличников или из двоечников?

— Я — из жутких отличников. Я был правильным мальчиком, но с тараканами. Я мог, например, запустить кошку в стиральную машину и посмотреть, что из этого получится. Но это был не детский садизм, а так я играл в космос. Я все время ставил опыты. Ведь что такое театр? Это эксперимент человека на самом себе.

В три года я научился читать. Поскольку мои родители были ученые-химики, без конца ездили в командировки, я в три года мог снять любую книжку, до которой дотягивался. В семь лет я дотянулся до "Милого друга" Мопассана. Эта невероятная свобода с детства, может быть, потом позволила мне в театре ставить то, что я хочу.

— Надо думать, что юному вундеркинду здорово доставалось в школе, где не очень-то жаловали очкариков...

— Ничего подобного. Например, в пионерском лагере, в этой резервации, где и били, и всякое случилось, я всегда был неприкасаемым, потому что — "не стреляйте в пианиста". Представь себе, что, когда в палате на 30 человек уходил свет, а воспитательницы цыкали на детей и шли пить водку или заниматься любовью, я начинал рассказывать страшные истории. И вся палата слушала. Я рассказывал какую-нибудь книжку, фантазировал такое... Я сочинял самые невероятные истории, врал, иногда издеваясь, но в хорошем смысле, над этими наивными и доверчивыми ребятами, которые думали, что я пересказываю знаменитый роман.

Что такое искусство, я понял уже ребенком. Даже самые отпетые мошенники и отъявленные паразиты понимали, что если они что-то сделают мне, то потом не получат этот сладкий пирог — страшную историю на ночь...

— Ты был такой маленький старичок?

— Да. И об этом, кстати, сказала Людмила Гурченко. Когда мы с ней познакомились, она высказалась на мой счет примерно так: "Он какой-то молодой старичок" — а мне было тогда только 30 лет. Я сначала не мог понять, что она имеет в виду, а потом поймал себя на мысли, что подсказываю ей сексуальные ходы в одной сцене. Ей, очень мудрой женщине, яркой актрисе! Причем она спрашивала так: "Андрей, ты мне покажешь?" — "Люся, — удивлялся я, — вы же кинозвезда, почему я вам должен показывать?" Что поразительно, она до миллиметра и теперь держит мой рисунок в сценах.

— А как ты угодил в актеры из таких умников?

— Так получилось. Наверное, я мог поступить на филфак МГУ. Но когда я приехал в Москву из Владимира, то почему-то без сучка и задоринки, с первого раза, поступил в "Щуку". Это была судьба.

— И какие масштабы были у твоих актерских амбиций — дослужиться до заслуженного или народного?

— Особых амбиций по поводу народных и заслуженных не было. Я кайфовал от театра. Тогда, в брежневскую эпоху, когда действовала двойная мораль, в театре все-таки можно было жить. Таганка, "Современник"... "Щука" тех лет была безумно либеральна. Ни в одном театре нельзя было поставить Беккета или Ионеско, а в "Щуке" — можно. Можно, например, было абсолютно спокойно на экзамене сказать профессору: "Вы знаете, я вчера прочел последнюю пьесу Беккета — ксерокс дали. Давайте я вам про нее расскажу?". Он говорит: "Да, пожалуй, ста". И ты получаешь зачет, отвечаешь на билет. В "Щуку" всегда брали как бы самых странных.

— А в чем твоя странность?

— Сейчас объясню. Ведь МХАТ — это всегда красавцы абитуриенты, высокие, с хорошими головами. Малый театр — красивая речь, яркие формы. А вот в "Щуку" брали самых странных, самых непредсказуемых, парадоксальных. Правда, всегда было много красивых женщин. А мужчины... самые разные по фактуре. Меня в училище явно числили по разряду характерных актеров. И я играл в "Бесприданнице" спившегося актера Робинзона...

— Когда умер характерный актер Житинкин и проснулся режиссер с этой же фамилией?

— Мы делали отрывки — такие самостоятельные показы, где каждый выступал как режиссер, музыкант и художник одновременно. Сначала сокурсники показывали их почему-то не педагогам, а мне. Это были ночные просмотры, и в тот момент я ощутил какой-то странный кайф. Кайф почти творца, когда ты сам можешь управлять сценой.

— Какова система координат театра Житинкина?

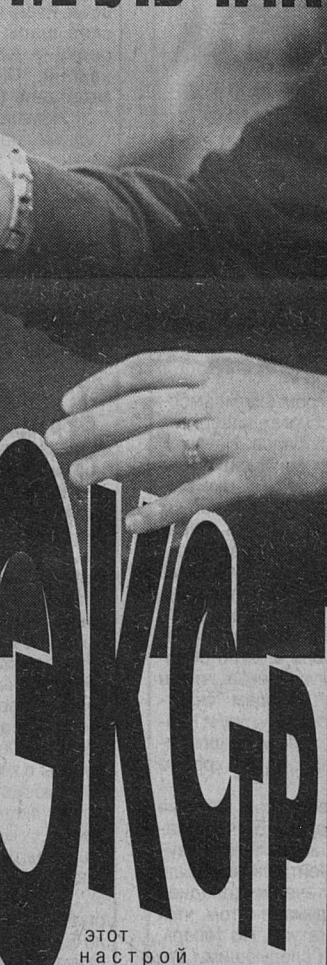
— Первое — безумно интересно брать то, что никогда не ставилось. В России я поставил позднего Уильямса. Все знают первый эшелон его пьес — "Трамвай "Желание", "Кошка на раскаленной крыше". Я же взял "Старый квартал" и "Недавнее прошлым летом" — пьесы в принципе не очень постановочные, даже в Америке не имевшие успеха. А "Старый квартал" идет до сих пор в "Табакерке". Или "Приключения авантюриста Феликса Круля" — этот роман Томаса Манна даже в самой Германии не имел сценической версии...

Дальше, Житинкин — это безусловно ритм, это никогда не может быть скучно. И это, безусловно, экстрем. Я всегда провоцирую зрителя ощутить кайф от экстремальной ситуации. Посмотри: все герои, начиная с Калигулы, попадают в экстремальную ситуацию, оказываются у бездны, на краю. Мне нравится, что на "Психе" очень много смеются, хотя дело происходит в психушке, и в финале Безруков лезет в петлю. Я помню, что пару раз зрителям становилось нехорошо: у них было стопроцентное ощущение, что это не герой, а сам Безруков повесился. И



ВЛАДИМИР ЧИСТЯКОВ

НЕПРАВИЛЬНЫЙ МАЛЫШ



ЭТОТ НАСТРОЙ МНЕ ОЧЕНЬ ВАЖЕН.

Чехов писал: можно всю жизнь прожить, есть, пить, носить пиджаки и думать, что ты счастлив и живешь полноценной жизнью. Но ведь это не полноценная жизнь. На очень многих спектаклях я вижу, что зрители приходят, чтобы ощутить те эмоции, ту остроту, которой им не хватает в обыденной жизни. Я не говорю о каких-то сексуальных вещах, хотя во всех моих спектаклях обязательно есть секс.

— До секса мы еще дойдем. Ты сам-то любишь экстремальные ситуации, которые навязывают публике? Или поливаешь фиксусы?

— Фиксусы не поливаю — я не люблю их. Я не очень люблю природу. Дачи, машины — тоже не мое. Больше всего меня волнует приключение. Если я беру пьесу и вижу, что там нет этого внутреннего приключения, я его придумываю. Вот в "Милом друге" Мопассана Жорж Дюруа совершенно не тот, как его принято было играть — таким пушистым барашком. Он у меня изначально убийца, у него руки в крови, он наемник из Алжира. Я дописал к Мопассану раздвоение сознания героя, и он сам сознательно сворачивает шею этому милому котеночку — Жоржу...

— Но ты ушел от ответа насчет экстрема в личной жизни. Насколько я понимаю, попасть в страшную любовную историю и страдать — это не для тебя?

— Нет. Стараюсь уходить от таких жутких историй, потому что прекрасно понимаю, что режиссер — это ведь не подарок в личных взаимоотношениях. Я не могу стопроцентно отдаться тому или иному чувству. Причем это не от меня зависит — это уже на подсознательном уровне. Я каждую свою эмоцию разлагаю на некий спектр: да — это эмоция, но параллельно я фиксирую, что мне из этого пригодится в работе на сцене. Раньше я думал, что так моя индивидуальность, — ничего подобного: это свойственно почти всем режиссерам. Вахтангов у постели умирающей матери поймал себя на чудовищной мысли: с одной стороны, у него текли слезы, а с другой — он фиксировал момент угасания и запоминал все до мелочей, чтобы потом использовать это в спектакле.

Весь экстрем у меня — в театре. У меня была история, когда я напугал всю синагогу. Большое турне по Америке. Со спектаклем "Воры с большой дороги" с Валей Талызиной и Борей Щербаковым. Играем в роскошном зале. Только потом до меня доходит, что это — синагога. И мини-диски не подходят к ее аппаратуре. Спектакль под угрозой срыва. Валя с Борей говорят, что будут играть без музыки. И действительно: Валя хохочет, поет частушки. Я сижу такой спокойный — вижу замечательный прием. И тут понимаю, что в финале-то — выстрел, и он тоже записан на фонограмму. А актеры забыли про выстрел. И вот Талызина вынимает пистолет, направляет на Щербакова — должен раздаться выстрел. Я, как в страшном сне, в один прыжок подлетаю к какой-то старой бабушке с клюшкой, выдираю у нее из рук зонт и костяной ручкой со всего маха бью по пластиковой кафедре. Звук в синагоге был оглушительный. Все подскочили. Но никому в голову не пришло, что это не выстрел. А продолжение было еще смеш-



ВИКТОР БОРИСОВ

В ПОЛНОМ ЭКСТРЕМЕ

нее. Эта бабушка, которая успокоилась и все поняла, пришла за кулисы — предложила зонтик передать в Бахрушинский музей: "Я вам его дарю, это такой знаменитый зонт, который делает выстрел в русском спектакле..."

— Если твое любимое слово — "первый", то ответь на вопрос: какой был твой первый спектакль?

— "Цена" Артура Миллера — его я поставил в театральном училище очень рано. Там играли Сережа Чонишвили и Люся Артемьева. С отрывками из "Цены" они показывались в "Ленкоме", и их приняли. Это был мой первый полнометражный спектакль, после чего меня пригласили на преддипломную практику в "Современник", а на дипломную — в Ермоловский театр.

— Твой первый успех?

— Стопроцентный — "Калигула" в Ермоловском.

— Первый провал?

— "Дама с камелиями" в Магнитогорском театре. Фантастический провал! Дорогущие костюмы, огромный бюджет, и на дипломную — в Ермоловский театр.

И... вся эта фальшивая драматургия распалась. Тогда я понял, что, если пьеса оставляет желать лучшего, ты не должен идти на поводу у автора, а обязан встроить в нее свой, совершенно другой сюжет.

— Первая любовь?

— Это было в 12 лет, летом, в пионерском лагере. Она была настолько рафинированной девочкой, что не могла выносить режим и ужас лагеря и сбежала. А я в знак солидарности сбежал с ней. Я, примитивный, аккуратный мальчик, который боялся своих родителей разволновать, совершил подвиг: ради девочки убежал из лагеря...

— Твой первый сексуальный опыт?

— В 17 лет. Она была медсестрой, которая в больнице делала мне уколы. Не могу сказать, что в 17 лет я стал мужчиной, но сексуальный опыт приобрел. Мужчиной я стал позже, в 19 лет.

— А первый брак?

— Это было... самое начало режиссуры. Мне 25 лет. Она — режиссер, старше меня. И мы мгновенно разбежались, поскольку уже тогда я понял, что двум режиссерам в одной берлоге...

— А с актрисой в берлоге как?

— Думаю, плохо. Я сошел бы с ума от той зависимости, которая бы возникла. Я должен был бы давать ей роли, как это часто делают, я никого не критикую, но я бы не мог зависеть от прихоти собственной жены.

— Но вернемся в театр. Скажи: для тебя существуют запретные темы? Иногда ты производишь впечатление художника без тормозов, готового вывалить на сцену все пороки человечества...

— В моих спектаклях вообще нет табуированных зон. Я сказал обо всем — о любви, суициде, психушке, о морге и так далее. Но я категорически сказал сам себе, что есть только два момента, которых на моих спектаклях никогда не будет. Я никогда не поставлю спектакль о растлении детей и если в спектакле идет откровенная пропаганда насилия. А так у меня на сцене — и еврейский вопрос, и куртизанки, и Чикатило... Это, может быть, связано с тем, что когда-то Лев Толстой сказал гениально: "Можно как угодно нагнетать безнравственную ситуацию. Главное, чтобы в финале был нравственный выход". В театре можно делать все — я настаиваю на этом, поэтому ставлю самые откровенные сцены. Но если какое-то явление замалчивают, оно от этого не перестанет существовать.

— А вот теперь — о сексе, с которым у тебя в спектаклях, по мнению многих, перебор.

— Есть две эволюции: одна духовная, а другая

— сексуальная. Они идут всегда параллельно. И тут мне интересно, что превалирует у того или иного персонажа. Я глубоко убежден, что огромное количество разных проявлений человека (не я — дедушка Фрейд придумал), странных и неадекватных, связано с тем, что есть какой-то момент замещения — или у человека безумная неудовлетворенность в сексе, или в работе.

— Нет, все-таки ты неправильный мальчик... Ты еще за Чехова возьмишься с помощью Фрейда!

— Я безумно хочу поставить Чехова. Но не могу себе позволить, потому что это делают все. Чехов... Что такое его туберкулез? Это гиперсексуальность — любой врач объяснит. У него внутри пьес закодировано такое! Там все на Фрейде. Ты думаешь, почему дядя Ваня стреляет в Серебрякова? Потому что тот ему так надоел? Ничего подобного. Он стреляет в Серебрякова только потому, что тот вошел очень неожиданно, и не когда дядя Ваня был один с дулом пистолета. Ведь смерть — это секс. А смерть и секс — очень близкая философия, уже не говоря о том, что уходы чеховских героев, например Треплева, — это секс, это неудовлетворенность.

— Сестры кричат: "В Москву! В Москву!" Это тоже секс?

— Абсолютно. Для меня это чистый секс. Понятны взаимоотношения Соленого и Тузенбаха: это не простые дружеские взаимоотношения. Почему такой странный Соленый? Потому что это обязательно любовь. У Тузенбаха нет, а у Соленого к нему — да. Считают, что я решил "Мой бедный Марат" как роман на троих, что-то вроде шведской семьи. Ничего подобного: так написано у Арбузова. Когда мы убрали всю социалку — планы, пятiletки, мосты — и оставили чистую историю любви, я ахнул: он спрятал в "Марата" столько странного!

— Я хочу понять художника, который во всем видит секс...

— Не во всем. Я говорю об идеях эволюции человека — духовной и сексуальной. И все. Где-то в жизни превалирует одно, где-то — другое. В искусстве вообще огромное количество вещей было создано под влиянием этой страсти. Приведу пример. Когда я репетировал "Нижинского", я целый год занимался Серебряным веком, дягилевскими "Русскими сезонами" — и вдруг открыл для себя: Дягилев всю историю придумал с "Русскими сезонами" только из-за безумной страсти, бешеной любви к курносому мальчишке — Нижинскому. Он хотел, чтобы его увидел весь мир. Ради этого и были придуманы все сезоны. Дягилев не сделал этого ни для Павловой, ни для Карсавиной. Он это сделал только для мальчишки. И таких примеров в искусстве — очень много.

— Такая сила страсти, такая сила сексуальности тебе знакомы?

— Силу чувств я могу понять любую. Но о самом себе говорить очень тяжело — это видно со стороны. Иногда кажется, что на сцене более подлинная жизнь, чем та, которую я проживаю в жизни. Моя жизнь не такая интересная, как кажется. Если смотреть мои спектакли, то можно подумать, что я сексуальный монстр. Такого нет, нет. Я обожаю устранивать провокации и часто заставляю зрителей испытывать то, чего они не испытывают в жизни. Ради этого мой зритель и тратит свои последние кровные денежки на мои спектакли. И вот в этом смысле я его не обманываю.

— Когда-нибудь во сне ты видел решение своего спектакля?

— Конечно. У меня к каждому спектаклю находился кусочек моего сна. Цветовое пятно, мизансцены, костюмы... Вот, например, в "Феликсе Круле" есть сцена с писательницей. Она решена в красном свете, потому что я видел сон — жутко эротичная история в красных тонах. В "Старом квартале", например, мне приснилось, что человек начинает как бы разоблачаться, снимать усы и волосы. И в спектакле Безруков вдруг отклеивает усы... Шопенгауэр сказал, что сон — это маленькое помешательство. А настоящее помешательство — это большой сон. Я очень люблю еще одну фразу — Феллини "Вымысел дороже реальности". Он занимался безусловным искусством — кинематографом. А если говорить о театре, то здесь вымысел — стопроцентно дороже реальности.

— Верить ли ты в приметы на сцене?

— Верю в то, что в театре все не как в жизни. Вот мы начали репетировать в Сатире "Поле битвы" после победы принадлежит мародерам. Первая встреча в репезале, и вдруг... разбивается зеркало, которое висит на стене. Я в шоке. Говорю Гурченко: "Люся, будет провал". А она: "Нет, Андрей, не волнуйся. Просто это зеркало меня вспомнило". Оказалось, что это именно то зеркало, перед которым она гримировалась, когда много лет назад показывалась в Театре Сатиры. Тогда у нее был простой в кино, она уже ушла из "Современника" и пришла показываться в Театр Сатиры. В полной тишине, без единой реакции собравшихся артистов, она играла кусочки из спектаклей, пела, танцевала, но в какой-то момент просто обрвала песенку, взяла свой аккордеончик и спросила: "Я так понимаю, дальше бессмысленно мне что-то делать?". Ей никто не ответил. Так она и ушла. У нее потекли слезы, и она посмотрела в это зеркало. И прошло много-много лет. Те же женщины, примы Сатиры, которые ее в свое время прокатили, потеряли форму, а Люся вернулась такая знаменитая, с такой блистательной карьерой. Это зеркало и разбилось... Тогда она мне сказала, что примета сработает наоборот. Так и вышло: "Поле битвы..." идет с неизменным успехом.

Или про Якута знаешь? Сразу после премьеры "Калигулы" умирает актер Всеволод Якут. Он успел поднять бокал шампанского, пожелать всем счастья, пошел к служебному входу, но прямо в кулисах упал и умер. У меня истерика. Я бился головой о стенку. Прошло 40 дней, потом полгода... Я помню, как пытался говорить со своими актерами, и Лев Борисов сказал: "Что ты, даже не подходи ко мне, он же туда потащит. После Якута играть бессмысленно". А мудрые старики сказали: "Подожди. В театральном мире все наоборот". И действительно, через полгода сами актеры собрались, почтили пьесу, и более молодой, спортивный Саша Пашутин ввелся в "Калигулу". Спектакль идет уже 11 лет...

— Все говорят, что на репетиции у тебя полная разболтанность: все пьют пиво, кофе... Что за антитеатр?

— Мой афоризм: репетировать надо легко, а вот играть — мучиться. Актер даже самый трагический кусок будет играть легко, если у него от репетиций осталось ощущение легкости. Я действительно никогда не кричу, исключено, чтобы я в кого-то бросил пепельницу... Я разрешаю курить, пить пиво. Да, это непедагогично, но я не ругаюсь, когда артист опаздывает, — понимаю, что он торчит в пробке. Я беру этого человека за ручку и говорю: "Старик, вот тебе еще 15 минут, иди спокойно в буфет, выпей кофе". — "Я так мчусь!" — задыхается он. "Не волнуйся, иди". Я повторяю актерам: "Сидите в пробке и не мучайтесь". Это такой наш взаимный расчет. Здоровые актеры — это капитал режиссера. У меня на репетициях, например, вавязываются романы, и я считаю, что в театре партнеры прежде всего должны доверять друг другу. И если в процессе у них что-то еще и возникло — пожалуйста, тогда они будут еще более искренни на сцене. В каждом спектакле должны быть свои тайны, романы. Чем здоровее театр, тем больше романов и эротики...

Марина РАЙКИНА.