

Чехов полон фрейдистских подтекстов

“Ах, этот запах актерской пудры — у меня на него аллергия. Надо открыть форточку и устроить сквозняк”. Этим произвольным пассажем, вполне способным сойти за эффектный режиссерский жест, начался наш разговор с режиссером Андреем ЖИТИНКИНЫМ. В его легкомысленной фразе, сказанной в гримерке, где состоялось интервью, в какой-то степени “закодированы” не только уход бывшего актера в режиссуру, но и своеобразие его внутритеатрального самоощущения. Андрей Житинкин — один из самых плодотворных режиссеров среднего поколения. Работая более десяти лет в штате Театра им. Моссовета, он постоянно получает приглашения от других стационаров и антреприз. В отпускное время дает мастер-классы по теории русской режиссуры в Бостонском университете. Кроме того, Житинкин — человек пижущий. А не так давно, словно отдавая дань своему актерскому прошлому, он снялся в британском телефильме “Искушения Дерка Богарда” в роли аж самого Лукино Висконти.

— Андрей, за твоё собственное 15-летнее пребывание в режиссуре определились ли для тебя безусловные авторитеты в профессии?

— Такие люди есть независимо от того, живы ли они. Это — Антонен Арто. Это, естественно, Ежи Гротовский. И неважно, что их “водяные знаки” в моих спектаклях кто-то видит, а кто-то нет. Я уж не говорю о том, что в моих спектаклях очень много моих снов. Да, я играю в такие игры — в каждом из моих спектаклей есть кусочек моего сна. Ведь у режиссера бывают свои любимые места в спектакле, как раз, может быть, очень тихие: какое-нибудь странное пятно на полу или на крышке роля. Я понимаю, почему Мейерхольд работал почти неделю над тем, как должен отражаться луч в бокале Зинаиды Райх — перед смертью ее героини в “Даме с камелиями”.

— По-моему, ты уже можешь говорить о целой команде актеров-единомышленников, готовых с тобой идти на любую авантюру?

— Вот, кстати, в связи с этим я вдруг и понял, что действительно вышел по возрасту из ранга молодых режиссеров. Последние года два мне многим приходилось объяснять, почему я не беру руководство театром. Ведь у меня действительно сложились своя команда, в ней есть известные имена. Тем не менее я дважды отказался. Не буду называть театры, но по ряду причин они меня не очень устроили. К тому же человек, который не занимается театральной политикой, не склонен заниматься борьбой.

— А есть ли кто-то из творческих личностей, с которыми тебе еще не пришлось поработать, но очень хотелось бы пересечься?

— Ну, во-первых, я, конечно, все-таки когда-нибудь поставлю Чехова. Потому что все то, что я пока вижу, — это не Чехов. Не считите за наглость. Просто для меня Чехов — один из самых грандиозных авторов в плане эротики. Это будет скандал — то, что я сделаю. Ведь все забывают, что человек, который болен туберкулезом, гиперсексуален (любой врач это объяснит). Если разобраться, что подспудно происходит с героями, пока они пьют чай и разглагольствуют, — там ведь такие страсти! Например, в том, что дядя Ваня стреляет в Серебрякова, есть явная фрейдистская подкладка. Это же был его суицид, просто Серебряков не вовремя вошел. Чистый психоанализ — вот что такое Чехов. И его я поставлю обязательно, но только уже, наверное, в своем театре, со своей командой.

— В таком случае я снимаю вопрос о том, почему ты игнорируешь русскую классику. Хотя твой интерес к Чехову не объясняется ли твоим пристрастием к Уильямсу, для которого Чехов стал бесспорным творческим ориентиром?

— Абсолютно правильно. Я поче-

му так люблю ставить Уильямса? Потому что для меня Уильямс — это “фрейдизированный” Чехов. Что касается моего “западничества”, то здесь надо понять, что мы (мое поколение) — дети иного времени. Времени стагнации. Для нас действительно глотком свободы были Сартр, Камю, Беккет, Ионеско. Вот почему я “западник”. Другое дело, что сейчас абсурдисты не в фаворе, наступает пора чувственного, сенсорного театра — и это правильно. Вместе с тем я всегда очень переживаю, когда у русских авторов отнимают приоритет. Поскольку я так много ставил французских, могу ответственно заявить, что вся их философия экзистенциализма вышла из русских корней, а конкретно из цепочки: Достоевский — Гаршин — Андреев.

— И все же твой нынешний спектакль “Ромео и Жанетта” — вновь обращение к французской драматургии.

— Да, это неизвестная нашему зрителю пьеса Жана Ануя — мистическая история, в центре которой любовь с трагическим финалом. Главную героиню можно назвать младшей сестрой Настасьи Филипповны. Ее играет Женья Крюкова. Для этой актрисы, привыкшей играть салонных барышень, это — роль на сопротивление.

— Ты опять стремишься менять наше привычное представление об актерах, давать им неожиданные роли?

— Я считаю, для того, чтобы актер становился мастером, надо делать с ним две элементарные вещи: а) давать ему главные роли, б) расшатывать амплуа. В связи с навязчивостью амплуа я вспомнил замечательную фразу Саши Домогарова. После двенадцати лет работы в Театре Армии, где он играл главных “франных” героев, он очень рисковал, решаясь все бросить и перейти в Театр им. Моссовета ради роли Марата в моем арбузовском спектакле. Он сказал: “Я так хочу “выблевать” из себя героя!”. На что я ему ответил: “Александр Юрьевич, я вам помогу в этом процессе”. Кстати, спектакль “Мой бедный Марат” руководство оценивало как “датский!” (к юбилею Победы) и считало недолговечным. Можно сказать, я тогда победил в эксперименте, который сам себе придумал. Я взял эту пьесу и акцентировал в ней то, что будет интересно в следующем веке. Выяснилось, что это — любовь. За пять лет спектакль стал в хорошем смысле слова элитарным. Вот насколько все непредсказуемо в нашем театральном мире. И то, что сейчас происходит в Театре на Малой Бронной с Нижинским, с ролью, о которой мне все говорили: “Ну, Домогаров этого не сыграет”, — это как раз пример того, когда актер доверяет режиссеру и отправляется с ним в “приключение”. Актеру надо иметь определенное мужество, чтобы ломать в себе привычное. Плюс, согласись, актер очень любит успех. К приме-



ру, после премьеры “Феликса Круля” в глазах С. Безрукова читалась легкая паника. Потому что он вдруг понял, что часть его “безрукавок” (так мы называем его поклонниц) были поражены тем, какой он неприятный, даже ужасный, они не узнавали своего кумира. Они даже писали ему наивные письма: “Зачем вы так верите Житинкину и сыграли это чудовище? Оставайтесь таким же милым и обаятельным”. Но как актер он вырос в этой роли невероятно.

— А в этом твоём “приключении” когда-нибудь наступает усталость от театра? Не возникает ли желания переключиться?

— Я действительно очень часто ловлю себя на мысли, что все ставлю, ставлю и продолжаю ставить, поскольку еще пока могу придумать какую-то свою игру, еще действительно сам себя пока удивляю. Если я сам себя перестану удивлять, то просто из театра уйду. Я не кокетничаю. Потому что если я заскукаю, то уж точно заскукает и актер, а потом и зритель. Все-таки при всей “синусоидальности” моей карьеры, я в общем-то нигде не обманывал своего зрителя, то есть я ему нигде не давал скучать. Он мог принимать, не принимать, раздражаться, но уж равнодушным он не оставался — это точно. А если достигнет усталость от театра, то я уйду или в кино (тем более что у меня есть собственный сценарий эротико-мистического триллера “Санитар вскрывающий” — по сути, это совершенно некоммерческая притча), или буду писать. Уже вышла моя книжка “99” (сборник девяносто девяти поэтических перфомансов) — поток сознания режиссера. Есть и прозаические опыты, но какое-то время все-таки не хочу их публиковать, потому что я живу не этим, это не моя профессия. И если уж говорить о новом языке, то со временем можно в конце концов всерьез попытаться оставить по себе даже некую собственную школу.

— А как ты относишься к высказываниям твоих коллег: “Жи-

тинкин уходит в попсу”? Ты хочешь что-то на это ответить или оставишь без комментариев?

— Хочу ответить! Мне было странно, когда после “Венецианского купца” в некоторых рецензиях прочел: Житинкин прививает театру попсу. Это смешно. Просто мою игру не разгадали. Ведь для меня важен именно момент иронии, говоря языком тинейджеров, я “стебаюсь” по поводу того, что сегодня представляет наш масскульт. И понятно, что в этом столкновении масскульт и духовного начала, которое несет Козаков — Шейлок, проигрывает духовное. Вот в чем трагедия. А если кто-то, наивно купившись на азартную атмосферу, прочитывает все буквально, то это очень грустно. В данном случае театр оказался умнее, чем критики. А я-то хочу, чтоб критики умнее были, чем театр, потому что ушло, к сожалению, ощущение значимости критического слова. Самое для меня радостное, что на “Венецианском купце” в зале много молодежи. Хочу закончить шуткой. Во время спектакля я подслушал разговор двух девочек. Одна другую спрашивает: “Слушай, а разве тогда уже были мобильные телефоны?” Ей не пришло в голову, что телефонов не было вообще, ей показалось странным присутствие именно мобильных. Это грандиозно! И вообще, почему я так люблю несколько финалов и стремлюсь к обилию смыслов, к таким “китайским шкатулочкам”, вкладывающимся одна в другую (это меня Андрей Тарковский научил)? Потому что на моих спектаклях в зале сидят и высоколобые, и студенты, и школьники. Меня поражает, когда тинейджеры затаихают. Один вот приклеил жвачку к креслу (что само по себе ужасно, кто-то ее потом отдирает всю ночь) и забыл отлепить, потому что его увлекло то, что творится на сцене. Все! Это — мое счастье.

Беседу вел
Лариса ДАВТЯН