

ИМПЕРИЯ ДРАМЫ

Г А З Е Т А А Л Е К С А Н Д Р И Н С К О Г О Т Е А Т Р А

НОВОСТИ

ЗАВЕРШИЛСЯ ФЕСТИВАЛЬ «Золотая Маска». «Лучшим спектаклем большой формы» названа «Чайка» Кристиана Люпы. «Лучшая работа режиссёра» — Валерий Фокин, «лучшая работа художника» — Александр Боровский (спектакль «Женитьба» Александринского театра)

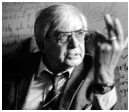


СВОЙ 80-ЛЕТНИЙ ЮБИЛЕЙ отметила Зинаида Шарко

ИСПОЛНИЛОСЬ 65 лет Льву Додину



ДОСРОЧНО УВОЛЕНА РЕКТОР РАТИ (ГИТИС) Марина Хмельницкая. Вновь назначенный ректор Юрий Шерлинг подал в отставку. Исполняющей обязанности ректора назначена Карина Мелик-Пашаева



ТЕАТРУ НА ТАГАНКЕ исполнилось 45 лет

В МХТ ИМЕНИ ЧЕХОВА состоялась премьера спектакля «Пиквикский клуб» по роману Ч. Дикенса в постановке Евгения Писарева. В роли мистера Пиквика — Александр Феклистов



НА МАЛОЙ СЦЕНЕ ТЕАТРА им. Ленсовета завершила работу режиссёрская лаборатория «ON.TEATR»

В ТЕАТРЕ «БЕРЛИНЕР АНСАМБЛЬ» состоялась премьера спектакля «Сонеты Шекспира» в постановке Роберта Уилсона



В ПАРИЖЕ на 78-м году жизни скончался режиссёр Роже Планшон

НА СЦЕНЕ БЕРЛИНСКОГО «Дойчес театра» сыграли премьеру пьесы Р. Шиммельпфеннига «Идоменей». Режиссёр — Юрген Гош



ЖИЗНЬ СПЕКТАКЛЯ

НА ЭТОМ БЕРЕГУ*

А. П. Чехов. «Чайка». Александринский театр. Режиссёр Кристиан Люпа

«Чайке» Кристиана Люпы, пожалуй, повезло, что «золотомасочному» жюри довелось видеть именно первый по возобновлении спектакль. Парадоксальным образом все неизбежные в подобном случае огрехи: лёгкие преткновения на тексте, взнервлённость актёрской органики, ошупь подзабытых мелочей внутреннего процесса, — «сработали» в пользу целого. «Зависание между» (актёром и персонажем, умозрением мизансцены и инертностью физики, текстом и тишиной), смыслообразующий приём театра Люпы, здесь оказалось достигнуто — в том числе — иными средствами и на ином уровне. Точнее всего этот уровень можно было бы определить как зависание между мыслью и временем: мыслью режиссёра, некогда создавшего произведение, и протекшим с тех пор временем, которое по принципу палимпсеста впечаталось в актёров. Трудность — с отвычки — преодоления иного, более традиционного для национального театра способа актёрского существования послужила для зрителей своеобразным мостом в мир, заданный режиссёром. Порой «русский психологический театр» предательски бликовал сквозь интонации и оценки — но тем самым оттенял неведомое целое и облегчал задачу восприятия. Буде жюри случилось бы оценивать первый, премьерный вариант спектакля, где приёмы Люпы бытовали в своём «чистом» виде, а традиционные нормы были выжжены недавним репетиционным процессом под корень, — чего доброго, «Чайка» ещё оказалась бы выведена за пределы рассматривания. Просто от неприложимости критериев. Так на легендарном Каннском фестивале 1960 года жюри посчитало для себя невозможным присудить какие-либо призы «Девушке» Бунюэля и «Девичьему источнику» Бергмана, ибо эти фильмы, как гласил официальный вердикт, «выше любых фестивальных оценок». (Чтобы предупредить искусу списать произошедшее на излишнюю восторженность жюри, добавлю, что Золотую пальмовую ветвь тогда получила «Сладкая жизнь» Феллини.)

К той эволюции, которую ныне, после возобновления, успела продемонстрировать «Чайка» Люпы, можно отнести по-разному. Для тех, кто *видел* премьерные спектакли, накапливающие погрешности исполнения обидны, а то и мучительны: так в одном хорошем итальянском хорроре аквариум с рыбками постепенно, по мере накопления кошмаров в сюжете, затягивается ветками синих кристаллов. Для других же эта кристаллизация — подспорье в чтении сценического текста. Однако главное в жизни этого спектакля — как в жизни любого полноценно живого существа — всё же не деление на «лучше» или «хуже», а уникальность *урока существования*, который жизнь (каждая) преподносит миру. Урок этот ежедневен и окончательной формулировке поддастся, увы и разумеется, лишь по завершении жизни.

Ибо просто критиковать те самые «погрешности исполнения» в случае спектакля Кристиана Люпы — значило бы свести этот последний к голому рисунку, не учитывая специфики его «жизнестроения». Актёры тут могут ошибаться не по расслабленности отношения к работе и, уж конечно, не от недостатка профессионализма, — их исполнение меняется вместе с ними, соответственно изменениям их органики, и кто знает — не опаснее ли оградить спектакль от подобных вмешательств, нежели допустить их? Скажем, «тащить одну роль в другую» — для актёра последнее дело, но не ориентирована ли на эти влияния сама среда спектакля Люпы, зыбая и отзывчивая? Если персонажи «Чайки» — лишь ориентиры, к которым, по своим «внутренним пейзажам», пытаются добрести актёры; если поле напряжения роли создаётся между актёром, как он есть, и его персонажем, — то мудрено ли, что когда один из электродов неизбежно меняет своё положение, с ним меняется и весь рисунок электромагнитных линий? Нельзя сказать, чтобы Игорь Волков «притащил» в Дорна своего Подколёсина или Янина Лакоба в Машу — свою Ксению. Точнее, их нынешние Дорн и Маша, если взглядеться, способны показать, почему именно Волков играет Подколёсина, а Лакоба — Ксению; показать, что именно в этих актёрах пригодно к тем, вне спектакля Люпы играемым ролям. Это ни в коем случае не заимствования; но сценический рентген Люпы высвечивает в каждом из актёров ту «туманность импульсов», — нереализованных и, возможно, никогда в «Чайке» не реализуемых, — из которых будет соткана любая иная его роль.

Урок, которым спектакль Люпы является для собственных его актёров, благовиден, но и болезнен, и порождает соответствующие реакции. Идя по воде, наслепленной режиссёром по планшету сцены, сомневаться столь же опасно, как и некогда на Генисаретском озере: покачнёшься, начнёшь махать руками и выказывать излишнюю резкость интонаций и реакций, — которая тебя, тонущего, выдаст. Можно быть уверенным: здесь никто не потонет; и даже те, кто подзабыл «уроки хождения по воде», всегда смогут тут же воспользоваться чемпионским кролем. Просто это будет другой жанр. Так, Марина Игнатова играет свою Аркадину всё победительней — подлинным чемпионом вообще сложнее, чем другим, скрыть свои навыки и умения, рефлекс выдают, да и сама роль Аркадиной, казалось бы, позволяет, — ан нет: внутренний пейзаж от подобной мощи и плотности нажима мигом скукоживается, оборачиваясь мастерски написанной, но до обидного небольшой акварелькой. Зал радуется, а спектакль мелеет. Бывают и более тонкие случаи:

*Окончание. Начало — «На том берегу» — в № 25.

Юлия Марченко, когда спектакль только ещё вышел, играла его первые сцены точно и сильно, финальную же проводила, как правило, всего лишь «чисто»; линия роли словно угасала от начала к концу. После перерыва картина переменялась на противоположную: роль начинается «потихоньку» (от бывшего накала монолога Мировой Души не осталось и половины), но неуклонно нарастает, достигая к финалу того масштаба и той ясности освоения этого масштаба, на которые раньше можно было усмотреть разве что намёк. А молодого режиссёра Олега Ерёмкина молодой режиссёр Константин Треплев постепенно, от показа к показу, научает тонкостям профессионального опыта; и если в начале жизни спектакля роль казалась «данной на вырост», то ныне «вырост», кажется, совершён. По крайней мере, поначалу Ерёмкин ту же самую финальную сцену (пристройка к актрисе, к свету, к сцене) играл с опорой на понятные и заранее известные обозначения; ныне все эти пристройки обрели подлинность, подпорки же отброшены.

Вообще удивительная, чудесная, не известная никому, кроме посвящённых, способность произведения искусства регулировать собственную судьбу по своим внутренним законам явлена в «послеперерывной» биографии «Чайки» сполна. Разница между первыми, премьерными показами и нынешними — это разница между монологами Нины Заречной в исполнении Юлии Марченко из первого и последнего актов. Какими деталями, внутри- или внесценическими, эту аналогию не поверяй — всё совпадает. Вплоть до человека из зала, превращающегося в человека от театра. Вплоть до опустившейся откуда-то сверху красной стены годичного перерыва, которая есть цена обретения (человеком, актёром, сценой) профессиональной уверенности; цена, про которую никогда неизвестно ни то, по силам ли её заплатить, ни то, когда именно её платить вдруг придётся. Песня вместо вопля; белёсые тени чаек вместо зыблющегося ореола дьявольского черепа. А вопрос о том, кем быть лучше — молодым или взрослым, невинным или познавшим, и чего больше в возвращении — тягот или счастья, — уж этот вопрос не для газетной печати. Здесь заканчивается область объективного, экспертного суждения об искусстве и начинается территория субъективного, частного восприятия. Здесь — но не раньше.

Эта оговорка тут надобна: по сравнению с, прошу прощения, бытийным масштабом, заданным Кристианом Люпой, бóльшая часть критики, которой в прессе подверглось решение жюри «Золотой маски», кажется бесхитростной любительщиной. Нет, сама по себе критика фестивальных распределений ожидаема, неизбежна, а пожалуй, что и нормальна. Проблема лишь в том, что мечта героя Достоевского о «сужении русского человека», похоже, оказалась с тех пор исполнена с избытком: узость позиций, на которых стоят и с которых оценивают театральный процесс многие из нынешних отечественных критиков, вызвала бы зависть у цирковых эквилибристов и приступ рефлексии у Фомы Аквинского. При всей, нельзя не заметить, внешней нескромности — не то девочки на шаре, не то ангелы на игле. Не то девочки на игле. Опять взбуждаемые радетели сценического целомудрия; опять видеопроекции в «Чайке» — это старомодно и несвежо; опять каток в «Женитьбе» — это бессмысленный трюк; опять от театральной режиссуры требуются одни лишь грамотность прочтения и психологическая убедительность, а больше чтоб ни-ни. Всё прочее — потуги к самовыражению, маскирующие невнятность мысли, всё прочее — от лукавого и вообще — не наше.

Вот и Татьяна Москвина в своей статье «Мачехи и золушки» («Аргументы недели», № 16 от 23.04.2009) озадачена частичным несовпадением критериев «Золотой маски» со своими личными. Будь это несовпадение полным, проблем бы не было: объявить решение жюри продиктованным исключительно корпоративными интересами — и все дела. Но с некоторыми призами Москвина всё же согласна, поэтому итоговая формулировка гласит: «порок торжествует наряду с добродетелью» (это правда цитата). Главенствующее место в графе «пороков» отведено, разумеется, Александринскому театру, ориентированному, по мнению автора, «на позапрошлогодную европейскую моду». «Лучшая режиссура у нас теперь, — язвительно сетует Москвина, — это фокинская “Женитьба” Гоголя, та самая, где действующие лица катаются на коньках. Беда ведь не в том, что гоголевские персонажи катаются на коньках, а в том, что более о спектакле ничего сказать невозможно (если, конечно, вы не прикормленный Александринским театром театровед). Коньки — это голый, пустой режиссёрский приём, штучка, фишка, трюк. Такая режиссура идёт поверх автора, поверх актёров, поверх смысла и назначения драматического искусства». Впрочем, чуть ниже Москвина демонстрирует моральную щедрость: «Действительно, в таком несчастье, как ослабление таланта и потеря профессионального авторитета, человека надо постоянно утешать».

И рад бы утешить Татьяну Москвину в этом её несчастье, да нечем. Во-первых, ничего особенно дурного в позапрошлом году в европейском театре не стряслось, и революции, которая бы разом отменила все тогдашние его достижения и перевела их в разряд старомодных, там с тех пор тоже не произошло. Во-вторых, единого понятия о театральной «европейской моде» не существует вовсе: есть с десяток магистральных направлений, сосуществующих на равных (и регулярно демонстрируемых в Авиньоне и Эдинбурге), и ещё два-три десятка направлений обочинных, именуемых «перспективными» либо же попросту занимающих свою собственную нишу, необходимую для полноты спектра, но слишком своеобразную и потому свободную от сторонних покушений и существенных заимствований.



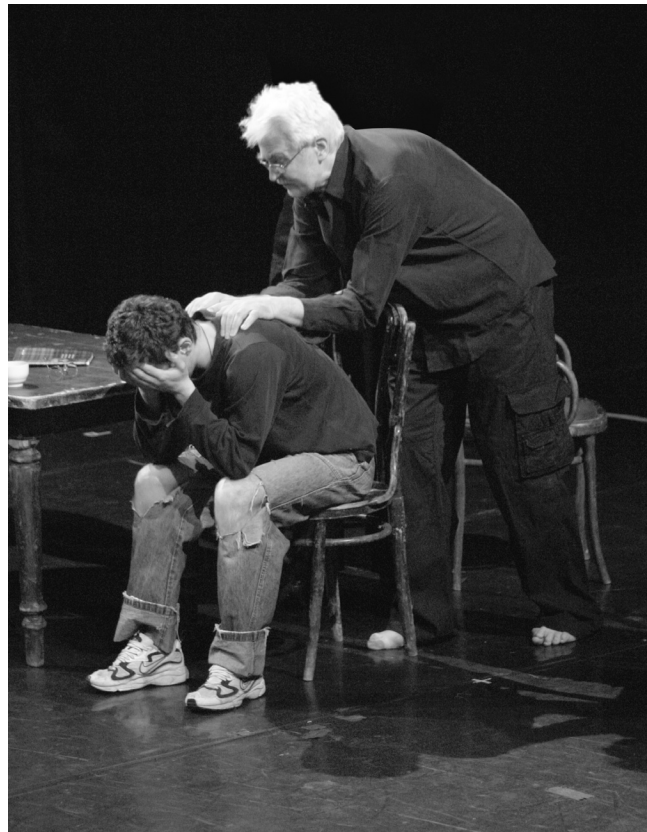
Кроме того, смена и эволюция этих направлений происходит довольно плавной и регистрируется не ежегодно, а примерно раз в три-пять (порою семь) лет, так что «позапрошлогоднее» положение дел не сильно разнится с сегодняшним. В-третьих, первые два из приведённых мной возражений сделаны впустую: Москвина действительно не терпит европейский позапрошлогодный театр, — ибо сама испытывает сильнейшую и пожизненную привязанность к русскому позапрошлоковому. (Посмотрев несколько европейских спектаклей, выпущенных в мае нынешнего сезона, — и, кажется, «модных», что бы это ни значило, — могу заверить: они бы Москвиной понравились ещё меньше.) В-четвёртых, на коньках катаются не действующие лица фокинского спектакля, а занятые в этом спектакле актёры, ибо это им, а не действующим лицам, дано такое режиссёрское задание. В-пятых, о режиссуре, идущей «поверх актёра», конечно, мечтал Гордон Крэг (по крайней мере, его идеи можно трактовать и так), но мечты его остались утопией и с тех пор, кажется, не были разделены никем, кроме Боба Уилсона. В-шестых, режиссура идёт «поверх автора» с тех пор, как она из ремесла превратилась в полноценное искусство. (Впрочем, замечу в скобках, драматургия, как правило, и до того рассматривалась лишь как основа, подготовительный материал для театрального спектакля. Режиссура же — искусство освоения этого материала, овладения им. Физиологически выражаясь, она в этой паре выполняет мужскую функцию; так что где ей и быть, как не поверх.) В-седьмых, режиссура в принципе не может идти «поверх смысла», ибо она одна его создаёт. В-восьмых, работы «О назначении драматического искусства» (вероятно, фундаментальной и многотомной) мне, увы, пока прочесть не довелось, — ни за авторством Москвиной, ни за чьим-либо ещё; мнений же на сей счёт существует великое множество, а те из них, что воплощены практически, именуются, по странному совпадению, как раз «режиссёрскими стилистическими». В-девятых, Александринский театр ныне и вправду осуществляет множество видов деятельности, однако же специальный отдел по прикорму театроведов (с соответствующими мероприятиями и графой в бюджете) в нём до сих пор не учреждён, — да и нужды в нём никто, кроме Татьяны Москвиной, не видит... Цифры закончились; переходить к числам двучисным было бы щегольством.

Всё это написано в статье, которая вроде бы должна быть посвящена «Чайке» Кристиана Люпы, не случайно. Не потому только, что спектакль Люпы как раз и стал одним из главных событий в европейском театре 2007-го, то бишь позапрошлого года. И не потому даже, что реакция Татьяны Москвиной и многих её коллег из профессиональных, вроде бы, театральных журналов, как это ни пошло, не прибавляет ничего нового к коллизии о «старых и новых формах в искусстве», пропущенной Чеховым. (Хотя вот тоже вопрос: когда это Треплев говорил матери, чтобы та отнеслась к его спектаклю «как к шутке»? Да не говорил он такого, и не мог сказать, Аркадина сама так восприняла — просто потому, что органически, искренне не могла воспринять иначе. Потому помянутые критики так и недовольны пресловутыми фокинскими коньками — они тоже отнесли к этому как к шутке, да ещё и «на злобу дня», и шутка показалась им грубоватой. Впрочем, она ничуть не грубее, чем предложение в рамках дачного капустника перенестись на двести тысяч лет вперёд и послушать, что там скажет Мировая Душа.) В первой половине этой статьи (в № 25) мне довелось написать, что, по Люпе, Треплев — автор пьесы «Чайка». Это верно, но мало и потому неточно. Точнее было бы так: автор утраченный и обрётённый. Потому что на одном из уровней смысла спектакль Люпы повествует исключительно об авторстве как таковом. О его цене, о его механизмах; о праве на него; о праве на отказ от него. И этот вопрос об авторстве — именно в том изводе, в котором он трактован польским режиссёром, — позволяет увидеть весь театральный процесс чуть по-иному. А так как Люпа — режиссёр современный, то и речь тут не столько о «театре вообще», сколько о театре нынешнем.

«Чайка» — спектакль о мире, который, по небрежности, потерял автора и растерянно взыскует его. (Как говорил другой герой Люпы, Заратустра, «Бог умер».) Пресловутая «мопассановская развилка» во втором акте — момент, когда бразды правления берёт в руки Тригорин: умный профессионал, отменный ремесленник. Он не собирался, он уже было почти ушёл от вопроса Нины о сущности искусства, — просто так свет упал на выходную дверь, и вот уже уход обернулся монологом, а монолог — видением, и нескончаемой перспективой разверзаются соблазны авторства... Во второй версии сцены с чтением Мопассана Тригорин уже не удит рыбу, — он среди своих героев (чуть поодаль, разумеется), и самоубийство Треплева, которому нашёлся сменщик, неотвратимо. Вот только энергии на авторство Тригорину, при всём его уме и опыте, не достанет. Аркадина читает перед ним свой монолог — как позднее, свой, будет читать Нина перед Треплевым; но у Треплева вновь появится театр, и чайки, и всё лишнее замрёт-отомрёт, а Тригорин честно признается в нехватке авторской воли. Мир переубедит его, — им же созданный текст и переубедит, — и режиссёр спасует перед драматургом. Самоубийство обернётся быстро заживающей царапиной на лбу, а Тригорин вернётся в круг персонажей, которые искали бы автора, если б ещё надеялись на его возвращение. Но они не надеются — и перегорят вместе с обычной лампочкой, когда Треплев, «отдышавшись» в одиночестве и отчаянии, подкупив сил на создание мира и поняв про механику этого создания что-то новое, важное, *следующее* («дело не в старых и не в новых формах, а в...»), — вновь вскоптит на ноги. Вскочит из мира под звук выстрела, чтобы далее уже быть его полновластным творцом. Извне, снаружи; с того берега; оттуда, где чайки по-прежнему живы.

Кризисность бытия, плещущаяся в александринской «Чайке» между двумя «треплевскими периодами», начальным и финальным, сродни нынешнему кризису авторства, на необходимости которого настаивают иные театральные критики. Кто — из дурно понятой тактичности (брать на себя ответственность и вправду бес тактно, что тут спорить), кто — из нетерпимости к любой теогонической модели мира. Одни — если воспользоваться координатами, заданными спектаклем Люпы, — радуются «сдаче позиций» Тригориним и считают такое поведение автора единственно правильным: надо чётко следовать тексту, «раскрывать» актёров, пусть они произносят свои реплики «психологически правильно» и при этом эмоционально, пусть они в каждой сцене ставят вопрос, чего они хотят «добиться от партнёра» — и добиваются этого всеми правдами и неправдами, подвластными актёрской профессии. Другие видят в этой же «сдаче позиций» урок всем, кто вознамерится утверждать своё авторство: не должно быть никакого автора вовсе, любой автор, по определению, — узурпатор, самодур и самозванец. Никаких умозрительных концепций и уж тем более «драм из области отвлечённых идей»; растерянность человека в отсутствии искусства — его единственно подлинное и искреннее существование, со взрывами истерик, бормотанием впроброс и пьесами про то, как «живёт наш брат учитель», — в общем, со всем тем, что издревле именуется «простотой и естественностью». Два этих лагеря вроде бы даже спорят между собой: одни держатся за пионерскую верность культурной традиции, другие при слове «культура» хватаются за свой ЖЖ. Однако на самом деле проблема у них общая: они не могут себе представить иного автора, кроме Тригорина. (Который, кстати, и вправду узурпатор — хотя потому только, что для него, как для любого профессионала, мир без автора всё же непереносим.) На Треплева у них не хватает воображения, а точнее говоря — не хватает масштаба души. Они застряли на другом берегу: среди навеки сломавшихся машин «скорой помощи», трупов чаек, некогда застреленных с отчаяния, и торчащей из земли арматуры — лесенки с детской площадки. Они не могут себе представить, что по воздуху можно летать, а по воде — ходить.

АЛЕСЕЙ ГУСЕВ



АНДЖЕЙ БУБЕНЬ: «В ТЕАТРЕ НЕОБХОДИМ СЕРЬЁЗНЫЙ РАЗГОВОР»

Когда выпускник бывшего ЛГИТМиКа Анджей Бубень ставил спектакли в театре Сатиры на Васильевском острове, то делал это с большим или меньшим успехом. Когда — через несколько лет — Анджей Бубень стал там главным режиссёром, театр освободился от своего «сатирического» прошлого, изменил имя на куда более благозвучное и элегантное («театр на Васильевском»), обновил репертуар, обрёл труппу, к которой всё чаще стали применять заветное слово «ансамбль»... Да и некоторые спектакли «островного» театра стали без труда выдерживать конкуренцию с «материком». Как же так?



— Пан Анджей, зачем вам, состоявшемуся мастеру, уже художественному руководителю, автору широко известного фестиваля, вдруг понадобилось стать главным режиссёром, да ещё и в чужой стране?

— В любом творческом пути должны быть какие-то перекрёстки, где человек решает, куда ему повернуть. Я много работал в Польше, провёл там чудесное время, многому научился, многого добился, мне там было очень хорошо... Но в определённый момент мне показалось, что надо что-то в своей творческой жизни менять. Что можно — больше, можно — лучше, можно — ещё интересней, — а для этого нужна другая обстановка. А в жизни ничего случайного не бывает. Почти в тот же момент мне поступили приглашения, причём от нескольких театров, не только из России. И в том числе от Владимира Дмитриевича Словохотова. Я немножко подумал и решил, что мне было бы интересно вернуться туда, где я начинал свою творческую жизнь, и любопытно поработать с русскими артистами, тем более — с питерскими. Питер я обожаю. Это был один из двух основных поводов, по которым я сюда приехал. А второй повод — то, что творческие условия, которые мне здесь предложены, для меня очень заманчивы. Театр на Васильевском имеет свои традиции, свою историю, — но театр решил начать новый этап, и в этом смысле мы работаем как бы «с нуля». Такие условия режиссёру в театре создаются крайне редко, и это настолько интересно, что отказаться было бы просто грешно.

— Какова репертуарная политика театра на Васильевском сегодня?

— Мы решили достаточно жёстко поменять репертуар, много названий сняли с афиши и уже третий год выбираем в основном современную европейскую и русскую драматургию, а если классику — то в особом варианте. Пытаемся создать свою нишу, свой язык театральный. Это тоже очень важно. И это, мне кажется, нас сейчас довольно сильно отличает от других питерских театров.

— Причина двух постановок Улицкой подряд — ваша любовь к автору или концептуальный ход?

— И то, и другое. Тут сыграли свою роль некие совпадения, поскольку и первый, и второй проекты мы делали совместно с международным театральным фестивалем в Люблине, одним из самых важных сейчас фестивалей в Европе. У этого фестиваля каждый год определённая тема. Тема последнего фестиваля была связана с еврейской культурой — в театре и не только. И я обратился к роману Улицкой, этот текст мне показался настолько уникальным, что его обязательно надо было бы в театре показать. А то, что Людмила Улицкая нашла свой дом у нас в театре на Васильевском, меня очень радует.

— Режиссёров на постановки приглашаете вы или художественный руководитель?

— Всегда совместно. Я их выбираю, я с ними веду переговоры, поскольку у худрука много других дел, — и потом с теми, кто мне кажется интересным, встречаюсь и я, и Владимир Дмитриевич, и мы уже вместе решаем, кто из них будет ставить у нас в театре.

— Кто вам интересен? Не поимённо, а по подходу. Каким должен быть режиссёр, чтобы он был вам интересен?

— Это сложно определить. В любом творчестве есть две вещи, которые очень важны. Первая — это всё-таки ремесло. Способ построения спектакля важен так же, как способ построения моста, дома и всего остального,

и им надо владеть. Художником человек бывает, иногда он бывает гениальным, иногда нет, это от нас не зависит, — но этого недостаточно. Все эти рассказы про вдохновение, которое придёт, и мы начнём творить, — это немножко смешно. Меня больше интересует нормальная профессиональная работа. Театр — это тяжёлый повседневный труд. Работа с актёрами, работа с художниками, с композиторами, с осветителями, с цехами, — и всё это требует владения ремеслом. И индивидуального подхода к людям и творчеству. Поэтому, кроме профессиональных качеств, мне важны люди, сами по себе являющиеся личностями. И вот если эти две вещи сочетаются — это залог того, что мы можем получить интересный спектакль.

— Вы как-то переформировывали труппу театра или приняли как есть?

— Я хочу подчеркнуть: я пришёл сюда потому, что здесь было очень много действительно выдающихся артистов. Сейчас создаётся новый ансамбль, очень сильная, мощная труппа, — но если бы не было базы, основы, не было бы почвы для работы.

— Что вы подразумеваете под сильной труппой?

— Ансамбль, который в состоянии сыграть любой материал любого автора. Гибкий, профессиональный, который умеет работать с разными серьёзными режиссёрами. Мы уже постепенно приближаемся к такому состоянию труппы. И это радует. А ещё очень важно, что это не только профессионалы, но люди, любящие место, в котором работают.

— Сколько, с вашей точки зрения, артист может сидеть без новых ролей? Вы, как главный режиссёр, сколько можете допустить?

— Недолго. Математически это не посчитать — раз в год или два раза в сезон, или раз в два сезона, — это зависит от того, в каких ролях он занят на данный момент. Есть актёры, которым требуется больше ролей, есть актёры, про которых мы понимаем, что второстепенная роль — это максимум его возможностей, но важно, чтобы он её получил, иначе он не будет развиваться, и так далее. Все артисты должны работать. Когда вы приходите в театр, в котором двадцать человек работает, а пятьдесят сидит уже три сезона и ничего не делает, — там такой воздух особенный в театре, что кому угодно работать тяжело. А у нас всегда свежий воздух. Но я в этом плане человек жестокий, я считаю так: если артисту не находится ролей в нашем театре, значит, он нам не нужен. И надо расставаться. Надо быть честным. Зачем обманывать людей? Тем более, что история доказала: люди, которые в одном театре не могли себе найти места, в другом вдруг проявлялись замечательными артистами. Это нормально.

— У вас есть представление о зрителе вашего театра?

— К нам сейчас приходят совсем разные люди, начиная со студентов, которые раньше сюда не очень охотно приходили, и заканчивая питерской интеллигенцией и пенсионерами. Их всех объединяет одно: они все ищут в театре серьёзного разговора. По большому счёту, мы предложили им театр, который не ограничивается исключительно развлекательной функцией, — мол, здесь будет только хорошо, весело и приятно. Здесь будет иногда больно, иногда смешно, иногда горько и обидно, и может быть, даже оскорбительно, если это необходимо, — но оказывается, что на данный момент это нужно. Мы живём в мире, который потерял нрав-

ственные координаты. И мне кажется, что театр — уникальное место, заповедник, где эти координаты можно восстанавливать — и где их необходимо восстанавливать. И люди хотят об этом говорить, и чем серьёзнее, тем лучше, им это нужно. Очереди, которые стоят за билетами на наши спектакли, — это подтверждение того, что такой разговор сегодня необходим. И это меня радует. Значит, ещё не всё потеряно. И важно то, что мы занимаемся этим честно. Понятия «добросовестно», «честно», «порядочно» — это сейчас немодные слова. А для меня очень важно, что мы работаем честно, порядочно и добросовестно. Это не всегда означает самый высокий художественный уровень спектакля. Но всегда стоит некая планка, ниже которой опускаться нельзя, это планка нравственная, планка честной работы и серьёзного разговора. И это чувствует зритель.

— Ваш театр просвещает или беседует?

— Конечно, театр — это диалог. Зритель — это партнёр. Я всегда повторяю то, что мне говорили мои мастера в питерской Академии — не надо считать зрителя глупее нас. Он чаще всего гораздо умнее. Поэтому чем серьёзнее мы к нему относимся, тем лучше потом получается результат.

— А если вы считаете спектакль удачным, а зритель вдруг взял и не принял? Не ходит, не смотрит. Будете снимать спектакль или играть для тех пятнадцати человек, которым это надо?

— С одной стороны, я могу вам ответить так: когда Ежи Гротовски в Ополе создавал «Театр 13 рядов», один из самых известных в мире театров XX века, на его спектакли приходило десять, пять человек, три, иногда вообще они играли для пустого зала — я знаю это от артистов, которые в этом театре работали. Надо было закрыть этот театр? Нет. С другой стороны, без зрителя театр не существует. Если спектакль не востребован зрителем, он в какой-то степени не нужен. Мы живём во время рыночной экономики, к сожалению. Но есть спектакли, у которых небольшой круг зрителей, однако они настолько интересны и настолько важны для нас как для театра, что они продолжают жить. Они изначально предназначены для определённой ниши, для людей, которых не так уж много. А есть спектакли, которые однозначно были рассчитаны на более широкий круг зрителей, и если они не получились, их, конечно, надо снимать. Зачем показывать вещи, которые себя не оправдали?

— У вас богатый опыт «Контакта». Фестивальная публика — это отдельная категория?

— Каждый фестиваль имеет свою публику. И фестивальная жизнь, которая сейчас началась достаточно бурно в нашем театре, — это дополнительный, новый пласт работы и новый опыт. Играть на фестивалях тоже надо уметь.

— И этим умением все владеют?

— Конечно, нет.

— Откуда оно берётся?

— Оно приходит с опытом. У каждого фестиваля своя природа, свой способ общения. Я много лет занимался фестивалями и видел очень много чудных, замечательных спектаклей, которые на фестивале пропадали — из-за того, что не умели найти своё место. Мы этому толку начинаем учиться, смотрим, как это делают более опытные питерские театры, которые гастролируют уже много-много лет, вырабатываем свой способ.

— Понятие «фестивальный спектакль» как отдельная категория...

— ...это бред. Я как режиссёр встретился с этим несколько раз. Было очень смешно, когда директор театра говорил: «Анджей, вы можете сделать нам фестивальный спектакль?» Приходилось отвечать: «Нет, спасибо, я завтра уезжаю». Это даже не обсуждается. Нет фестивальных спектаклей. Если серьёзно заниматься театром — о таких вещах вообще думать не стоит, это значит — работать конъюнктурно. В самом худшем смысле.

— А вам уже неинтересно заниматься собственными фестивалями?

— Нет, почему, интересно... Хотя конечно, мне гораздо интереснее ставить спектакли, чем их смотреть. Причём это очень сложная и тяжёлая работа — отбирать спектакли для фестиваля. Пока, слава Богу, для этого нет времени. С другой стороны, нет и денег, поскольку любой фестиваль требует огромных финансовых затрат. У нас уже есть, в папке лежит сценарий нового театрального фестиваля, которого в Питере нет и без нас не будет, в этом я точно уверен. Кроме нас, этого никто не придумает, нескромно говоря. Но тут требуются финансовые затраты. Если их нет — не стоит этим заниматься. Знаете, мой любимый мастер Юрий Михайлович Красовский всегда говорил: ничего хуже, чем компромисс, в театре не бывает. И начинать фестиваль с компромисса — зачем?

— Есть режиссёры, которые могут сформулировать предназначение своего театра. Есть те, которые считают, что это глупость. К каким относитесь вы?

— Я не считаю, что это глупость, но не могу вам сегодня сказать, есть ли у нас предназначение. Я могу сказать иначе: я считаю, что театр должен быть местом, где мы должны друг с другом очень серьёзно, честно и откровенно разговаривать. Театр должен будить чувства. Он может раздражать, он может смешить, может доводить до слёз — как хотите; но он должен вызывать эмоции — иначе мы неправильно работаем. Если после нашего спектакля зрители говорят или пишут нам, что есть два места, куда они ходят с огромным удовольствием, — это храм и наш театр, — вот это предназначение.

Елизавета Минина