

Андрей ЖОЛДАК, режиссер:

Я представляю, каким постановщиком может стать моя собака

Жолдак — самое громкое имя в украинской театральной режиссуре. И едва ли не самое скандальное театральное имя на всем постсоветском пространстве. Этот режиссер никого не оставляет равнодушным: продвинутые театралы на его спектаклях ловят кайф, традиционалисты громко хлопают дверями в антракте и обвиняют Жолдака во всех смертных грехах. Именно такую реакцию вызвали его киевские «Три сестры», его «Тарас Бульба», поставленный в петербургском театре «Балтийский дом», наконец, его «Опыт освоения пьесы «Чайка» системой Станиславского» в столичном Театре наций. Жолдак любит эпатажировать и дразнить окружающих, никогда не пускает посторонних на свои репетиции — и поэтому посторонние уверены, что он бог знает что творит за закрытыми дверями. Он обрушивает на зрителя со сцены такой поток энергии, что устоять невозможно. Московские зрители смогут убедиться в этом на открывающемся 9 ноября фестивале NET, в рамках которого будут показаны два спектакля Харьковского театра драмы имени Тараса Шевченко в постановке Андрея Жолдака — «Один день Ивана Денисовича» по мотивам повести Александра Солженицына и «Гамлет. Сны», свободная фантазия на темы шекспировской трагедии. Иногда кажется, что Жолдаку вообще все равно, что ставить. Несколько дней назад он вдруг заявил, что готов взяться за мюзикл на тему российско-украинского конфликта вокруг Косы Тузла и во время московских гастролей собираются обсудить будущую постановку с продюсерами. Впрочем, мало ли что он говорит! К его речам нужно относиться прежде всего как к художественному произведению. Накануне фестиваля NET Андрей ЖОЛДАК ответил на вопросы Алексея МЕЛЬНИКОВА.



— Вы афиши Харьковского театра имени Шевченко подписываете как Жолдак Тобилевич IV. Выглядит как имя какого-то африканского короля. Расскажите про свой псевдоним.

— Мой дедушка Назар Тобилевич (он умер недавно, когда я «Чайку» в Москве репетировал) приходился двоюродным братом Арсению Тарковскому. Они вместе учились в гимназии, переписывались, у меня дома в Киеве вот такая стопка их писем. А самый знаменитый Тобилевич и тоже мой предок — это классик украинской литературы Карпенко-Карый. Он — как для России Островский. Но режиссура настолько испоганила всю украинскую классику, что сейчас считается: пьесы плохие и ставить их нечего.

— Вот и поставили бы предка! Я не хочу промахнуться. Когда внутренний голос подсказывает, что я готов, тогда возьму и буду два-три года ставить только старые украинские вещи, чтобы вывести их на мировой уровень. Мне сам бог велел. Потому что их было три брата. Старший, Карпенко-Карый, создал украинскую драматургию, второй — Панас Саксаганский (псевдоним, разумеется) — создал актерскую школу, есть даже его книжка «Как стать артистом». Третий, самый гениальный брат — Микола Садковский, артист. Все три брата были как я, даже еще выше — двухметровые гиганты, все имели сильные голоса, и когда Тобилевичи создали в Киеве театр старинный украинский, то они пригласили туда молодого Курбаса. Он проработал там три года, восстал против традиционного театра и создал свой — Молодой театр. Вот так все колыхается — сто лет спустя я попал в Харьков в театр Курбаса. Ведь Курбас потом очень критиковал Тобилевичей. Тогда играли как — наклеивали носы, парики, вместо крови малина текла. Этот театр много гастролировал в Москве, Петербурге, Варшаве. И есть такое семейное предание, что когда царь в Петербурге знакомился с ними, то ему сказали: вот это первый Тобилевич, это другой Тобилевич, и потом он спросил: а это что — Тобилевич третий? А я теперь говорю, что я четвертый. Другие Тобилевичи не должны обижаться: в роду было много инженеров, учителей, но никто театром не занимался. А я занялся, поэтому и взял такое имя. Впрочем, это для Украины такой специальный эпатаж — то, что я Тобилевич четвертый. Мама у меня филолог, она всю жизнь проработала в издательстве филологической литературы, редактировала. Отец был журналистом. Я киевлянин, вырос во дворе.

— Как вы попали к Анатолию Васильеву?

— Я спросил людей: кто самый лучший театральный режиссер в России? Мне сказали: Васильев. Я узнал его телефон и позвонил. Имя это для меня тогда ничего не значило — что Васильев, что Петров. А он уже курс давно набрал, они уже два года учились. Тут я позвонил и сказал, что хочу встретиться. Он говорит: приезжайте в Москву, тогда и поговорим. Я в тот же день сел в поезд и приехал. В первый раз приехал в Москву. Звоню ему. «Де вы находитесь?» — спрашивает. «У памятника», — отвечаю, — человек на коне». — «Как он выглядит?» Это было у Моссовета. Он рассказал, как к нему проехать. Открывает дверь монах какой-то. Я думаю:

— Меня в семь лет отдали в художественную школу, и это повлияло на всю мою жизнь. Это специальная школа была, школа-интернат, меня там заперли до пятнадцати лет, я ненавидел там все, всех этих джондов. Но там учились дети всяких знаменитостей, люди эти потом никем не стали, за редким исключением — Боря Краснов, например, он старше меня на два курса. Мы не носили галстуков, ходили в джинсах, ведь у всех родители ездили за границу, пили вино, крутили бутылку, целовались. Рядом была школа балерин, и уже в седьмом классе мы занимались сексом, и не с кем-нибудь, а с балеринами. В общем, это был распадник свободы. После школы я собирался поступать в художественный институт. Сам, без брата: у меня было хорошее чувство цвета, хороший педагог. Учился у Глушенко, такого знаменитого художника, который учился в Париже, жил в Берлине и даже рисовал Гитлера, а вообще-то он был агентом КГБ... Но я не поступил. Попал в армию, и это, конечно, было ужасно. Вот когда на моих глазах убил друга, я и решил стать режиссером. Мне в армию родственники прислали из дома мольберты, чтобы я снова готовился поступать, но живопись уже не влияла так на мою психику, как театр и кино. Утопические у меня были всякие мысли. Дедушка спился с Арсением Тарковским, что бы он устроил меня на Высшие режиссерские курсы. И я начал быстро готовиться в кино.

— Но театр как-то победил все-таки...

— Мой отец был сдвинут на опере, у него был друг Стефан Турчак, наш гениальный дирижер, и я в детстве осидел два-три года подряд на оперных спектаклях, в первом ряду. Помню, как дирижер перед моим носом махал палочкой. А когда я пришел из армии, то впал в депрессию и пошел в театр монтровщиком. За два года я театр узнал с изнанки, и, видно, что-то произошло, потому что через два года я решил заниматься театром.

— Как вы попали к Анатолию Васильеву?

— Я спросил людей: кто самый лучший театральный режиссер в России? Мне сказали: Васильев. Я узнал его телефон и позвонил. Имя это для меня тогда ничего не значило — что Васильев, что Петров. А он уже курс давно набрал, они уже два года учились. Тут я позвонил и сказал, что хочу встретиться. Он говорит: приезжайте в Москву, тогда и поговорим. Я в тот же день сел в поезд и приехал. В первый раз приехал в Москву. Звоню ему. «Де вы находитесь?» — спрашивает. «У памятника», — отвечаю, — человек на коне». — «Как он выглядит?» Это было у Моссовета. Он рассказал, как к нему проехать. Открывает дверь монах какой-то. Я думаю:

— Ну вы же вроде как собирались остаться в Париже.

— Когда я еще учился у Васильева, то поставил дипломную работу в Театре имени Франко в Киеве, «Момент». Те, кто видел, говорят, что это был хороший спектакль, по крайней мере попасть на него было невозможно. Мы поехали на гастроли в Мюнхен, и немцы предложили остаться на три года у них. Я говорю: да вы что, ребята, 90-й год, независимость, я нужен своей Украине и так далее. Через два года французы увидели тот же «Момент» и предложили поставить спектакль у них. Я поставил, после этого меня оставили во Францию сделать еще один спектакль на малой сцене, но я хотел большую сцену. А вернувшись на Украину, попал в безработицу. Министр культуры говорил мне: «Зачем вы вернулись, если вас оставили?» В Киеве на меня случилось табу. Всем молодым режиссерам давали поставить хотя бы один раз, а мне нет.

— Говорят, у вас просто характер плохой.

— Это не характер, а метод работы. Если бы вы были моим артистом, то на первой же репетиции после подписания контракта мы бы начали работу с колоссального конфликта. Я вас уничтожил бы за два первых дня репетиции. Физически. Моя теория заключается в том, что артиста, у которого есть свои какие-то качества, привычки, свое понимание всего, надо довести до такого состояния, когда он не может думать. Мне нужно загнать его до полусмерти. Конечно, если артист не хочет от меня уйти. Моя задача его аккуратно, медленно затягивать, физически загнать. Как со

зверем! Открыть клетку, хлопнуть в ладоши, и когда ты выполнешь — открыть охоту на тебя. И все время ослеплять тебя, сбивать с ног. И вот когда актер находится на грани срыва, я говорю: стол, а теперь давай съедем и поговорим о существовании спектакля. Потому что только тогда он открыт, когда из него все говно вышло, ведь пот вышел.

— Ну, классики мирового театра просто называли все по-другому, а добились, может быть, того же самого?

— Станиславский как делал? Он говорил артисту: представь себе, что за тобой гонится собака. Ты должен поверить в это, испугаться и побежать. А Мейерхольд говорил просто: беги, быстро беги! И артист: чух-чух-чух — побежал. Вот когда он уже бежит, то начинает сам верить, что за ним собака бежит. А я еще добавляю психическую энергию. Мне нужен артист в измененном состоянии. С хорошими артистами отношения как с секс-партнерами. Они говорят: да, Жолдак — дурак, псих, садист, но ах-х! как хорошо было с ним репетировать. Мне Тая Друбич говорила после «Чайки»: я со многими работала режиссерами, но с тобой у меня было ощущение, что ты меня трахал целый день в сумасшедшей любви. На хорошей репетиции актеры играют, словно отдаются.

— Признаться: вы их просто гипнотизируете. Вам наверняка известны какие-то азы психиатрии?

— Вы общались с суперталантливыми людьми? Они разные, но от каждого из них идет мощное биополе, которое тебя либо притягивает, либо отталкивает. Мы вот

в прошлом году в Питере на фестивале с Някрошюсом гуляли. Я спрашиваю его: Эйминтас, ну как ты вообще? Как настроение? Как ты относишься к русским, к критикам? Он говорит: да никак, с ними нужно р-р-раз! — и делает им сзади финтилюк. Так и с артистами. Но когда они уже знают, как я работаю, можно репетировать спокойно. С новыми же артистами нужно всякий раз сердце тратить. Я после этого мертвый.

— Вы заранее пишете режиссерские экспликации?

— Прежде чем начать репетиции «Месяца в деревне», я целый месяц жил на море, имел покой, по ночам пил вино и придумывал. И к началу репетиций у нас были готовые нарисованные картиночки. Целая книга картинок. И я потом приходил на репетицию, открывал книгу и тыкал в картинку: надо сделать вот так. Но театр (Харьковский академический театр имени Шевченко. — «Известия») к этому не был готов, они только сейчас, после «Гамлета», начинают понимать, что они делают. А раньше все было иначе. Я обманывал продюсера, говорю ему, что у меня есть замысел, даже рассказывал ему этот замысел, он отсчитывал деньги, а никакого замысла не было. В голове — ноль, одни только импульсы. Я приходил на репетицию и говорил: Жолдак, Хлопал в ладоши — начинаем репетицию! И в тот момент, когда я хлопал, из меня какой-то спонтанный поток шел...

— У вас в спектаклях очень мощные визуальные образы. И их так много! Пупо, конечно, спрашивать, откуда все это берется, но я могу

удержаться от этого наивно-го вопроса.

— Сложный, конечно, вопрос. Это приходит как вспышка, но себя постоянно нужно накачивать. Как японцы в сексе. Вот он сидит два дня в комнате, настраивается, слушает музыку и ждет, что сейчас придет кто-то, с кем он будет заниматься сексом. Вот и сейчас, после «Месяца в деревне», меня все торпоят: ну, какой может быть следующий шаг?

— Может быть, кино?

— Нет, для меня путь лежит в театр. Представь себе человека, который только что родился и не знает, что такое театр. Но пытается сделать его с нуля и задает всякими вопросами. Почему, например, артисты должны быть в одежде? Голые тела — это очень красиво, особенно тела разного калибра. Я, например, разве некрасивый? Мне интересно было бы в театре увидеть, как у актера во время диалога начинает расти нос. Мне интересны параллельные миры. Тайные желания должны на сцене открываться. А у нас так все зажалось! Ко мне в Румунию (в русской речи Жолдак то и дело встречается украинизмы. — «Известия») Кириак пришел играть (Константин Кириак, актер и известный продюсер, директор фестиваля в Сибиу, — «Известия»). Он артист и миллионер. Приходит такой важный, садится — давай, значит, Жолдак, репетируй со мной. Я рассердился, и говорю ему: тебя, Кириак, надо сначала (далее непечатно. — «Известия»), вот тогда у тебя задрожат все струны, тогда тебе все равно станет, кого ты будешь играть — собаку или Джульетту. Вот что такое артист. А сейчас ты ко мне директором пришел, а не артистом. Вот чего Максакова тебе не поняла. Я же ее тестировал. (Жолдак предлагал Людмиле Максаковой играть Гертруду в планировавшейся постановке «Гамлета» в Театре имени Вахтангова. — «Известия».)

— Вы где-то обмолвились, что в другой жизни были то ли безрукой, то ли безногой женщиной...

— Меня преследует тема одной женщины. У меня в «Гамлете» есть одноногая женщина, в «Отелло» была одноногая Дездемона. В следующем проекте у меня будет много одноногих женщин. Следующий мой проект будет называться «Голые», это условное название. Я еще не знаю, кому из продюсеров его предложить. Голые в метафизическом и буквальном смысле. Я вообще верю, что все мы меняемся и раньше были другими существами. Моя собака Фанни столько времени провела на репетициях, а я представляю, каким она в будущем может быть режиссером. Она же столько впитала в себя...

— Вам важен профессионализм актера? Мне иногда кажется, что у вас вообще каждый может играть.

— Я вот сегодня в лифте ехал. Зашел какой-то электрик, седой старик, у него была рубашка из хлопка. Он выглядел как аристократ. Когда такого человека посадишь на диван рядом с артистами, от актеров такая фальшь идет, что они сами начинают волноваться. Вся же история режиссуры сводится к тому, что нужна, с одной стороны, органика, а с другой — психоэнергетика. Поэтому мне сегодня скучно смотреть линейные спектакли, то есть такие, где есть сюжет и обычные хорошие артисты. Я думаю, что театр будущего станет очень сложным, закодированным. Берем такой пример: египетские пирамиды, сколько лет прошло, а вещь не разгадана. Представляешь, какие режиссеры были! Спектакль должен иметь столько лабиринтов и столько слов! Мне нужно по полдню делать спектакль, чтобы построить свои лабиринты, расставить так свои ловушки. Представь себе, что ты приходишь на дискотеку. Ты же сразу тык-тык-тык глазами: с этим

я могу общаться, а с этим нет. Я прихожу в театр и сразу вижу. Слышь ты, девочка, иди сюда! Здесь аха-ха-ха сделаешь, поняла? И все! В театре будущего играть роль будет тот актер, который лучше владеет техникой, психической энергией, гипнозом. Зрителю нужно только снять очки, забыть, что дядю Ваню должен обязательно играть дядя Ваня. Да пусть его хоть женщина играет!

— Вы на ком-нибудь спектакли проверяете?

— Я всегда сижу на спектаклях и слушаю, как дышит зал. Еще для меня очень важно, чтобы на последние репетиции приехал какой-нибудь умный человек и посмотрел.

— Вы чувствуете отторжение со стороны публики, со стороны театральной среды на Украине?

— Я как раз сегодня ехал в машине и думал, что готов отсюда уехать. Я готов уехать в Москву. Меня зовут почетным гражданином в Румунию, в Бухарест. Болгары тоже мои друзья. Я здесь только ради артистов. Но сама ситуация украинская несчастлива для меня. Может быть, я говорю бред, но у меня есть такие идеи по театру, что каждый год я бы делал по два спектакля, которые бы всех провоцировали.

— Ну с вами работать-то тяжело, наверное...

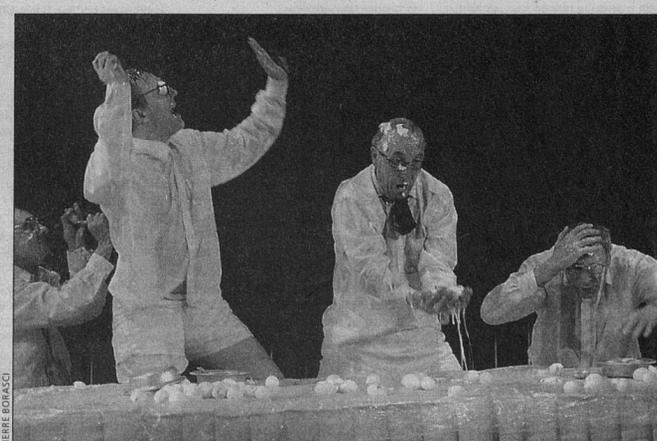
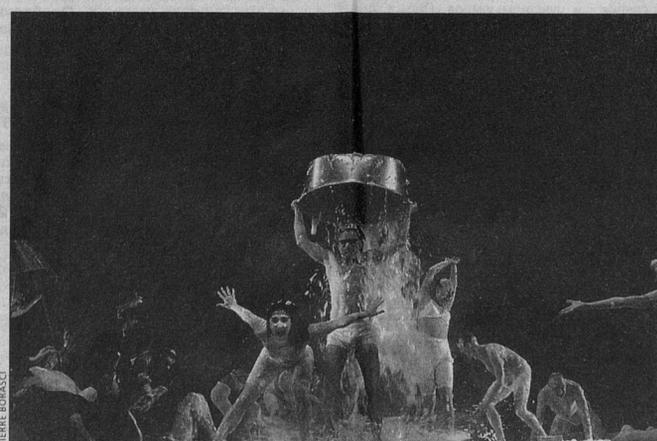
— Компромиссы я не переношу. Если мне нужно, чтобы в дверях стоял карлик, у которого нос морковкой, то должен быть точно такой карлик с носом морковкой. А мне говорят: денег на дверь нет, поставим карлика возле стула. Если я чувствую, что должен стоять в кадре осел возле беременной женщины с рыжими волосами, то должен быть только осел и возле беременной женщины. Тут у меня всегда колоссальные конфликты возникают. Я уже хочу работать в большом театре, где есть хороший свет и много возможностей.

— Вас часто упрекают в эгоизме. Говорят: вот это Жолдак своровал у Параджанова, вот это — у Някрошюса, и т.д. А какие влияния вы сами признаете?

— Мне кажется, сейчас уже почти не говорят. Когда я делал «Тараса Бульбу» в Петербурге, мне говорили, что это Някрошюс или кто-то там еще. Но я сам чувствую, что нашел что-то свое. Это влияло на меня в процессе? Все киномагистры в первую очередь действительно Параджанов, он гений. Потом Бергман, Тарковский, Феллини, Пазолини, Живопиш, конечно. Меня же палкой заставляли ее изучать, она у меня стоит перед глазами. Кстати, у Васильева я по театру ничему не научился. Он научил меня только свободе! Я сейчас перечитываю Стрелера, он говорит, что самое важное в школе — это ощущение, что ты ничего не боишься и тебе все можно. Потом, конечно же, Някрошюс. Еще Марталер и Боб Уилсон, я его впервые увидел в Москве. В России я уважаю Додина — это большой мастер. Вот люди, которых я считаю своими конкурентами. Это те люди, которых мысленно я сажаю к себе за стол и говорю: начинаем работать. А теперь мне важно оторваться, потому что меня сейчас интересуют такие вещи, как пространство и время, прошлое и будущее, хочется свернуть пространство, артистов развернуть так, чтобы персонаж мог раствориться, и Раневских в «Вишневом саде» было бы, например, пятнадцать. Кто сказал, что Раневская именно такая? Я вот Жолдак, но я же знаю, что за день двадцать пять Жолдаков бывает. Я такой сукой бываю, потом хорошим, потом очень хорошим. Театру нужно привить эту чушь. Чехов может быть и таким. открывается занавес, а там все люди ходят голые, несут поднос с чаем... Тогда так театр постепенно начнет куда-то двигаться.



Спектакль «Гамлет. Сны» — это и совершенно необычная интерпретация шекспировской трагедии, и феерическое шоу



Сцена из спектакля «Один день Ивана Денисовича»: жизнь всмятку