

Театр Аллы Демидовой



Уже в самом конце нашего разговора она сказала: «Мне интервью не нужно». А в ответ на мое недоумение добавила: «Любое интервью вредит моему имиджу. Он уже сложился у зрителей, и его надо бы разбить, потому что он сложился неправильно, но раз он сложился - зачем разбивать? Имидж сильной, волевой, все знающей актрисы». А мне имидж Аллы Демидовой всегда imponировал. Редкая порода для нашего театрального мира - интеллектуалка, умица, актриса такого масштаба, каких уже на сцене почти не осталось. А вообще такая она одна.

- Алла Сергеевна, трудно ли быть умной актрисой, актрисой-интеллектуалкой, да и вообще умной женщиной?

- Я не считаю себя умной. Наоборот, я очень резко ощущаю эту границу, когда не хватает именно ума. Эта шкала ведь бездонна и в ту, и в другую сторону. Но тем не менее почему-то именно в театре и кино кажется, что люди глупее тебя. В этом смысле, конечно, трудно, когда ты понимаешь больше, чем режиссер, у которого снимаешься, а он все-таки диктует, и нужно было выполнять его волю. Потому что против воли режиссера не пойдешь. Себе же и напортишь. Это я только в ранних неопытных своих ролях пробовала. И поняла, что от этого в первую очередь страдает актер, если идет против воли режиссера. Но когда встречаешься с людьми талантливыми и умными, это - наслаждение. Просто наслаждение общаться и работать с такими людьми. Впрочем, в работе, в своей профессии талант всегда умен. Если говорить об уме художника, то в первую очередь надо говорить о мере его таланта.

- Вы производите впечатление человека очень избирательного. Насколько это повлияло на вашу жизнь? Вы относились к искусству всегда очень максималистски?

- Я понимаю вопрос, но опять-таки что значит максимализм? Для поступков любого человека, который, во мнениях других, поступает максималистично, есть оправдание, равно как есть оправдание и мои поступки. Вот, например, вчера мне пришлось отказаться от участия в телевизионном проекте. Причем для участников этого проекта это был как раз именно такой максималистический поступок. А для меня он был вполне оправданным. Пьеса трудная, американская, я вообще не люблю играть чужую жизнь. Мне мало что о ней знаю. Но меня прельщала актерская компания. Очень хорошая. В пьесе четыре главных действующих лица, четыре актера: Джигарханян, Феклистов, Коренева. И все очень ложилось на роли, которые мы должны были играть. Просто очень ложилось, даже не надо было особо что-то придумывать, объем актерской палитры каждого создавал практически уже готовую картину. Но, к сожалению, по разным причинам отпали Феклистов, отпали Коренева. Заменили другими актерами, и для меня это уже получалась другая палитра, другая картина, в которую я не вписывалась. Просто по своему актерскому материалу. И я посоветовала режиссеру взять вместо меня более подходящую актрису. С его стороны я поступила максималистично. Так как бы не поступают. Но я столько раз, особенно раньше, шла на разного рода компромиссы, когда думаешь: ну неудобно, ну авось... Теперь я знаю, что авось никогда не бывает. Опыт подкалывает результат. Да и раньше интуиция подкалывала результат, но было жалко обижать людей...

После актеров ведь что остается? Фотографии. Так вот остались масса моих бездарных фотографий в ролях и в жизни, потому что каким-то средним фотографом от Бюро кинопропаганды, которые вообще фотографировали театр, нужно было снимать. Я видела, как они снимают, но себя уговаривала: ведь это их заработок. Более мудрая в этом смысле Инна Чурикова «списала» свою фильмографию. У нее от ее ролей остаются очень интересные фотографии. А у меня какой-то ширпотреб. Люди не помнят ни роли, ни фильмы, ни спектакли. Остаются только фотографии. Даже о старых мастерах мы судим по фотографиям. Как интересна Сара Бернар! Я была в Бостоне, в Гарвардском университете, где есть удивительный театральный музей. Там целый каталог фотографий Сары Бернар. Это просто картины, а не фотографии. Эти



позы, платья, прически, по которым можно судить о ее манере игры, ее вкусе. Сейчас я стала, может быть, более максималистичной. Конечно, иногда попадаюсь на дружеские уговоры. Недавно, например, меня уговорили снять на телевидении наш спектакль «Квартет». Когда снимали, я видела, что нарушается красота мизансцен и световой партитуры, которую так скрупулезно делал режиссер спектакля Георгий Терзопулос, но сжечь я ее не могла приотстоять...

- Мне кажется, что Чурикову во многом создал Панфилов фильм «Начало». Вы себя создавали сами. Вы нашли своего идеального режиссера?

- Это еще вопрос, что кто создавал. Панфилов Чурикову или Чурикова Панфилова. Это их дела. Просто были прекрасные фильмы «Огне бродя нет» и «Начало» - удача и успех для обоих. У меня, к сожалению, не было такого режиссера-партнера, который бы очень хорошо понимал меня и пытался раскрыть мою суть. У меня такого режиссера не было ни в кино, ни в театре. Но мне все-таки посчастливилось спикоснуться с театральным режиссером Анатолием Эфросом в «Виневном саде». Он не раскрывал меня. Я просто пошла за ним. Он предлагал настолько гениальный рисунок роли Раневской и гениальное видение всего спектакля, что, хотя я даже не сыграла все, что он предлагал, мою роль запомнили и остались в памяти у некоторых зрителей.

- Алла Сергеевна, Эфрос ведь ставил «Виневный сад» в Театре на Таганке. Тогда труппа работала с ним с упоением. Все-таки почему он не прижился потом, когда уехал Любимов?

- Это совершенно разные годы, разные ситуации, разное время. Когда Любимов при-



гласил Эфрос поставить что-нибудь на Таганке, это был, по-моему, 75-й год. Тогда в первый раз Любимов уехал надолго, на постановку в «Ла Скала» оперы Луджи Ноно. Он предложил Эфросу заполнить вот эту пустоту, режиссерскую. Ведь нам надо было по плану каждое полугодие выпускать какое-то количество спектаклей. Тогда они только что закончили совместную работу на телевидении - «Мольера» Булгакова, пьесу ставил Эфрос, а Любимов играл Мольера. Между ними были прекрасные отношения. Эфрос пришел на Таганку со своей эстетикой, а мы уже немного изголодались, потому что работали только с Любимовым уже лет десять подряд. С Эфросом мы работали быстро, влюбленно.

И спектакль получился. На него тогда ходила вся Москва. Мне кажется, это один из лучших спектаклей Эфроса, это был пик его творчества. А когда Любимов остался на Западе - волей-неволей - это уже дело десятое, мы тогда считали, что неволей, - мы были уверены, что он все равно должен вернуться. Я, кстати, получила письмо от Любимова, в котором он просил разуться обстановка, как он может вернуться, какие спектакли можно будет сохранить, не посадив ли его в лагерь, - другие же времена были. Поэтому приход Эфроса был в тот период, когда мы все были уверены в возвращении Любимова. Это отдельный разговор, которого мне не хотелось бы касаться, да и об этом много было написано.

- Но знаете, абсолютного понимания этой ситуации так и нет.

- Видите ли, у меня не было резкого неприятия прихода Эфроса в театр. Я вообще не ходила на все эти собрания, но еще до прихода Эфроса я повторила с ним, предупредила, что его может ждать на Таганке, потому что все будет ждать Любимова. Но тем не менее за три года Эфрос сделал шесть спектаклей, с ним работала труппа, и я работала очень интересно. Мы ездили на гастроли, мы возили в Польшу его спектакль, на «Битефе» в Белград, уже после его смерти возили в Париж. На «Битефе» «Виневный сад» получил первую премию. А в Париже после «Виневного сада» я получила массу приглашений. И когда уже был Горбачев, когда начиналось то, что мы потом называли перестройкой, появилась возможность вернуть Любимова,

вернуть ему гражданство. Это должен был решать Верховный Совет, не Горбачев. Он через своих помощников дал нам понять, что для Верховного Совета нужно письмо Любимова и письмо коллектива, с тем чтобы они решили этот вопрос положительно. Мы нашли Любимова по телефону в Вашингтоне. Он там ставил «Преступление и наказание», уговорили его написать письмо. Скрепя сердце он написал, оно было передано послу СССР в Вашингтоне. Мы со своей стороны тоже написали письмо. Это письмо подписал и Эфрос. То есть Эфрос знал обо всем.

Очень хорошо помню разговор Эфроса после «Виневного сада», когда он зашел ко мне за кулисы (если он был в театре, он всегда заходил после спектакля в гримерную, делал какие-то замечания, говорил об ощущениях после спектакля). Мы с ним говорили об этом письме, говорили очень спокойно. О том, что никакого конфликта не будет, потому что есть репертуар Эфроса, есть репертуар Любимова. И слова Бога, что репертуар Любимова возвращается, у нас две сцены. И этот раздел под одной крышей был бы тогда естественным. Он не был бы болезненным, как сейчас. И это все понимали. Поэтому когда я слышу о том, что Губенко возвращал Любимова... Видите ли, когда Эфрос был художественным руководителем, Губенко в театре не было. Но когда Эфрос умер, а пьеса уже была, не было только решения - вот-вот должно было состояться решение -

хвовного Совета, и мы знали о том, что оно должно быть положительным, мы не хотели назначения в театр кого-то чужого. Мы решили выбрать его из своего коллектива. Предлагали Золотухину, мы думали о руководстве театром триумвирата. Мы все отказались. И тогда возник вопрос о Губенко. Что на какое-то время до Любимова он возглавит театр. Он согласился. Но, к сожалению, этот период ожидания решения Верховного Совета был долгим. А когда Губенко стал художественным руководителем, естественно, по всем вопросам, связанным с Любимовым, с его возвращением, и Горбачев, и Верховный Совет связались с Губенко. Но все это было готово еще до Губенко! Он на этом возвращении стал министром культуры, просто сделал на этом карьеру. Это трагические вещи, о которых мало кто говорит, но это так оно и было. Видите ли, у нашей интеллигенции, театральной, пишущей, короткая память. А если хронологически проследить одно событие за другим, то картина вырисовывается совершенно очевидная.

- Вы, конечно, знаете, что Губенко выиграл последний процесс в Арбитражном суде. И театр поделен. В своей книге «Тени Зазеркалья» вы бросили фразу о том, что эти процессы начались в театре в 75-м году. Что это - завершение этих процессов, трагическое стечение обстоятельств...

- Нет, я говорила о театральном языке выразительных средств, о форме, театральной идее, вообще идее искусства. Она может быть идеей поколения, потому что она живет двадцатилетними циклами. Плюс-минус, конечно. И слова Станиславского о том, что театр живет 15-20 лет, это тоже связано с идеей поколения. Если проследить историю искусства, так оно и есть. То, что возникло в 60-е годы по всему миру - и «новая волна» кино, в живописи, в музыке, в театре этот язык был уже исчерпан. Дальше можно было брать любую пьесу, но говорить этим же языком, этой же формой. Я говорила об этом. Тогда это чувствовалось изнутри, а зрителями не замечалось. Зрителям это стало заметно к середине восьмидесятых. Тогда резкий откат от театра был вызван отнюдь не тем, что все сидели и смотрели заседания Верховного Совета, для театра время все равно было нашлось. А причина именно в самом театре. И сейчас, только сейчас театр постепенно начинает осваивать новый язык выразительных средств. Вот что я тогда имела в виду. Не раздел театра, а исчерпанность всеобщей идеи.

- Вы писали и о том, что Любимов уехал отчасти из-за этого, он это чувствовал.

- Знаете, это мои домыслы, о которых я сейчас даже не хочу говорить. Все, что чувствовал Любимов, он должен рассказать об этом сам. А нынешний раздел Таганки произошел совершенно по другим причинам. Это причины, о которых я сейчас тоже не хочу говорить, настолько они для меня неприятны.

- А что вы можете сказать о будущем этого театра? Это полный развал? Моя позиция по отношению к этому - не может ученик выгонять из театра своего учителя, который этот театр создал. Плох он или хорош, прав он или не прав, - не имеет значения.

- Но они его как бы не выгоняют. Они разрешают ему арендовать «свое» помещение - Новую сцену. Но все забывают, что на Новой сцене шли пьесы Любимовских спектаклей, которые сейчас не идут. И «Доктор Живаго», и «Три сестры», и «Пир во время чумы», и «Борис Годунов», и «Федра», и «Электра» - мы же эти спектакли не играем. Они будут разрешать Любимову брать сцену в аренду! Это же смешно! И надо учитывать характер Любимова - он, естественно, на это не может пойти. Поэтому этот вопрос для меня вне обсуждения.

- Вы упомянули о том, что сейчас идет смена театральных процессов. Действительно, ставят много, как ни странно, при все нашей бедности находясь деньги на какие-то грандиозные проекты. Как вы оцениваете положение в театре? У меня ощущение, что это период безвременья. Вот был Любимов, была его эстетика, был Эфрос, его эстетика, это было нечто, объединяющее, цементировавшее весь культурный процесс.

- Да, я с вами абсолютно согласна. Такого взрыва, революции в культуре, как это было в 60-х годах, сейчас, конечно, нет. Но это естественный процесс. Ведь до 60-х годов тоже было заштыле. Сороковые послевоенные годы - они и в театре, и в кино были такими. В кино итальянцы стали что-то нащупывать в 50-е годы, появились неореализм. А в целом было такое же заштыле, такое же безвременье. Все наши театры были похожи на плохой МХАТ. А что был такое хороший МХАТ, все уже давно забыли. Сейчас идет резкая смена поколений. Уже появляются новые имена, появляются какой-то новый взгляд, какой-то новый ракурс. Как это было в 50-е. Сначала появляются имена, они готовят почву.

- Видите ли, есть художники, которые даже не для зрителя. (Я имею в виду: художники в смелом понимании). Они для творцов. Вот таким был Сергей Параджанов, который разбрасывал идеи направо и налево, который одним своим существованием уводил людей от скучного запрограммированного быта. Таких уникальных людей очень мало. Такой сейчас Рустам Хамдамов. Универсальный человек, он нужен как воздух нашему времени, потому что он насыщает новыми идеями, у него на все совершенно необычный взгляд, ракурс при абсолютном вкусе. Любое его высказывание - золотники для нас. А он живет в Париже, потому что ему платят там стипендию как художнику, хотя он не только художник, он и кинорежиссер. Я бы охотно работала с ним и в театре, предложили бы мне что-то. А живет он в Париже, потому что у него нет московской прописки. Он так же беспомощен в жизни, как и Сергей Параджанов. На днях состоялась



Когда-то Иннокентий Смоктуновский сказал о том, что есть лица, которые невозможно не заметить. Даже если они находятся в толпе. Невозможно не остановиться на лице Аллы Демидовой. У не выдающиеся лицо. Хорошо, что оно запечатлено такими фотохудожниками, как Валерий ПЛОТНИКОВ и Владимир ФРИДКИС.



встреча с Лужковым в Третьяковской галерее, я пошла на нее специально, чтобы сунуть Лужкову заявление Рустама Хамдамова об этой самой прописке. Потому что те 30 лет, которые он жил в Москве, он жил без прописки у своего друга. Друг разрешает ему и сейчас прописаться на своей площади, ради Бога, но вот к кому обратиться, мы не знаем. Вот я и дала письмо Лужкову. Может быть, что-то сдвинется с места, и мы не потеряем этого уникального человека. Иначе он останется в Париже, ему предлагают и дальше получать стипендию Академии художеств. Ему там дали мастерскую в прекрасном старинном доме. Он может жить там всю жизнь. Но мы потеряем такого человека. Зачем?

Я уже не говорю, сколько мы потеряли. По дурости начальства. А именно такие люди создают эту предреволюционную атмосферу. Это мой большой вопрос. Нужна предосылка, атмосфера, почва. Роза на помойке не вырастет. Розу надо выращивать, иметь специальный грунт, смотреть, как она будет развигать-



ся. Новые идеи в искусстве просто так тоже не возникают. Пушкин тоже возник не на пустом месте. Достаточно почитать допетровских поэтов, взглянуть воспе на допетровскую культуру, на влияние Европы, в которую Россия хлынула после 1812 года. А мы все разбавимся. Мы потеряли воздух, в котором рождается искусство. Россия то ли из-за того, что такая энергетический потенциал, одному Богу ведомо, какой, но мы его ошупываем, она всегда давала миру новые идеи. Вот посмотрите, что было на переломе XIX-XX веков. После Толстого, Достоевского нельзя было не учитывать их творчество. После Чехова нельзя было по-другому писать пьесы, и все - до Ионеско и Уильямса - испытывали влияние Чехова. Система Станиславского перевернула мировую музыку. После Станиславского появились Кандинский и другие уникальные явления в живописи, я не говорю о балете, поэзии! Возьмите любую область - из русских идей развивались новые течения в искусстве. Но для этого нужна была почва, и она была на переломе веков. Сейчас, тоже на переломе, мы ошупываем такое же беспокойство и потребность в выражении себя в новых формах, выражении своей сути совершенно по-другому. И не только художники, но и зрители. Но для этого нет почвы, атмосферы. Нет предосылки.

- А из чего она должна состоять?

- Она должна состоять из вот этих личностей, которых нет. Многие ушли из жизни - то, что социологи называют «социальной смертью», когда идея кончается и многие художники умирают. Я ощущаю эту потерю очень остро. Лариса Шенитко, Пушкин, Илья Авербах, Высоцкий - это все наши друзья, которые сейчас бы творили и творили. Но они ушли недовольными. Несомненно, на всемирную славу Высоцкого, он все равно недовольнулся. Я уже не говорю об Илье Авербахе. Какие бы фильмы он сейчас снимал! А люди, которые уехали за границу! В силу разных причин. Творческие люди уезжают не за комфортной бытовой жизнью, а за комфортной жизнью души. Видите ли, нужно душевное равновесие, чтобы ощущать гармонию по-настоящему, космическую гармонию. Ведь любой художник говорит устами Бога. Но чтобы это услышать, нужно, чтобы в душе был вот этот гомостаз, то состояние души, которое специально по заказу начальства не приобретешь, но оно должно быть. Видимо, это было нарушено у людей, которые уехали. И я их очень хорошо понимаю. Но со своей стороны очень жалко, потому что в их числе как раз те, что создавали бы почву, на которой можно было бы сейчас что-то рвануть.

А что касается театра, то у нас как бы «все карты в руки». Русский театр отличается огромным репертуаром. Во всем мире подобные театры можно по пальцам пересчитать. У Стреллера, причем небольшой, он держит всегда 2-3 спектакля в сезон. А остальные уходят в Лету. И в «Комеди Франсез» ставят только на сезон, а потом же не повторяют. У нас же спектакли держались десятилетиями. Это и хорошо, и плохо. Это плохо, потому что иногда наскучало играть из года в год одни и те же спектакли. Но и хорошо, потому что именно это создавало школу. Ведь школа русского театра - она не в училищах. Она именно в этой системе больших репертуарных театров.

- Вы говорили о поиске новых идей. Например, в музыке практически весь XX век прошел под этим флагом. Новое стало неким фетишем. Авангард, авангардизм, породивший ряд запретов, разрушил форму, мелодику, естественные проявления музыкальности, завел в тупик. Театр ведь не может, скажем, отказаться от человеческого тела как средства делать театр. В музыке происходит нечто вроде отказа от тела, доходит дело до абсурда именно на почве поиска нового.

- Вы правы. Вот, например, живопись конца девятнадцатого века, до раннего символизма. Все - я и мир. Я - художник и мир. Посмотрите, какое прекрасное дерево, какое лицо, а вот какое материнство. В период раннего символизма художники стали показывать такой странный мир. И вообще какое-то странное существование человека. А потом человек повернул «глаза зрачками в душу», по шекспировскому выражению. Художники стали интересны внутреннему миру самого человека, его души, его комплексы, даже наркотическое состояние, его состояние любви, ненависти, его чувства. Это направление зашло в тупик. Ведь что там? Там есть ответ, только когда человек все равно выходит на космос. А когда человек уходит слишком «глаза зрачками в душу», там нет дня, но там все равно есть Бог. Там все равно нужно выходить на трансцендентальность. Тупик в театре - это так называемые идеи режиссера. Когда не учитывалось то, о чем вы говорите, - материал актера. Когда не учитывалось то, ради чего театр создавался, - это живая энергия, которая идет именно от актера. Режиссерские идеи в таком выражении имели смысл лишь тогда, когда играли ансамблем, - такой, кстати, была Таганка. Когда режиссер умел вокруг себя создать ансамбль, тогда все в одном ключе давали одну и ту же энергию. Она была очень сильно. Но она была как бы энергией режиссера, воплощенной через энергию актеров. Но сколько можно бить? И зрители этим перенасытились, и это тоже завело в тупик. Люди же практически одинаковые, и идей в мире не так уж много, чтобы о них так долго можно было говорить в одной форме. И сейчас театр возвращается к естественной природе актера. К сожалению, распались ансамбли. Есть звезды, но я не верю в хороший спектакль, где есть звезда, а вокруг - ничего. Все равно нужен режиссер, как хорошему оркестру - дирижер, который бы собрал в один ансамбль уже индивидуальности, которые могут сами творить и сами давать свою энергию. Но чтобы каждый отдавал, а не один в мертвом поле. Если энергию дает один актер, то эта

энергия практически не достигает зала, ее, как вампир, сосут партнеры по сцене. Театр, актер, энергия, зрительный зал - все это вопросы для меня очень серьезные, которые просто так потворять о них в интервью, которые читатели пробуют по «диагонали».

- Вам не кажется, что вместе с режиссерскими эпохами уходят и актеры. Те актеры, с которыми было связано нечто очень возвышенное. Леонов, Смоктуновский, их остаются единицы. Новая плеяда - она совершенно другая, какой-то иной уровень личности, или другой уровень этого мира. Почему? Мельчание?

- Нет, это смена поколений, они нас сильно поджирают, и слава Богу. Я еще не забыла свои молодые годы, когда после школы мы считали себя гениями и никого не слушали. Нужно самим открывать давно открытые истины, самим расширять лбы, иначе ничему не научишься. Я охотно с ними работаю, я только с ними и хочу работать. И моя идея создания Театра «А» - он существует года два - именно для авангардных малых форм, в которых играют молодые. Это такие спектакли, как «Квартет», «Федра». Я хочу восстановить «Виневный сад» по рисунку Эфроса, и тоже с молодыми. Я думаю, что любой, набравший опыта человек, если он еще живой, если он еще хочет работать в театре, он захочет сейчас работать с молодыми. Это соединение должно быть очень естественным, и меня оно совершенно не страшило.

- Почему вы записали это - организацию театра, продумывание репертуара? Вы же не ждете «своего режиссера»? Или актерам с вашим опытом это становится необходимым?

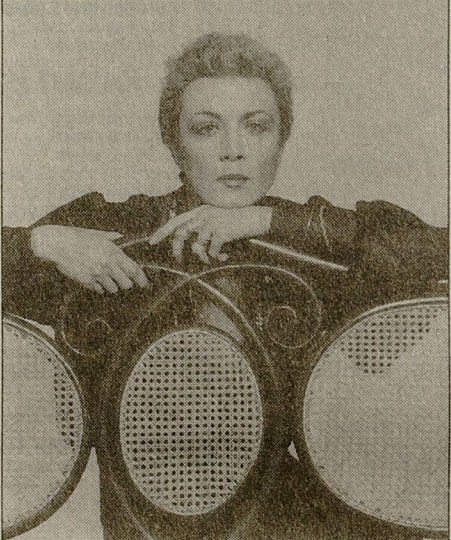
- Я уже давно отказалась от мысли, что найду режиссера, который будет ставить для меня. Я даже не стремилась к этому. И никогда не стремилась ставить сама и никогда не буду ничего ставить, потому что это совершенно другая профессия, она требует совершенно другой энергии, других организационных талантов, у меня их просто нет. А с Театром «А» это произошло даже не по желанию, а в силу обстоятельств. Кстати, меня все жизнь ведет судьба, я иду за ней, а не наоборот. Так сложилось, что надо было выдвинуть «Федру» из Таганки, она не вписывалась в репертуар, она не нужна была Любимову. «Федру» приглашали во все страны, а мы шли под папашкой Таганки на Таганку, что раздражало Любимова. Мне совершенно это было не нужно. Мы выделились только для того, чтобы не приспавать чужое имя. Потом появился «Квартет». Его поставил Георгий Терзопулос. Я увидела его спектакль на одном театральном фестивале в Канале, «Квартет» с греческими актерами. И я знала эту пьесу Хайнера Мюллера. Мне очень понравился спектакль, он был хорошо разработан по мизансценам, режиссерски, актеры. И я попросила Терзопулоса поставить у нас эту пьесу. Заказала перевод и ужаснулась. Такого мы еще не играли! В общем-то это эпиграф. Словесный эпиграф. Наш зритель воспитан на словесном уровне, может быть, в этом виноват театр, который развращал словесные идеи. Когда сначала слово произносилось шепотом на ушине, а потом оно переносилось на сцену Таганки. И еще сюжетом держал внимание. Ну и так далее. Поэтому у нас зрители привыкли воспринимать театр на уровне слов, ухом. Того, что воспринимают театр так, наш спектакль «Квартет» раздражал ужасно. Потому что эти слова, которые никогда не произносились на нашей сцене, тем более из моих уст, как бы такой интеллектуальный, строгий, аскетичный актрисы. А еще воспринимает театр еще и глазами, еще, дай Бог, и каким-то другим чувством, ему нравятся спектакль. Мне он тоже нравится, и я рада, что он вернулся в зрительный зал молодежи.

- Вы играете его на Таганке?

- Да, раньше играли там, арендовали сцену. Просто арендовали. Кстати, без губенковского конфликта. У нас было два готовых спектакля, мы ни на какую сцену не претендовали. Сначала арендовали малую сцену, которая была никому не нужна, там выключили декорации. Потом перешли на старую.

- А Таганка негубенковская как-то существует?

- Пытается существовать. Играем на старой сцене. Кое-какие спектакли. Дело даже не в сцене. Дело в том, что Таганка - это был единый комплекс. У нас единый ангар для декораций, единые костюмные. И теперь, например, чтобы осветить или радиус старой сцены



войти в свою рубку, приходится лезть через балкон, через какие-то шаткие лестницы, через окно! Потому что дверь в той стороне, куда нас не пускают. Сейчас они хотят вышвырнуть все наши декорации. Куда? На улицу?

- Вы не считаете угрожающим то, что имеет поддержку чаще не собственно искусство, а нечто, за чем стоят большие деньги?

- Если это происходит во всем мире, то, наверное, это процесс естественный. Другой разговор, как мы к этому относимся. Я-то считаю, что апокалипсис давно начался. И даже не в XX веке. Его как бы даже датируют 1440 годом, с момента изобретения печатного станка. Когда стало возможным массово выбрасывать на рынок лежачку. Что хочешь - то и пиши, я напечатала, а вы читайте. Может быть, апокалипсис начался еще раньше, с самого рождения человека, с разделения его на мужчину и женщину - я не знаю, это чисто философские вопросы. О них надо говорить серьезно, а не всуе.

Собственно самого художника, его внутреннего состояния эти «денежные вопросы» не очень касаются. «Ты царь - живи один» - так далее. А то, что идет на куплю-продажу - это другой процесс. А вступаю я туда или не вступаю - это решает каждый сам для себя.

- То есть важен процесс? А для вас что важнее?

- Процесс. Конечно процесс. Не только в искусстве, во всем. В данном случае мне интереснее процесс нашего с вами разговора, а не результат напечатанного интервью.

Беседовала Вера КОЛОСОВА