

12.02.11/11/12

150



Анатолий ЛЕДУХОВСКИЙ:

«Про режиссерские мозги, два помидора и веточку укропа»

Ледуховский
Анатолий

Режиссер Ледуховский интересен всегда. Вне зависимости от того, понравился ли каждый отдельный взятый спектакль больше или меньше, или даже не понравился вовсе. Его спектакли странны, то зловещие, почти мистические, а могут быть необычайно яркие, вызывающе эпатажные, даже нахальные. Они зрелищны и скрыто исповедальны (что бы он сам ни говорил!). А вот увиденные недавно по ТВ «Флорентийские ночи» Марины Цветаевой меня поразили. Мне показалось, он очень угадал ускользающий — как у любого великого поэта — склад души, ее Дар и наказание, «безмерность в мире мер». Ее перепады чувства, эти единственные в своем роде «качели». Угадал, наверное, оттого что в чем-то совпал. И еще мне показалось, что за всеми его сюжетами, с их изысками, с их бычурностью и фантазийностью, — тщательно скрываемое от посторонних глаз одиночество. Так мне почему-то показалось.

— Толя, первый вопрос у меня очень простой: пожалуйста, расскажите про себя — «чей вы родом и откуда вы?»

— Ну, двадцать лет назад случайно попал я в это дело, и вот как-то задержался.

В 21 год я поступил в институт, на курс С.А.Баркана, поступил сразу, с первого захода. Потом появилась возможность подрабатывать в «Современнике», плюс посещать репетиции. А «Современник» 80-х — это спектакли Фокина, Виктюка, самой Волчек. Я довольно быстро понял, что институт — это замечательно, но учиться по-настоящему нужно именно здесь, в живом театре. Я думаю, режиссерская профессия подразумевает обязательную необходимость много смотреть, и по поводу увиденного что-то свое соображать. В этом и состоит школа.

— А на режиссерское в 21 год пошли почему?

— За компанию пошел. Как водится и как обычно потом многие любят рассказывать: меня взяли, а того, с кем пошел, — нет. В моем случае он просто не пришел на экзамен. Жаль, был человек с явно выраженными «режиссерскими мозгами». А я шел ничего про себя не понимая, клянусь!

— Не знали, что вы режиссер?

— Боже упаси! Я вообще собирался идти по художественной части, еще с 16 лет поступал: сначала в училище, потом в институт, но меня не брали, все время чего-то не хватало. Теперь, конечно, можно сказать: и слава Богу!

— Толя, вы вот пробросили: «режиссерские мозги». Вы что в это понятие вкладываете?

— Ох-хо-хо... Когда я учился, Баркан нам говорил: режиссер должен все просчитывать. Например, садясь в вагон метро, вы должны точно знать, в какую войти дверь, чтоб потом сразу попасть к переходу или к выходу, и так далее. Как ни странно, этим многое объясняется.

— Боюсь все же, не самое главное. В метро я такое тоже умею, а что касается режиссуры, тут сильно сомневаюсь. А режиссуру можно научить?

— Конечно. Научить ставить спектакль можно кого угодно.

Поставить спектакль — это значит быть способным организовать людей, организовать процесс и в нужные сроки свести все в единую точку. Это и есть режиссер. Дальше встает вопрос: какой это режиссер — хороший или плохой? Потому что есть люди очень талантливые, с кучей мыслей, идей, фантазий, но неспособные увлечь ими других, повести за собой, организовать процесс и довести дело до конца. Поэтому они не режиссеры, а просто талантливые фантазеры. У меня вот идей не так много, но зато явно присутствует



способность что-то заварить и запудрить всем мозги. Уметь ведь, по сути, ничего не надо, кроме одного: заставить работать на себя группу людей, вот и все.

— Думаю, вы все же немножко лукавите и в свойственной вам манере так-таки пудрите нам мозги. Все, вами перечисленное, желательно, даже обязательно — ну, а дальше что?

— Дальше опыт. С годами все это начинает получаться.

— А как насчет сакраментального вопроса: зачем?

— Ну, а вы вот: зачем вы работаете в библиотеке иностранной литературы: так получилось?

— Конечно, сначала так получилось, а потом в этом проявился смысл. А уж для режиссера это, по моему, самое главное: смысл. Вопрос — зачем? Как Эфрос формулировал: про что — и как. Спектакль придумывается зачем-то или просто так?

— Конечно, зачем-то!

— Так это и есть та самая «идея», про которую вы сказали, что у вас ее нет.

— Идея на самом деле очень простая. К примеру, сейчас мне надо было для фестиваля сакрального искусства в Германии поставить оперу. Я и поставил, вот вам и вся идея.

— Ну, это вы выполнили «социальный заказ», понятно. А дальше?

— А дальше все. Еще есть студен-

ты, с ними каждый год необходимо что-то поставить. Или, к примеру, зовут меня на фестиваль: с чем приедете? — Вот с этим. — Хорошо, ждем. А «этого» еще и в помине нету. Стало быть, опять начинаешь думать, как сделать так, чтобы «оно» появилось, причем в срок, и срок очень сжатый. Так и возникает то, что вы высокопарно именуете «идея». Идея — всегда что-то в высшей степени конкретное, а вы очевидно ждете от меня рассуждений «про высокое», не дожидаетесь, не по моей это части, пусть «про высокое» вам другие рассказывают.

— Ладно, «высокое» оставим. Вы работаете, условно говоря, «на заказ». Замечательно, давайте поговорим про это. Как сделать так, чтобы заказ еще и доставил удовольствие вам самому? Или, если он вам не очень по душе, стал бы по душе? Или это все для вас вообще не важно, а просто вы делаете то, о чем вас просят? И душа тут ни при чем?

— Я стараюсь работать с компанией, где все свои, и можно в чем-то таком поковыряться, отчего удовольствие получу не только я, но абсолютно все.

— Опять уходите от ответа. Своя компания — это совсем другое. Собираетесь и «ковыряетесь», жанр понятен. Я же вас спрашиваю про «заказ». Оперу вы ведь совсем не со «своими» ставили — здесь как дела

обстоят?

— А часть команды все равно, даже в этом случае, моя. Так что «социальный заказ» все равно потихоньку стараюсь повернуть к себе. Чтобы не противно было, а наоборот, в удовольствие.

— Вы мельком сказали: «Дон Гуан, Пушкин — это мое». Что это значит?

— Как вам сказать... Когда «мое», то оно-то и не получается. Все, что я хотел сделать «своего», так ни разу и не вышло. Наверное, из всего, что я поставил, — около тридцати спектаклей на сегодняшний день — единственный, о котором я могу сказать слово «мое», был дипломный спектакль «Кукла», по рассказам Маркеса, Бредбери, Кокто.

— А «Паяцы»?

— Ни боже мой! Курс Сергея Михайловича Бархина в РАТИ, где я работаю педагогом. Студенты должны сделать «этюдик». Какой? Ну, давайте возьмем «Паяцы». Хорошо, возьмем. А что мы, собственно, «возьмем»? Потом, в процессе обучения студенты начали делать собственные маленькие зарисовки на тему «Паяцев», потом кто-то из ребят случайно принес мне альбом, живописи Ботеро: Анатолий Владимирович, посмотрите. Посмотрел: вот это и есть наши «Паяцы»! Будем делать толстых, а что — слабо? Нет, ответили ребята, не слабо! И пошло. Дальше стали разбираться: а есть ли либ-

ретто? Есть. Посмотрели: смешное, можно кусочек сыграть. Дальше другая студентка говорит, что у нее есть песни 30–40-х годов. Принесла. Вот из таких «кусочков» и собрали в итоге спектакль. Получилась даже некая история, кстати, есть в ней и смысл, которого вы так ждете. Другое дело, мы не шли осознанно к этому смыслу, наоборот, постепенно он сам проступал сквозь череду, на первый взгляд, бессвязных картинок, мизансцен, поз, сочетаний цветов, иногда сквозь текст. Вот именно это и есть тот театр, которым я пытаюсь заниматься. Мне неинтересно просто создавать историю на чисто вербальном уровне, то есть делать то, чем занимаются почти все. Неинтересно, скучно.

— В «своем» вы стараетесь себя раскрыть или, наоборот, спрятать? Ведь есть режиссеры, которые словно «проступают» сквозь собственные спектакли.

— А я не проступаю?

— Для меня нет.

— Неужели! А мне кажется, что там все должно быть понятно. Ну, удивили!

— Вы действительно для меня не проступаете, точнее, не соединяетесь: то, каким я вас знаю, с тем, кто на сцене.

— Мне-то кажется, что я делаю именно то, что меня самого очень сильно выражает. Хотя вообще-то я

Экран и сцена

на сцене собой не занимаюсь. Я занимаюсь предметом. Конечно, есть художники, которые всю жизнь рисуют "Явление Христа народу". Этой идее они служат и ее воплощают. Вопрос в том, получается это у них или нет. А есть художники, рисующие натюрморты, — какую они преследуют идею? Там нет сюжета, там может быть просто горшок, два помидора и ветка укропа, и тем не менее, подчас они отличаются куда большим изяществом и содержательностью, нежели "сюжетные" полотна.

— Но важно ли для вас быть понятым?

— Важно на самом деле одно: чтобы получилась вещь, которую сам я с интересом посмотрю. Хотя бывает и так, что мне-то нравится, а зритель скучает. А бывает и наоборот: сам я вижу, сколько всего не получилось, а публика в восторге. Вообще театр для меня — это, скорее, место, где я могу самого себя развивать. То же относится и к моим артистам, ко всем тем людям, кто со мной работает постоянно.

— Толя, а "свои артисты" это кто?

— Это люди, с кем я работаю вот уже пятнадцать лет, еще с института. Учились, как и я, на режиссерском, но так с самого начала вышло, что я начал что-то ставить, а они у меня играть. Есть у меня такое умение: организовывать вокруг себя какую-то среду и втягивать в нее людей, завлекать их. Люди, со мной созвучные, ко мне прибываются. Так и прибилося несколько человек, немного, конечно. Собственно, и театр наш образовался еще в институте и свой дипломный спектакль мы уже выпустили под маркой "Модельтеатра".

— А название откуда?

— Дело было так. На спектакль мы позвали тогдашних молодых критиков. Они пришли, разругали все, как водится: пошлость, декаданс и так далее. А потом неожиданно позвонили организаторы фестиваля "Театральные игры в Лефортово", сказали, что мы "вписываемся" в их тематику, но надо быстро вписаться еще и в афишу. А названия-то у нас и нет! Ну вот и придумали, вроде "наша модель театра", театр, каким мы его видим. Мне, кстати, не нравится, и тем не менее. Играли мы в помещении института, сами соорудили себе маленький зальчик, куда однажды забрела группа продюсеров из Дании, приехавших в Москву отбирать участников для своего фестиваля. Были в "Человек", у Розовского, еще где-то, дошли до нас. И мы им очевидно "показались": видимо, были немножко попроще, чем остальные, и больше годились в их компанию. И мы поехали: сначала в Данию, потом в Швецию и еще раз в Швецию, в Финляндию, и так далее. Потом я придумал еще один спектакль, назывался он "Голос из скорлупы". Без текста, одна пластика, по мотивам живописи Босха, Домье, Дали. Я даже получил за него первую премию театрального фестиваля Министрства культуры РСФСР "Эксперимент-90". Ну, а дальше наше существование начало постепенно становиться отчасти виртуальным. Помещения нет, начали скитаться, жить в основном за счет зарубежных гастролей. Приглашают — собираемся, делаем, ведем, играем, потом разбегаемся до следующего раза.

— А в это время ваши артисты делают что-то другое, с театром не связанное?

— В основном да.

— Тем не менее, когда вы их скликаете, они способны быстро вернуться в вашу "стихию", в то, что заложено?

— Так ведь таким же образом живем, скажем, и студия "Театр" Алексея Левинского: встречаются по понедельникам, благо Погребничко их пускает на свою малую сцену, а другой возможности у них нет. Что касается "стихий", то скажу вещь странную: у меня спектакли, с течением времени, не только не разваливаются, становятся лучше.

— В чем?

— Становятся более естественными, уходит "актерство". Именно поэтому главное, что я пытаюсь сделать, это заставить артистов на сцене растеряться. И тогда вдруг ты видишь: вот-вот-вот, что-то происхо-

дит. Определить словом, "поймать" это — невозможно. Когда наш "Модельтеатр" только появился, я еще не очень осознавал, каким он должен стать, наверное, только предчувствовал это. Тот театр, которым я занимаюсь сейчас, родился в процессе работы. Если и можно говорить о моем театре, как о чем-то оригинальном, театре со своим лицом, стилем, почерком и так далее, то только со сноской на достаточно длительный процесс поиска собственного лица. Лицо это не придумано и не смоделировано заранее, просто я вот так выгляжу на сегодняшний день в результате работы над собой, а завтра, может быть, на этом лице появятся морщины или что-то еще. Не знаю. Моим артистам — их всего шесть человек — сложнее всего, так как им приходится выражать мой мир. Для этого они должны сделать его своим. В обычном театре проще — там артист волен выражать себя. Сложность моей задачи заключается в том, чтобы увлечь артистов сво-

ли этого зрителя учесть, причем, учесть на каждом очередном спектакле по-разному. Зритель очень влияет, о том даже не подозревая. Иногда может что-то добавить, но чаще все-таки разрушает. Присутствие на наших спектаклях — определенная работа, не все к этому готовы.

— Понятно, зритель разрушает некую дистиллированность, достигнувшую на репетициях. Но что такое театр без зрителя? Недавно мне рассказывали, как перед спектаклем "Илиада" Анатолий Васильев вышел в зал и сказал примерно следующее: я вижу здесь множество критиков, я вас очень прошу, не пишите ничего, все равно вы ничего не понимаете. Признаться, тирада эта вызвала у меня некоторую оторопь.

— По сути я его понимаю, другое дело, что форма неприемлемая, но это скорее особый вид эпатажности, что называется, наоборот. И тем не менее. Есть критика и критика, и говорить о ней как об однородной массе я бы не стал. В одном я убежден:

может, конечно, поэтому к его оценке прислушиваюсь особо. Когда на спектакль приходит Левинский, то я боюсь. Есть люди, рядом с которыми все остальные мнения уже для меня неважны, и Леша один из них. Но есть и другие: они не очень много понимают, но поддерживают искренне, абсолютно бескорыстно, любят абсолютно все, что бы я ни сделал. Их поддержка также очень важна, придает сил и укрепляет веру в самого себя. Вот эти два десятка людей, которые тебя поддерживают и про тебя помнят, плюс еще десяток, которые с тобой работают и тебе интересны, это и есть тот мир, где ты существуешь. И на кого ты опираешься.

— В связи с такой, естественно возникшей, отдельностью, ощущаете ли вы себя в контексте чего-то или же полным одиночкой?

— Обязательно ощущаю! Это первое, что я всегда говорю студентам: для начала необходимо понять, кто вы и какое место в театре вы занимаете. Необходимо обязательно со-



им миром, а в результате увлечь им зрителя. В нашем варианте интерес к нашему творчеству может быть только в том случае, если интересны мы сами, а соответственно и наш мир. Еще сложнее артистам "со стороны". Им не просто найти себя в моих работах. В традиционном театре артист играет роль, в моем театре артист должен играть спектакль, то есть знать свое место в его структуре. В моих спектаклях актеры очень плотно связаны друг с другом, и каждому надо не столько играть самому, сколько создать некое общее пространство, куда включены все исполнители. Редкие артисты это могут осознать, а еще более редкие, захотеть. Елена Козелькова, актриса, с ней я работаю вот уже почти десять лет, — особое исключение. Ее работы в моих спектаклях "Маркиза де Сад" Юкио Мисимы, "Венера в мехах" Леопольда фон Захер-Мазоха, это очень большое преодоление. Преодоление жесткого, непривычного, вызывающего материала, на работу с которым отважится далеко не каждая актриса. Преодоление себя, в конце концов, своих привычных умений, взглядов, характера. Это особый дар — всегда находиться в поиске и не терять интерес к чему-то новому, непривычному. Те, кто посмотрят нашу последнюю работу с Еленой Козельковой "Моя мать — Марлен Дитрих" по книге Марии Рива, смогут оценить ее смелую, даже по сегодняшним меркам, работу.

— Про "своих" артистов понятно. А про "своих" зрителей? Зритель для вас все-таки важен?

— В принципе да. Хотя, когда он появляется в зале, то своим присутствием созданное в процессе репетиций пространство разрушает, и необходимо время, чтобы артисты суме-

ли критик не может быть зрителем. Он должен быть объективным.

— Интересно, что же это такое: объективный критик?

— Сейчас скажу. В каждом критике должен жить профессионал, который помогает критику быть беспристрастным, а следовательно — объективным. Это человек, понимающий и что такое театральный процесс, и то, с какими проблемами сталкиваются сегодня люди, ставящие спектакли, и в каких условиях существует нынешний театр. Если критик знает все это, если он знает, как делался спектакль, он по-другому ко всему относится. Это помогает ему видеть немножко вперед, помогает понимать потенциальные возможности спектакля, его "перспективы роста". Но все это в итоге сводится к одному, главному: критик должен любить театр, а этого как раз и не наблюдается. Поэтому часто случается так: статья есть, а критики нет. За текстами часто нет личности.

— А чего лично вы ждете от критики?

— Скажу честно: к критике отношусь очень потребительно. Мне нужны папки, в которых будут подшиты статьи, и чем больше, тем лучше.

— Знаете, потребительно относиться к личности — это как-то нехорошо.

— Но для меня самый главный критик — это режиссер Левинский. В каком-то смысле, он мой идеал. Он настоящий. Я не думаю, что он будет врать или лукавить, станет хвалить, потому что мы друзья, или ругать, потому что я ему дорогу перешел. Таких людей, как Левинский, единицы, наперечет. Это человек, самому себе адекватный. Хотя то, что я делаю, с ним мало в чем пересекается,

измерять себя с тем, что происходит вокруг. А иначе — это все равно, что жить в консервной банке.

— Ваши собственные зрительские пристрастия: с одной стороны, Могучий, с его экстремальными закидонами, с другой, Левинский, где такая немалая аскеза и минимализм, — чем такое разное вас привлекает? На что вы как зритель "покупаетесь"?

— Во-первых, в них много общего. Во-вторых, покупаюсь я прежде всего на то, чего не умею сам. Я вообще всегда радуюсь, когда смотрю на сцену и не понимаю, из чего это сделано. Так со мной почти всегда происходит у Юрия Погребничко. Это ведь должны быть совершенно особые мозги, особое режиссерское мышление. Или у того же Левинского: вроде бы все очень просто и незамысловато, однако, вы попробуйте такое сделать. Я к ним не только сам хожу, я еще и других люблю водить и не завижусь, только восхищаюсь. Это правда, я не лукавлю и не для газеты говорю.

— Знаю, потому что когда мы разговариваем не для газеты, а просто так, то я всегда слышу от вас ровно то же. Так что свидетельствую: не лукавите. А вот как вы к сегодняшним молодым относитесь, я не очень знаю. Хорошие ведь появились, и разные, и много!

— Правда, появились. Но когда пятнадцать лет назад так же появились Клим, Пономарев, Могучий, они ведь были интереснее. Там была целая философия театральная, это было действительно нечто принципиально новое, новаторское, ни на что непохожее. А сейчас... Замечательные режиссеры, молодые, свежие — для традиционного государственного театра. Они вписываются в

существующую систему — не более.

— А вы не считаете, что это необходимо — внести в "традиционный театр" новую жизнь?

— Я полагаю, через несколько лет все они будут вынуждены приспособиться к тем условиям, по которым эта система существует. Ведь театры меняться не хотят, они хотят этих молодых режиссеров изменить "под себя".

— Мне кажется, та же Нина Чусова, тот же Карбаускис — они сильные, их не так просто приспособить и "перемолоть". Можно сколько угодно стелать относительно того, что было, но мне кажется, когда что-то прорастает — или не прорастает — в этом всегда, помимо конкретных обстоятельств, есть еще и некая логика, и даже закономерность. И я не так пессимистично смотрю на вещи, как вы. А то, что же получается: молодых не пускали — плохо, их пустили, опять плохо: все равно перемелют и впихнут в систему, и что тогда делать? Тупик?

— Тупик в другом, что ж вы никак не поймете! У нас можно либо заниматься государственным театром, либо не заниматься театром вообще, другого выбора нет. Я не только не могу снять помещение для репетиций и проката спектаклей, мне вещи некуда деть, пятнадцать лет мы таскаем за собой наши костюмы и декорации, и они гниют где-нибудь в очередном подвале или в чем-то чулане. Вот о чем я говорю, а вы словно меня не слышите! Просто это та реальность, о которой вы или не знаете или не хотите знать, а напрасно. Уверю вас, если мы что и делаем, находясь вне системы государственных театров, то на голом энтузиазме и за бесплатно. Да еще и свое вкладываем, да еще на постоянном фоне пренебрежительного отношения, когда все крутят носом, точно им подсказывают что-то в высшей степени сомнительное. При этом я еще в лучшем положении, потому что всегда могу поехать за границу и там что-то сделать, у других и этой возможности нет. А потом, если бы я этого хотел, то и в государственный театр мог бы поступить или хотя бы на постановку прийти. Но я ведь не об этом. Все, чего я хочу, это иметь очень маленькое, но свое.

Хватит говорить обо мне, возьмем хотя бы Сережу Женовача, оставшегося вообще без театра, без труппы, он ее годами собирал, а никому и дела нет. А разве не заслужил он иметь свой собственный театр, не на всемошное мест, а на сто, где он бы играл свои спектакли и собирал полный зал! И это вопрос не государственного, а вопроса менталитета, что ли. Отсутствие интереса к отдельной личности. Отдельной, вот такая она, и другой такой больше нет. Вот про что я вам весь вечер говорю!

— Кто бы спорил. Неужели вы думаете, что с этим я не согласен? Но это данность, так что про нее говорить? И в ней приходится находить выход: тот, что находите вы, или тот же Левинский, и все равно делать свое — вопреки. Хотя, конечно, лучше бы делать все то же самое — благодаря, и не ощущать себя пожизненно оскорбленным.

— Именно поэтому я довольно быстро понял, что надо создать вокруг себя свой собственный мир, в котором ты живешь. Окружить себя людьми, тебе интересными, и вместе с ними проживать свою жизнь. Хотя, все равно ситуация становится все хуже и хуже.

— Неправда! Труднее, и труднее. Труднее оттого, что вам теперь большего хочется. Большого хочется, больше можете, а меняться не хотите.

— А, может быть, просто не умею?

Беседовал
Юрий ФРИДШТЕЙН
• Сцена из спектакля
"Генрих IV"