



О жизни и о себе

ИНТЕРВЬЮ С МАРКОМ РОЗОВСКИМ



Розовский Марк Григорьевич

Родился в 1937 году в Петропавловске-Камчатском.

Окончил Московский государственный университет (факультет журналистики), Высшие сценарные курсы. Сценарист, режиссер, драматург, актер, композитор, диссидент, правозащитник.

Художественный руководитель популярнейшего студенческого театра Московского государственного университета «Наш дом», закрытого властями по цензурным соображениям в 1969 г. Главный режиссер Московского государственного мюзик-холла.

Создал театр при Государственном Литературном музее (1970), театр «У Никитских ворот» (1983), художественным руководителем которого является по настоящее время.

Поставил первую в СССР рок-оперу «Орфей и Эвридика» (1975).

М. Розовский – единственный российский драматург и композитор, чей мюзикл «Страйдер», или «История лошади», исполнялся на Бродвее – на сцене театра Хелен Хейс (1979).

Автор семи книг о театре: «Режиссер зрелища», «Самоотдача», «Превращение», «Театр из ничего», «Чтение “Дяди Вани”», «Дело о конокрадстве», «Поймали птичку голосистую», и более двухсот публикаций в периодической печати.

Народный артист России, член Союза театральных деятелей России, член Союза писателей России, член редакционного совета антисоветского альманаха «Метрополь», член общественных советов газеты «Культура» и журнала «Театральная жизнь», член Комиссии по помилованию при Президенте Российской Федерации (2000–2002), член Общественного совета Московского Бюро по правам человека, член Российского Пен-клуба.

Интервью брала В.С. Мухина 17.04.2009.*

* Работа по расшифровке осуществлялась В.М. Поставнёвым. Редакторская правка – В.С. Мухиной.

Первый вопрос. Что побудило Вас выбрать путь в искусство?

М.Р. Не хочу быть велеречивым или придумывать какие-то легенды. Вообще, для каждого человека, который идет в искусство... я думаю, что первопричиной является некое желание самоутвердиться не без элементов тщеславия, не без элементов некоторого авантюризма, которые еще в детской душе начинают себя проявлять. В школе, в которой я учился, со мной рядом учились очень много талантливых детей. Но я, этого не понимал. Рядом со мной в соседнем классе учился Андрей Миронов. Вернее он был даже на год младше меня, его тогда, правда, в школе у нас звали Андрей Менакер. И он выступал на разных вечерах, и показывал пантомимы, я помню, на каком-то школьном вечере, она называлась «Пантомима рыболов». И мне было интересно: как мальчик, который младше меня, как он здорово показывает этого рыболова. Со мной учился Эдвард Радзинский, все десять лет. Со мной учился Василий Ливанов – сын Ливанова и т.д., и т.д. Я сейчас не буду всех перечислять. Борис Мессерер, Евгений Светланов тоже оканчивали нашу школу. И в этой нашей школе благодаря именно учителям развивались наши таланты. Моей любимой учительницей по литературе была Лидия Герасимовна Бронштейн – маленькая, сухенькая женщина, которая, я бы сказал, совершенно увлекательно преподавала литературу.



Я помню, что в восьмом классе я делал какой-то доклад о грибоедовской Москве. Она на меня хорошо влияла. И она, смею сейчас даже так сказать, относилась ко мне чрезвычайно внимательно и, что называется, продвигала мои филологические способности. Тогда я этого не понимал, просто мои интересы тогда были именно таковы. Я участвовал в вечерах художественной самодеятельности. Она меня вовлекла в эту так называемую школьную самодеятельность. Но честно скажу, мне это очень нравилось. Мы ведь тогда учились в мужской школе, а на вечерах выступать – это значило выступать еще и перед девочками, которых мы из 635 школы приглашали на вечера, приглашали в нашу 170-ю школы и из разных других школ Москвы. И там я читал стихи. Помнится, я читал В. Маяковского. Это, конечно, было подражание, подражание Всеволоду Аксенову, которого я очень любил и на концерты которого ходил в Дом ученых. Все это будучи ребенком. Мне нравилось привлекать к себе внимание. Мне хотелось понравиться. Не знаю – хорошо ли это...?

В.М. Это хорошо.

М.Р. Но, это желание – бацилла.

В.М. Это по-человечески.

М.Р. Нет, нет, нет! Это большой вопрос – хорошо ли это или плохо? Для кого-то хорошо, а для кого-то плохо. Важен свет юпитеров и подмости. Ведь подмости – это что-то такое, что возвышает. Я, конечно, тогда этого не понимал. Это сейчас так говорю, потому что знаю, что это такое.

Это – некий другой мир, когда попадаешь в освещенное пространство, когда из темноты на тебя смотрят глаза твоих сверстников, друзей, а еще там были девочки, а еще и учителя... А дальше, возникают аплодисменты. Это на человека, маленького незащищенного человека, который только начинает развиваться, действует ошеломительно: на его психологию, на состояние его души.

Но самое страшное даже не аплодисменты. Больше всего разлагают смеховые реакции. Если тот человек, который испытал свое влияние на зал: вот я вышел на сцену, что-то сказал и зал засмеялся. А не дай Бог, грохнул от смеха. Все! Этот человек отравлен, испорчен на всю оставшуюся жизнь, потому что, когда он придет домой и заснет, ему обязательно этот момент припомнится, и он будет во снах своих детских все это воссоздавать. Но самое страшное – ему захочется повторения. Но он это не будет осознавать. Ему захочется еще раз

выйти на сцену и что-то такое подобное испытать. Какая-то сила неведомая будет его туда тащить, тянуть, и он с собой совладать не сможет. И если у него второй раз удачно произойдет!!! Тут считай, что он погиб, он попал в сети потребности в признании и в будущем он будет туда стремиться.

Это не значит, что он талантлив. Это не значит, что он работоспособен.

Это не значит, что он имеет право заниматься искусством. Все это потом выяснится, и для девяноста процентов людей ответ будет отрицательный. Но исходный момент таков.

В.М. Больше, чем девяносто. Единицы остаются потом, и поднимаются на высокий уровень. Сколько Вам было лет тогда, когда Вы это почувствовали?

М.Р. Как зритель я, конечно, в театр ходил со второго-третьего класса. Самостоятельные мои выходы на школьную сцену, были на школьных вечерах. Я участвовал в конкурсах на лучшего чтеца. Потом я стал лауреатом конкурса на лучшего чтеца города Москвы.

В.М. Сколько Вам лет тогда было?

М.Р. Это восьмой, девятый, десятый класс, когда литература пошла: Пушкин, Гоголь, Маяковский. Я их всех читал.

Второй вопрос. Как отражаются Ваши лично значимые жизненные ценности в Вашем творчестве?

М.Р. Я принадлежу к режисерам интуитивистам – наше дело практи-ческое. Конечно, перед тем, как ты что-то выбираешь для себя – что делать, что ставить, ты сверяешь мирознание писателя, автора с собственными представлениями о жизни и смерти, о человеке, о его страстях и грехах. В тебе ворочается глупая воображения, как сказал поэт, и ты в процессе постижения своего автора начинаешь понимать окончательно, с чем ты согласен, с чем ты не согласен. Бывает ведь, что ты вступаешь в полемику со своим автором. И тут начинается то, что мы в режиссуре называем *трактовкой* или *толкованием*. Так говорили в старые времена. Пьеса тебе начинает открываться по-новому и по-другому. И, если ты начинаешь быть увлечен этим постижением, то, рано или поздно, приходит и то, что мы называем *режиссерским решением*. Как некий результат этой внутренней твоей деятельности. Но каждый раз она идет совершенно разными путями, и нельзя сказать, что все – абсолютно одинаковая схема. Сначала возникает некий интерес к абсолютно непостижимому и неизвестному

тобой. Какой-то первый толчок, потому что ты как бы вздрагиваешь от того, с чем ты соприкоснулся. И тебя как бы пробивает неким током и ты...

В.М. И пошел.

М.Р. В том то и дело, что не всегда «пошел». Бывает, проходят годы, а этот толчок где-то хранится в тебе. И даже может отозваться через много лет. Вдруг вспоминается это ощущение на уровне такого предощущения того, что мы можем соединиться с миром автора или писателя, который произвел на меня это мгновенное впечатление. Причем это может быть абсолютная езда в незнаемое. Лично для меня... мне интересно на первом этапе получить этот толчок, а дальше гораздо важнее не знать, чем знать. Очень важно начать этот процесс постижения. Он может быть очень длительным, а может и не быть длительным. Ты сразу начинаешь пытаться что-то воплотить, что-то перепридумать. Иногда бывают мгновенные реакции, причем в самых неожиданных местах. Например, я одну пьесу читал, а дело происходило под солнцем на пляже в Евпатории. Между купаниями я ее прочитывал и вдруг вскочил, начал собирать вещи, одеваться. Моя жена спросила: «Ты куда? Что случилось?» Я говорю: «Я пьесу прочитал и должен срочно позвонить в Москву, в альманах современной драматургии (она там была напечатана), в редакции узнать ставит ли ее кто-то, будет ее кто-то ставить или нет?» Жена: «А ты через час не мог это сделать или вечером?» И тут я понял, что не могу. Она развела руками и сказала: «Тогда ты сумасшедший». И она была права, в тот момент я был сумасшедшим, потому что мне надо было сделать это немедленно. Прямо вынь да положь, прямо сейчас. И я это сделал: дозвонился, и у меня отлегло. А вечером я опять ее перечитал. Мы снова пошли купаться, и я был совершенно спокоен. Пьеса была моя! Но вот сам миг этого толчка!

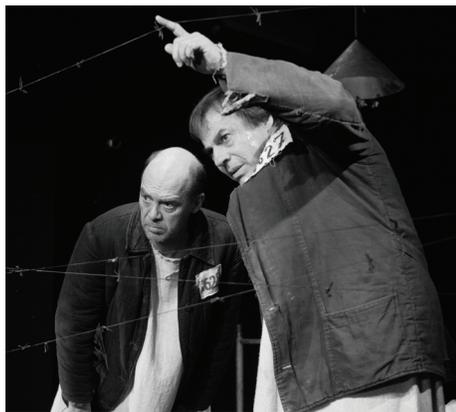
Но бывает и совсем по-другому. Я через несколько лет наткнулся на сделанное мною с десяток лет тому назад. Извлекал это, перечитывал. И тут по новой, какая-то новая волна возникала, и ты приступал снова к этой работе с той же яростью, с какой ее писал.

Вот она отлежалась, вот она отоспалась, вот она где-то там пряталась, и вдруг возникла снова на твоём пути. И невероятно я был этому обрадован. У меня, наверное, есть очень большой недостаток. Я невероятно мощно приступаю, работаю, делаю, но в тот момент, когда я сделал, когда все закончено, происходит жуткое болезненное отвержение того, что я делал. Более того,

мой мозг оказывается совершенно не способным удерживать, что я сделал, чем был увлечен. То есть из меня по окончании работы со страшной скоростью выметается все то, чем я был так заряжен, чем я был наэлектризован. И возникает ощущение полной опустошенности, пустоты, и какой-то грусти, печали. Дальше на этом пустом месте возникает самоедство, которое вообще свойственно русскому художнику. Все тебе начинает не нравиться. В процессе, когда ты делал, все вроде бы должно было получаться и вроде что-то получилось. Но вот ты закончил. В этот момент все тебя поздравляют, обнимают. Премьера! Вроде бы счастливый миг. А ты в этот момент видишь, что все лгут и тебе хочется убежать в уголочек и вообще не быть даже на этом, устроенном тобой, празднике. Ты начинаешь мучиться от того, что тут недоделал, тут неправильно сделал, тут все завалил, провалил. Тут ты себя... Вот такое самоуничтожение, вплоть до уничтожения. Благо, постепенно... Вот не знаю, что это – тщеславие или не тщеславие? Тут начинают действовать пружины. Сейчас я, конечно, более спокоен. Но тебя начинает интересовать – кто что сказал. Театр – общественное дело. Тебя похвалили или не похвалили. А что сказал мой друг? А что тот сказал? Ах, он ничего не сказал! Хорошо, он ничего не сказал, а что это значит? Он не сказал, потому что ему не понравилось или потому что он не захотел тебе говорить комплименты? И вот ты с этим какое-то время живешь. Поэтому я премьеры свои собственные не люблю. Я очень люблю процесс. А дальше я люблю скорее проскочить через премьеру, когда «отговорила роща золотая». Нужно пройти через эти не муки творчества, а муки по окончании творчества. Они еще страшнее, чем муки самого творчества. А вот дальше возникает самое удивительное.

Я начисто забываю, что я сделал. И когда я свой собственный спектакль через какое-то время смотрю, причем делаю это по настоятельным просьбам актеров, они говорят: «Марк Григорьевич, ну посмотрите, в каком виде спектакль сейчас. Ну что же Вы не смотрите? Вы же его сделали».

Дальше они начинают жаловаться: вот тут не так играем, как Вы поставили. Вот тут был ввод нового актера, он рисунок Ваш не выполняет. Придите и восстанови-





те. И для меня это самое гадкое, я не люблю это делать. Хотя я обязан это делать, как профессионал обязан следить. Для меня хуже работы нет. Мне легче что-то новое поставить, чем заниматься исправлениями старого. Но зато я получаю довольно часто совершенно искреннее удовлетворение. Может быть оно обманчивое. Довольно часто получаю удовольствие или – если сказать еще более саморекламно – наслаждение от того, что я сделал когда-то. Вот тут-то и начинается праздник. Но этот праздник не от того, что я посмотрел свое, а я посмотрел, и мне понравилось нечто такое, к чему я, кажется, когда-то имел какое-то отношение. Хотя все от начала и до конца мною было самым внимательным образом тогда проработано. И я удивляюсь! Надо же! Неужели это я придумал! И потом: да, да, да, конечно, это мы! И тут всплывают какие-то детали как из далекого прошлого, хотя ты смотришь спектакль, который всего год не видел. И в этом смысле мне везет, потому что многие мои спектакли – не считайте, что это самореклама, но это факт, действительно меня удивляющий, идут десятки лет. За спиной у меня Вы видите афиши: «Амадей» в Московском художественном театре – 26 лет идет с немеркнущим успехом; «Бедная Лиза» идет с 1973-го годас немеркнущим успехом, то есть под сорок лет; «Роман о девочках» идет 20 лет, «Доктор Чехов» 26 лет. У меня куча спектаклей, живущих своей жизнью. Причем я не могу их убить, они живут десятилетиями. Конечно, я слежу за состоянием спектаклей, их художественной полноценностью, соответствием тому замыслу, тому режиссерскому решению. Но я не принадлежу к тем режиссерам, которые любят, сделав, пере-

дельвать. Сделав, я освободился, забыл и перешел к следующему. Лучше забыть, а потом вернуться и удивиться.

В.М. *Замечательно! Вы так интересно говорите. Спасибо бесконечное, Марк Григорьевич!*

До этого Вы говорили «ворочается глупая вобла воображения». Кто это сказал?

М.Р. Владимир Маяковский сказал: «...в тебе ворочается глупая вобла воображения». Он о себе говорил.

Третий вопрос. Как влияет Ваше творчество на Ваши лично значимые жизненные ценности?

М.Р. Тут, к сожалению, я мало что могу сказать Вам по этой части. Наверное, какой-то процесс идет, но поскольку я не считаю себя святым, а грешником, то могу сказать, что мое собственное творчество помогает мне только в одном. Я могу свои собственные грехи соотнести с идеалами и понять, что за грех надо отвечать. Ведь об этом я довольно часто ставлю свои спектакли. Все мои спектакли о человеке чаще всего расщепленном, противоречивом. И не только мои спектакли. Так и должно быть в искусстве, если иметь в виду, прежде всего психологический театр, который является пиком, высшей формой художественного изъавления в театре. К сожалению, сегодня это или смазывается, или откровенно этому противопоставляется совершенно другой, знаковый театр, более символичный, изощренный по форме, но лишенный психологических мотивировок. И зритель тянется к зрелищу, каким-то эпатирующим элементам в театре, а жизнь человеческого духа, проживание артистом роли или проживание в образе куска жизни и даже смерти – это самое трудное. Поиск мотивировок поступков, поведения, состояния. Анализ всего этого, к сожалению, в современном театре обесценивается. И это большая беда, колоссальная угроза человеческому искусству как таковому. Это во всем мире происходит, но в России это особенно чувствительно, потому что русская душа, душевность, сочувствие, сопереживание... . Без этого театр существовать не может, но теперь оказывается, что могут существовать и артисты, которые отнюдь не владеют этим искусством, но могут добиться популярности. Сцена теперь стала очень технологичная и в искусство пришли искусственные технологии. Это очень тревожит, скажу честно. Но это в конечном итоге вопрос нашей профессии, ее деградации, ее сохранения или ее возвышения. Русский театр, который столь мощно развивался, начиная с XIX века, а

в XX веке продолжил это свое феноменальное изъяснение в мировом театре вместе со Станиславским, Немировичем, Мейерхольдом, Вахтанговым, Таировым – я говорю о режиссерах – и, конечно, Чехов.

Михаил Чехов стоит особняком – это отдельное ответвление русского психологического театра с его психологическим жестом, техникой, упражнениями.

Но я сейчас говорю об Антоне Павловиче Чехове, об авторе. Я своим студентам привожу этот пример. Все дело в этом открытии, которое Антон Павлович Чехов дал мировому театру, дал целое направление. Открытие очень простое. Какие бы гениальные слова автор ни написал, надо искать, что за словом. Да, слово бывает музыкой, слово бывает очень интересным и в литературном отношении, оно может быть связано с народной речью, интонацией и т.д. Но самое интересное в настоящей драматургии у великих русских мастеров психологического театра, школы переживания – это поиск того, что за словом.

В.М. А где Чехов об этом писал?

М.Р. У него пять пьес есть. Все пять пьес дышат раскрытием этих возможностей. Вот Вы смотрите пьесу «Три сестры» и видите сцену – барон уходит за кулисы на дуэль. Об этом знает доктор Чебутыкин. Другие персонажи не знают, что там, в роще на опушке должна состояться дуэль. И здесь идет как бы внешне вялое действие, но оно окрашено тем напряжением, которое там, вне сцены, и как бы событийно приближается к нам. Дальше, как сделал замечательно Немирович-Данченко, раздастся какой-то хлопок там, за кулисами, далеко, и гам птиц, которые взлетели. И через какое-то время со вздохом Чебутыкин, сидящий то ли на бочке, то ли в кресле, говорит странное слово, которого до Чехова и не было в русском языке «*та-ра-ра-бумбия, сижу на тумбе я*». И мы понимаем, что там произошло убийство. Ни слова об этом убийстве на сцене нет, но что за словом... Иногда значимым словом, иногда почти ничего незначимым. Это может быть междометие. Иногда это может быть странное слово, брошенное мимоходом поперек смысла, алогичное. Но состыкование нелогичного в искусстве дает тот образ, и ту возможность угадывания того, что сейчас произошло. Чехов был великим мастером писать слова, за которыми было главное. Станиславский тоже это почувствовал. Они называли это «подводными течениями». Но сегодня, когда мы берем современные пьесы, в которых очень много диалогов, очень много слов и все в словах, только словах, то



натываемся на то, что... А искусство-то, где? А искусства-то нет. Есть или публицистика, или какой-то заменитель. Хотя бывают интересными и словесные точные формы характеров, изъявлений. Но все-таки самое интересное в психологическом театре не слова, а действия. А действия выражаются в поступках, а словами эти поступки, эти действия камуфлируются. И вот сидишь ты с актерами в застольном периоде* и занимаешься раскопками глубокого смысла, который заложен там, и иногда происходят фантастическими открытия, которыми ты пользуешься уже в постановке, в решении. И зритель об этих открытиях, зритель довольно часто даже и не подозревает, они могут проявиться, а могут и не проявиться. Они могут только помочь актеру, и тогда мы называем такого рода открытия «приспособление». Значит, у артиста возникло приспособление. И артист задает вопрос: а какое у меня приспособление? Иногда это приспособление идет через домысел, через то, чего у самого автора и нет. Хотите, приведу пример?

В.М. Да, конечно!

М.Р. Тогда по Чехову. Возьмем конфликт Елены Андреевны и Сони из «Дяди Вани». Если мы зададимся вопросом: почему они не разговаривают, почему они в ссоре? Елена Андреевна – Сониная мачеха, которой 27 лет и которая замужем за профессором Серебряковым –

* «Застольный период» – время (репетиционный период), когда за столом решаются постановочные проблемы спектакля.

весьма староватым чело-веком по сравнению со своей женой. Я вычитываю у А.П. Чехова, что бывшая супруга Серебрякова умерла несколько лет тому назад, и как бы причины ее смерти в пьесе не рассказаны. Мы только видим, что после этого Соня резко относится к новой жене своего отца – профессора Серебрякова. И вот тут начинается мой домysel. Я не скрываю, что это домysel. Я говорю себе и своим актерам: «Давайте представим себе, что роман между студенткой консерватории юной Еленой Андреевной, тогда ей было 20 лет, и профессором Серебряковым начался. А ведь он педагог. Пишет трактаты. Представим, что он в консерватории преподавал что-то вроде эстетической науки. (Ну, не марксизм-ленинизм, тогда этого не могло быть). У нас была марксистско-ленинская эстетика. Был такой профессор Зись. В театр он приходил всегда в окружении стайки студенточек (студентки его очень любили).

Представим себе, что некая студентка консерватории... Профессор Серебряков – блистательный пустослов, демагог, прекрасный педагог, он знает предмет. Может быть, он влюбил в себя эту студентку и может быть этот роман или начало романа, подчеркиваю, что это мой домysel, этого всего у Чехова нет, стал известен его жене. Может такое быть? И она при невыясненных причинах, оставив записку (и Соня, может быть, прочитала эту записку), уходит из жизни – суицид. И после этого в доме ее отца появляется некая мачеха. Как будет относиться юная девушка Соня к этой мачехе?

В.М. Нехорошо.

М.Р. Думаю, да. И если мы проанализируем текст, самое интересное, что всему этому нет даже намека. Почему я и называю это домysлом. Но когда, приняв во внимание этот домysel, мы начинаем читать чеховский текст, вдруг оживает невероятным образом каждое слово, каждая буква в сцене диалога Сони и Елены Андреевны, где они якобы примираются. А дальше возникает их борьба. Они переходят на ты, происходит мнимое прощение. И сразу драма вырастает феноменально. Это я называю *приспособление*. И когда я дал актером приспособление в виде этого домysла, то поставил актеров на *позиции*. И эти позиции получили, как ни странно, потрясающее подтверждение уже в тексте Антона Павловича. Я покажу Вам эти строчки. Все мои домysлы... разве не об этом они говорят в этом тексте? Разве не об этом они говорят в этой реплике? И когда артист это получает от своего режиссера, ему не просто легче

играть, все оживает. Более того, они начинают жить по-другому. А когда они начинают жить по-другому, то и зритель начинает верить. Но это вовсе не означает, что мы со сцены рассказали ту историю, которая так и осталась домыслом.

Четвертый вопрос. Как Вы можете охарактеризовать современное российское театральное искусство?

М.Р. Во-первых, я не могу характеризовать все искусство, потому что надо знать все искусство. К сожалению, многое не успеваешь посмотреть. И вообще сегодня такое время, когда, как я люблю говорить, каждый на собственном огороде возделывает свой сад.

Мы очень разъединены и никто друг к другу практически уже не ходит. Это раньше в те годы...

Какими бы эстетическими противниками не были Станиславский и Мейерхольд, но они досконально знали, кто что делает. Более того, видели опусы друг друга. А сегодня, к сожалению, этого нет. Поэтому сказать, как я отношусь, было бы нескромно. Я могу сказать о тех тенденциях, которые существуют сегодня. Я уже сказал, что падение интереса к психологическому театру рано или поздно скажется, и считаю, что это большое обеднение и огромная угроза самой сути искусства как человеческого. Угроза человеческому, самой сути искусства. Ведется большая атака: очень изощренная, хорошо оплачиваемая и очень жестокая.

В.М. Кем? Кто такой?

М.Р. Атакуют шарлатаны, не владеющие этой профессией. Они прекрасно все понимают, но не хотят овладеть профессией. Поэтому, чем дальше, тем больше расхождение этих направлений. Не замечать этого нельзя. Существует целая индустрия, в которую включены самые разные силы, и прежде всего, критики. Не художники, а критики, которые создают эту скошенную больную атмосферу. Они дают образцы новых критериев. Сами эти критерии не имеют ничего общего с традицией, с живой традицией. Ладно бы с каким-то «нафталином». Они под видом борьбы с «нафталином» сокрушают и то, что я ценю в искусстве превыше всего – *живой академизм*.

Это свидетельство нашего бескультурья, поверхностности знаний и интересов. Этому содействует общая коммерциализация искусства, и как результат – деградация зрительского состава. Это самое страшное. Потому что это запросы толпы, не имеющей нравственных и художественных ориентиров. Это потребность черни.

Я использую пушкинское слово «чернь». Эта, так называемая чернь, диктует и как сказал один попсовый исполнитель – «пипл хавает». Это философия троглодита, которая сегодня стоит на пути искусства. Можно, конечно, этим пренебрегать, не замечать. Мало ли кто, что сказал, какую-то ерунду сделал, какую-то гадость совершил, какую-то безвкусицу подсадили на пьедесталы? Какой-то ерунде дали высокую премию, наградили, показали, раскрутили, заплатили за раскрутку... Все эти процессы... Если бы это было единичным явлением...

В.М. Замечательно Вы так говорите! Все время восклицать хочется.

Пятый вопрос. Как Вы можете охарактеризовать современное европейское, азиатское театральное искусство?

М.Р. Для этого нужно, по меньшей мере, видеть это европейское и азиатское театральное искусство. Я очень рад был бы ответить на этот вопрос.

Европейское в большей степени мне известно, потому, что театр ездил на разные фестивали. Театр «У Никитских ворот» неоднократно бывал на разных фестивалях и в Авиньоне, и Эдинбурге. Даже стали лауреатами Эдинбургского фестиваля с «Бедной Лизой». И в Авиньон мы ее возили.

Мировое искусство очень разнообразно. И наши представления о том, что есть в мировом искусстве, чего нет, тоже весьма скошенные...

Я не могу сказать, что хорошо знаю азиатское искусство потому, что Азия всегда была за семью печатями. Сознание азиата – это совсем другое сознание... Мы ездили на всемирный фестиваль мюзиклов в Сеул, выступали в зале, где было три тысячи человек – южнокорейская публика. Показывали «Гамбринус» на всемирном фестивале мюзиклов. Была бегущая строка с переводом. Успех был бешенный, хотя это еврейская тема: старая Одесса, сюжет Куприна. Но все было понято, все было абсолютно как в Москве. Но это был мюзикл.

Там же мы посмотрели блестящий музыкальный спектакль. «Стомп» называется, где ритмы, барабаны, все на звуках, стуках, на перестуках. Это феерия формы, ритмического театра, очень изощренного. Это не психологический театр. Но пик здесь в другом: это настолько свободно и настолько заразительно, что удивляет, потрясает...

Есть очень высокий класс европейского театра. Все, что мне удалось в течение моей жизни увидеть, например, в польском театре – это всегда было потрясающе интересно не только сцениграфически, но и по своему



художественному мышлению. Очень интересным остается английский театр. Бывают свои интереснейшие достижения в Швеции, Скандинавии.

В.М. В Америке были?

М.Р. Да!!! Америка в этом смысле вообще! Там самое потрясающее, до смешного... В Америке все есть. Потому что как только вы делаете по отношению к Америке некий вывод: «О-о-о, Америка – это страна мюзиклов, тут нет никакого психологического театра...». В этот же день, как только вы это сказали, по какой-то чудодейственной команде вас ведут в театр. И вы видите такой МХАТ! Американский МХАТ, который на десять голов превосходит наш Московский художественный театр. Я имею в виду по психологизму, по игре актеров, по серьезности, по человечности.

Там будет такой *мюзикл*, и такой *столп*, и такая *чететка*, и такое *пение*, и такой танец, которые нам и не снились, и к которым нам еще сто лет надо тянуться. Это пока для нас еще не достижимо...

Но у нас есть свои достижения, которыми мы можем тоже гордиться вполне, потому что высшей ценностью, по крайней мере, в России, был, есть и будет русский актер, играющий от всей души. И театр от сердца к сердцу.

Шестой вопрос. Какую часть своей личности Вы отдаете в свое творчество?

М.Р. Вообще-то, другой жизни нет. Но это мой выбор. Последние несколько десятков лет я прихожу на работу. Как правило, к 11 часам. Начинается репетиция. В четыре часа дня она заканчивается. С четырех до шести, до половины седьмого строится декорация на вечерний спектакль. Я это должен проконтролировать. Я общаюсь

с людьми. В семь часов начинается спектакль, который идет до десяти вечера. Полчаса еще после спектакля, как правило, уходит на какие-то суетные дела.

Театр – дело суетное. Это еще И.А. Бунин отмечал в разговоре с А.П. Чеховым. Это очень суетно. И где-то к одиннадцати прибываешь домой, иногда не успев даже толком поесть или выпить чашку чая.

Как-то я подсчитал, может Вам будет это интересно, что в день в среднем я общаюсь лично по разным вопросам, имею 60 – 80 личных кон-тактов, включая, конечно, репетиции, зрителей, посетителей, звонки. И если это изо дня в день и без выходных (я подчеркиваю, у меня нет выходных вообще, никогда нет), то набегаёт очень много. Поэтому твое дело, твое искусство жить в этих темпоритмах, которым многие удивляются. Оно стало привычной формой и совершенно меня не тяготит, за исключением редких случаев, когда действительно чувствуешь какую-то усталость.

Надо научиться включать себя в главное, делать такие установки себе: о, это не главное – и здесь я позволяю себе более формальное общение, потому что если всего себя отдавать всем 60 – 80 общениям в день в равной степени, то ты будешь полный идиот.

В.М. Но Вы с нами неформально общаетесь. Вы очень хорошо с нами сейчас общаетесь.

М.Р. Я про Вас не говорю, Вы не в счет. Вы задаете интересные вопросы. Я импровизирую.

(Продолжение следует)

Седьмой вопрос. Насколько Вы открыты своему зрителю и насколько Вы от него закрыты?

М.Р. Смотря, какой зритель. Зритель тот же самый, что был когда-то, и вместе с тем, все другое стало. Тот же самый в том смысле, что в наш демократичный театр ходят и молодые зрители, и зрелые люди, с разным образовательным цензом. И есть зрители, которые у отдельных спектаклей группируются. Зритель спектакля «Над пропастью во ржи» более молодежный, так же как зритель спектакля



«Собаки». Конечно, есть спектакли «Песни нашего двора» или «Песни нашей коммуналки», тоже приходит молодежь, которая и не знает этих песен. Но все-таки «валят», прежде всего, люди – мои сверстники или чуть помоложе, которым дороги воспоминания тридцатилетней давности. Некоторые просто из любопытства ходят.

Трудно сказать, какой зритель.

Как я отношусь к зрителю? В равной мере мне интересен любой и каждый, кто пришел в театр. Вот если он не пришел... значит, я не доработал, значит, я кому-то не интересен. И это меня гнетет. Я принадлежу к тем режиссерам, которые делают театр для людей. Да, конечно, для себя. И в первую очередь для себя. Ты сам получаешь удовольствие от своего труда. Но театр (я здесь без всякой высокопарности считаю) что театр, как сказал Н.В. Гоголь, это некоторая кафедра, с которой можно сказать людям много добра. Это правильная позиция. В русском театре другого, мне кажется, не должно быть. Конечно, у нас есть более развлекательные спектакли, потому что развлекательную функцию театра никто не отменял, и я этому следую в репертуаре нашего театра. Но стараюсь уравнивать. Если посмотрите нашу афишу, то, наверное, согласитесь, что по этой части стараюсь продуманно действовать, и это дает возможность занимать всю труппу. Ведь в театре, понимаете, существуют люди разного уровня, как и в обществе. В этом смысле театр – это слепок большого общества. Мы, артисты, режиссеры и другие люди театра, в этом вряд ли чем отличаемся от любого другого профессионального объединения людей. Конечно, идет отбор, конечно, кто-то отпадает. Я за 26 лет, кроме как за пьянство, никого не выгнал из труппы.

В.М. Даже если бесталанный?

М.Р. А бесталанных у меня нет. В театре я их принимаю на работу. Я их отбираю. Это вопрос психологии, вопрос отношения человека к человеку. Это вопрос взаимоуважения. Театр – дело отнюдь не бесконфликтное. Здесь иногда летят пух и перья. Но если люди заняты общим делом, если они заинтересованы в этом общем деле, то ты или на этом корабле, или прилипшая ракушка, которая отвалится рано или поздно. Таких людей даже выгонять не нужно, они сами уходят, сами отваливаются. И таких тоже великое множество. Но тех, кто за годы работы выдерживает и это напряжение, и этот способ жить, и изъяслять себя, уже можно сказать, что мы друг без друга уже не можем.

Тут еще важно понимание, что *театр – это*

все-таки место игры. Это место несерьезное, на самом деле. К этому надо относиться как к игре, а игра не может быть серьезной. Литература – дело, а театр – это игра. Здесь, в театре надо, понимаете... вот птичка поэт, она поет, потому что она не может не петь, настроение такое. Поэтому мы здесь регулируем, корректируем нашу деятельность, но вместе с тем надо понимать, что мы не занимаемся созданием чего-то.... Мы занимается созданием чего-то зыбкого, мимолетного, чего-то такого, что исчезает – возникает и исчезает, возникает и исчезает. Это на самом деле наркотик, очень трудно остановиться. Все время чего-то хочется, следующее, следующее ...

В.М. *Это образ жизни.*

М.Р. Да, образ жизни. Но какой-то плывущий результат – исчезающий между пальцами.

В.М. *Потому что движение, потому что оно не зафиксировано.*

М.Р. Я про это и говорю. Но относиться к театру как к какой-то ценности, как и другие виды искусства, я бы не стал. Мы имеем дело друг с другом, мы здесь влияем друг на друга, мы зависим друг от друга, здесь нужен ответ, отклик. Причем отклик мгновенный. А это, на самом деле, очень чревато. Очень опасно. Поэтому здесь все время надо осторожничать, как бы в самооценках не перебрать и не посчитать, что то, что ты делаешь, является неким памятником. Нет, все это фигня. Что происходит за кулисами – закрыто от зрителей, но мы открыты через всю игру зрителю.

В.М. *Хорошенькое словечко.*

Восьмой вопрос. Насколько Вы человек публичный? Насколько Вы человек внутренний?

М.Р. Специфика театра в том, что это место общественное. И *хочешь или не хочешь ты оказываешься публичным*, потому что работаешь для публики. Я в данном контексте собственно и существую. Но *это не значит, что я абсолютно открыт всему и всея*. Более того, сам процесс создания спектакля состоит в диалоге с самим собой, а потом из диалога с актерами и другими лицами, которые участвуют в воплощении твоего замысла. Наедине с самим собой ты, конечно, крайне закрыт и пускать кого-либо к себе очень вредно. Подпускать можно только того, кто сам к тебе не лезет, а кого ты ждешь, кого ты сам хочешь и надеешься на встречу. Это круг авторов, которые рядом с тобой как автором другого плана другого человека. Это твое общение с авторским

миром. Присвоение авторского мира собственно и есть основа основ режиссерского искусства и это не есть присвоение чужого. А это приобщение себя к миру автора и если этот мир становится и твоим миром, тогда возникает хороший результат.

В.М. Вы говорите как хороший психолог.

М.Р. Режиссер должен быть психологом. Но здесь обязан своему Я давать определенную степень свободы. Когда мы начинали в студии «Наш дом», то на авторском совещании любили говорить: Давайте побредим. В переводе на русский язык это означало: Давайте пофантазируем. Фантазировать можно было свободно и даже немножко безответственно. Поначалу побредить означало уйти в какие-то далекие ассоциации, в далекие образы. Образы иногда немотивированные. Возникает какой-то синдром, который руководит твоими переживаниями. Если говорить терминами вашей профессии, то в такой бредовой структуре преобладают парадигмально-фантастические переживания, аффект гипоманиакальный, конгруэнтный бреду. А бред должен быть настолько острый и чувственный, что момент самохудожества граничит с каким-то полубомбочным приступом и каким-то элементом шизофрении, неконтролируемым выбросом энергии. Это обязательно сопутствует творчеству. Ты вызываешь в себе некий шизоаффект или что-то другое. И вот когда идет уже само творчество, то там после этого, накушавшись аллогизмов и

немотивированности, начинаешь на другом этапе нащупывать нечто, что должно привести этот фантазм твоего бреда в некоторую логику. Вот эта непрерывность твоей собственной шизы и есть творчество. Но эту шизу в себе подавляешь поиском логики. Эту шизу раскалываешь, ломаешь и подкладываешь под нее жесткие мотивировки. Если ты находишь эти мотивировки и можешь их представить актеру, с которым ты работаешь, и если этот актер способен своим интеллектом и своей чувственностью, что очень важно и тем и другим, ответить тебе, твоим предложениям, изъяснениям, он начинает жить на сцене совершенно иначе. Нам так кажется, что артист выучил текст, исполнил мизансцены, вот он уже хорошо играет. Но если в



процессе мы создаем волны нашего общения: от меня идет некий поток вызовов и на мой поток вызовов актер отвечает соответственно, вот тогда энергетика будущего спектакля растет неимоверно и зритель оказывается удивлен, не наблюдая, а сопереживая внутренней жизни. Потому что довольно часто мы наблюдаем артистов. А вот когда со сцены идет волна, тогда зритель имеет возможность для сочувствия, сопереживания. В таких случаях мы говорим, какая нервная игра.

У меня в театре, в моей жизни было несколько случаев, когда удавалось достичь для зрителя полуобморочного состояния. Это высший пик театра, я горжусь этими мигами, когда театр превращался в некое средоточие... другой температуры сконцентрированной в кубике сцены. Буквально физиологически было ощущение, что я сижу в зрительном зале и здесь одна температура, но если я протяну руку на 20 метров вперед к сцене на один миг, то там я могу обжечься, там она у меня начнет гореть, плавиться. Потому что там другая температура в это момент достигается. Вот это миг театра, когда некий невидимый огонь, некая невидимая энергетика... В общем гипноз. Тут возникает гипноз, который воздействует.

У меня было несколько таких случаев в спектакле, и я их очень тщательно изучал. Почему именно в этот момент возникает такого рода восприятие? Мне уже приходилось об этом рассказывать. В «Истории лошади» был момент смерти Холстомера, когда на сером фоне, весь спектакль был выдержан в серых тонах, в момент смерти перерезали горло Холстомеру и выкатывалась у артиста Лебедева от горла красная ленточка, обозначавшая льющуюся кровь. Это был знак крови, абсолютно не натурально, чисто условный ход. И в это время свет на сцене мигал, и исполнитель главной роли припадал на одно колено и делал очень замедленные движения как в рапиде, как бы склонялся. Далее шла пантомима рождения, возникала бабочка над ним.

Когда этот момент возник на премьере, из зала кто-то крикнул «Не надо так!». Когда спектакль закончился, все бросились туда. Спрашивают: Кто кричал? Кто кричал? Чуть ли не сорвали премьеру! Я увидел, как все столпились вокруг человека, у него была лысина и палка. Я в это время находился с Товстоноговым в ложе. Потом мне рассказывали. Когда у него спросили, он ли это кричал. Зрители сразу же подтвердили, что это он кричал. А он удивился и ответил: «Нет, я не кричал». Потом выяснилось, что это был Гейченко – дирек-

тор Пушкинского музея. Знаменитый директор знаменитого Пушкинского музея, что в Пскове. Видимо он был так взволнован, что не помнил себя. Возможно, его затронуло то, что на сцене умирал старик и он сам, то же старый человек? Он так сопереживал этому. Возможное предощущение близости собственной смерти, поскольку он сам старик и на сцене был старик. И у него это вырвалось. С точки зрения театра, это такой гипноз, магия театра первоклассная.

И еще был момент в другом спектакле в Риге. Раскольников поднимался по лестнице с топором убить старушку, спотыкался на лестнице на четвертом этаже, и у него из кармана сыпалась мелочь. Мы видели, как он подползу своего пальто прятал топор. Но я еще придумал, что в этот момент на всей лестнице вдруг выходили все участники спектакля, они занимали всю плоскость сцены, по всей высоте, на всех этажах. Выходили и не смотрели на него, они как бы видели, зрители видели и они видели. И получалось, что Раскольников идет на преступление и ему кажется, что все видят. А все и видели. Но мы играли кажущееся представление, видимое глазами Раскольникова. Возникла театральная картинка через психологию состояния Раскольникова. Вот он идет на убийство. Он боится, на миру, на площади не скрыться. Все смотрят, все видят. И вот он сделал это, спускается и все смотрят мимо него. Но ему кажется, что все смотрят на него. И в этот момент была такая оглушительная тишина в зале, что я вам передать не могу. Это была настолько мощная чувственность, театром передана, что зал был зачарован. Это была какая-то чара, магия. Зрителей как бы вело в этот момент. Они в каком-то полубессознательном, миражном состоянии находились в этот момент. Потом зажигался свет, и все превращалось в бытовую сцену, и люди возвращались, вздохнув.

И третий момент. У меня есть спектакль «Доктор Чехов», там мы играем пьесу «Спать хочется». Рассказ «Спать хочется», который вообще Чеховым сделан как анализ патологии убийства. У меня в зале было несколько обмороков в прямом смысле. И мы потом стали держать аптечку. Некоторым женщинам в конце спектакля становилось дурно, плохо. Актриса Дмитриева, когда после спектакля пришла в себя, на меня стала шипеть и говорить: Ну, Марк, ты даешь! Я больше в твой театр никогда не приду. Ты довел меня, я сошла с ума, я забыла... я не знаю, что ты со мной сделал. Она предъявила мне такой счет, потому что была в полуобмороч-

ном состоянии, ее действительно повело.

Все три момента связаны с темой смерти, замедленность движения, затем темпо-ритмическая задержка, которая связана с осознанием того, что происходит. Кульминационный момент сюжета, тема жизни и смерти и замедленность пластики. Во всех трех эпизодах все три составляющие были. Я понял, что здесь есть какой-то непознанный закон режиссерский. Только мы еще не знаем, как его сформулировать и как им воспользоваться. Кстати, в спектакле недавнем по Бродскому, тоже есть момент, приближающийся



к этому. Есть момент после стихов, где все застывает в ванной. Момент, когда просто время, зрители и артисты застывают. После очень мощного куска – артисты исполнили поэму «Представление». Они просто смотрят в зал. И зрители мне уже сказали – они смотрят в зал, ничего не происходит, а мы оглушены. Это связано еще и со статуарностью мизансцены. Застывшее время, вечность, бесконечность – вот это физиологически человек начинает ощущать.

«Это кошка, это мышка, это лагерь, это вышка, это время тихой сапой убивает маму с папой». Стоит эти стихи прочитать как частушку, все уйдет. Но поскольку здесь после этого бурного представления происходит невероятное замедление, статуарность, позиционная сцена и глаза артистов устремлены в зал. И дальше я им говорю: Считайте до двенадцати. Происходит такое, что происходит эффект разрывающегося сердца. Происходит такой накал, хотя ничего не происходит. Театр – это структура, здесь происходит все, тут воспоминания об истории. Каждый вспоминает свою маму, своего папу, погибших в сталинских лагерях или во время войны, холокост – все, что угодно. У каждого зрителя своя ассоциация, но медленная и статуарная в театральном изъяснении создают такой эффект воздействия! И есть в спектакле еще пара эпизодов, когда все застывает. Это

приближение к тем моментам, которые я только что описал. Я это говорю не потому, что я хвастаюсь. Вот посмотрите, какой я режиссер, как я умею это делать. Я говорю об этом, потому что чувствую, что здесь есть какая-то тайна непостижимого. Она мне здесь, нельзя сказать, что открылась, но я ее сумел несколько раз в нескольких спектаклях пощупать. И эта тайна остается пока тайной и никакой алгеброй, ни какой математикой сформулировать нельзя, эту гармонию не просчитаешь.

В.М. Это история некой энергетики.

М.Р. Эта та степень чувственности, которая работает вместе с подсознанием благодаря опыту сознания. Не знаю, как я сформулировал? У каждого есть свой опыт сознания. Возникает та чувственность, которая ... Зритель даже не может сам сформулировать, он и не хочет формулировать, но он правильно чувствует. Он живет в той логике, которую я организовал для того, что бы он это почувствовал. Я режиссер в данном случае как профессионал. В театре, когда такой момент возникает, это счастливый миг театра.

В.М. А как проявляется Ваша внутренняя позиция? Это уже актеры играют. Где ваша внутренняя позиция переносится на актеров, а от актеров к зрителям? Вы человек внутренний?

М.Р. Я уже об этом сказал. Если есть волна и есть ответ...

В.М. Вы об этом сказали. Затем ушли в сторону в сферу, значимую для меня, и я такая хитрая, что... Во-первых, я про это сама думала в связи с уголовниками. Теперь буду думать в связи с театром.

М.Р. Вы знаете, у меня есть мой друг, который часто мне говорит и даже ругает меня за это. Он говорит: Ты странный человек, ты совершенно не похож на других. У тебя, почему-то абсолютно атрофировано чувство опасности. Ну, ведь угроза тебе явная, твоему делу! Ты что не чувствуешь? Я это как упрек от своего товарища многократно слышал: «Ты же должен иначе вести себя, тебе же это видно! Или ты не видишь или ты такой идиот, что не понимаешь, какая угроза нависла? А ты не реагируешь!». А я в ответ спрашиваю: Какая угроза? Я чего-то не понял. Он говорит: Ты всерьез не видишь никакой угрозы, ведь все на волоске висит у тебя и у всех нас. Я говорю: Наверное, я лопух.

В.М. Это талант. Он идет своим путем.

М.Р. Нет! Поверьте мне, тут талант ни при чем. Тут наоборот какая-то абсолютная незащитность и нежела-

ние защищаться в момент опасности. Это беззащитность, возведенная в кубы. Ждут, что я испугаюсь, а я не пугаюсь не потому, что я бесстрашный, совсем не поэтому. А я бесстрашный наверное потому что глупый, не вижу, не слышу, не чувствую, не реагирую. Я действительно иду своим путем, тут черте что вокруг меня творится, на меня напозлает, налетает, а мне как с гуся вода. Нет адекватной реакции на угрозу.

В.М. У творческих людей всегда так.

М.Р. Он мне делал всегда втыки. Когда закрывали студию «Наш дом», я до последнего не понимал и не верил, что ее закроют. Хотя уже все. Уже был конец. Все летело в тартарары. Все уже поняли давным-давно, только я один был в неведении. Кто я? Идиот – романтик.

В.М. Увлеченный человек.

М.Р. Но Вы понимаете, что увлеченными там были все, но у всех было достаточно рации, чтобы быть адекватными. А я остаюсь неадекватным, и талант тут не причем.

Девятый вопрос. Насколько Вы идентифицируете своего героя с самим собой? Насколько Вы отчуждаете свое творчество, своего героя от самого себя?

М.Р. Во-первых, что за герой? Есть такое понятие «альтер-эго», которым я пользуюсь. Конечно же, когда я ставлю Бродского, я вхожу в мир Бродского и делаю попытку, чтобы стать в уровень. Мне это, естественно, не удастся ни с ходу, ни сразу и может быть до конца не удастся. Но попытку я предпринимаю. Если я не буду предпринимать эту попытку, то автор окажется для меня непостижимым. Постичь автора – это значит стать автором. Но это идеал, поэтому каждый раз работа с любым автором для меня – это нескромная задача не встать на его пьедестал, но мыслить от его имени, чувствовать от его имени и проживать все то, что он предлагает. В театре это просто обязательно. Но есть герои, в шкуру которых я не вхожу, и мне это совершенно не нужно. А Вы мне говорите: ваш герой.

В.М. Бродский, например.

М.Р. Но это не герой, это мир Бродского. В моем спектакле там два героя, два разных героя. Но в принципе, если говорить об авторском мире, то я уже все сказал. Что касается театрального, то театр тоже имеет свой фокус. Вот я, например, играю спектакль «Поющий Михоэлс». Это спектакль, посвященный Михоэлсу – великому еврейскому режиссеру, актеру и мыслителю.

Я пою песни в память Михоэлса, двадцать пять песен, множество стихов моих. Я, естественно, не играю Михоэлса и никогда не сыграю, я – другой человек. Но поразительная вещь. Многократно ко мне подходили самые разные люди, зрители и говорили, что происходят странные вещи. На сцену выходит Розовский начинает петь, и по ходу спектакля были моменты, когда ты был похож на Михоэлса. Я говорю: Я не играю Михоэлса. Но впечатление такое – они говорят. Происходит замещение альтер-эго. Это сила театра, хотя никакого грима я не делал, я не играл его, не использовал его костюма, его поз, я его не изображал. Я не показывал Михоэлса, не дай бог. Это сила театра. Театр дает возможность общаться с образом. А образ – это то, что достигается через воображение или через довоображение зрительское. Расчет на довоображение должен быть. Но совсем не обязательно буквалистский разыгрывать. Такой прием был, когда я ставил спектакль «Убийство в храме. Репетиция». Там мы репетировали пьесу «Убийство в храме» Элиота – знаменитого английского поэта и драматурга. И внезапно во время репетиции один актер задавал вопросы по поводу Александра Меня, убийства отца Александра. И все действующие лица мгновенно как-то перевоплощались, перегруппировывались. Я это организовывал. Дальше мы разыгрывали две истории в параллель. Но роль Томаса Беккета – главного служителя Кентерберийского собора, который был убит в 1137 году в контексте нашей пьесы, нашего разговора об Александре Мене, этот образ становился альтер-эго отца Александра. Мы не играли впрямую отца Александра, но зритель понимал, как происходит смещение, превращение одного образа в другой. Причем из одной культуры, одного социума в другой, из Англии в Россию. Театр такими превращениями владеет, это и есть средства театральности. Кто эти два человека? Томас Беккет – это



альтер-эго отца Александра. И когда возникали допросы свидетелей по поводу убийства отца Александра, а в это время через стихи Элиота звучал голос Томаса Беккета, то монологи Томаса Беккета в новом контексте читались публикой как монологи от имени отца Александра. И две смерти как бы смыкались. Это прием двойниковости, главный прием Достоевского во всех его романах, который открыт был Бахтиным. Я невероятно был увлечен полифонией героев Достоевского. Все иначе читается – романы «Бесы» и «Преступление и наказание», когда ты знаешь эту полифонию. Когда ты понимаешь, что Свидригайлов – это двойник Раскольникова, а Порфирий и Раскольников тоже в какие-то моменты близнецы-братья, что Дуня такая же нарушительница морали, как и Соня. Толька Соню мы все считаем проституткой, а Дуню, которая выходит за деньги Лужина, мы почему-то не считаем проституткой. А ведь это и есть механизм, который открывает для себя Раскольников. Он видит несправедливость мира и эту двойниковость. Он говорит: Вот вы какой нашли способ жить – торговать своим телом. Но одна торгует открыто, а другая – сестра моя, она, видите ли, за господина Лужина идет, чтобы оплачивать мое обучение. Да, конечно, в нем все начинает кипеть, он видит эту несправедливость мира и хочет этот мир поломать. Когда эти психологические связи вдруг ты обнаруживаешь у Достоевского, они абсолютно просчитаны, тебе открывается роман с совершенно другой стороны, видишь не просто детективную линию, видишь всю его структуру, всю его полифонию.

В.М. Все тонкости души, гадости ее. Здорово Вы отвечали.

Десятый вопрос. О каких постановках и ролях Вы мечтаете? Каковы их феноменологические особенности?

М.Р. Ни о каких ролях я не мечтаю, и если я что-то исполняю, то это в авторском изъятии. Правда, в прошлом году я актерствовал на своей сцене, такой опыт у меня был и мне понравилось. Но это не значит, что я себя считаю артистом. Просто мне захотелось в пьесе «Конец игры» Самуэля Беккета – абсурдистской пьесе, сыграть роль Клова. Это была чисто актерская работа. А так если я выхожу, то это в авторском чтении. Или «Поющий Михоэлс», или чтение каких-то своих опусов, не более того.

Что касается, какие постановки я хотел бы поставить? Какие названия Вы имеете в виду, чтобы я указал?

В.М. *Про что по сущности своей, не названия. Можете дать и названия. На что они должны быть направлены, на какие человеческие страсти, на что именно?*

М.Р. Собственно в вашем вопросе ответ уже и есть. От меня чего-то сугубо оригинального Вы не услышите. В искусстве самое интересное – это человек. Сколько бы мы человека не пытались распознать, остаются все равно непознанные бездны его сознания, бессознательного. И поскольку людей уже миллиарды, и каждый человек является кладезем вот этого не познанного космоса его души. Самое интересное – это находить в противоречиях человека логику его поступков, которая выражается не в словах, а в действиях. Поведение – это некое бесконечное такое колесо, которое катится по бесконечной дороге. И даже когда человек спит, он осуществляет некое свое поведение. А если ему что-то снится, то значит, что в живом человеке происходит некое движение его внутреннего Я, его обращенность к миру, к истории, культуре, к самому себе проявляется. Происходит некое внутреннее движение, оно на вид хаотичное. Но потом, когда человек принимает какие-то решения, внутри себя вдруг возникают какие-то тенденции и человек начинает действовать. Открывать секреты мотивировки этих действий собственно и есть задача режиссера, первейшая его задача. Это то, что открыл Станиславский и назвал сквозными действиями в предлагаемых обстоятельствах. Это собственно и есть линия поведения любого персонажа в любой пьесе. Если ты обнаруживаешь эту линию или наоборот обнаруживаешь, что вне логики, это тоже своя логика. Немотивированная театральность мне глубоко не интересна, я считаю это шарлатанством. Поэтому сегодня в театральной профессии очень много, не владеющих профессией. Я считаю это самой главной трудностью сегодня. Если режиссер начинает владеть вот этим, то ему не страшна даже самая сложная пьеса. Даже если в пьесе отсутствует мотивировка, он ее придумает, подложит, добавит и возникает грандиозное открытие. А есть пустое, где заполняется пустотой, такое декоративное искусство. Искусство, которое можно наблюдать, но которому сопереживать и сочувствовать нельзя. Вот такого псевдоискусства сейчас развелось много. Поэтому я хочу, чтобы мой театр был поэтичным, чтобы был театром человека и чтобы в этом театре были противоречивые характеры, мятущиеся души. Мне малоинтересны однолинейные типы, хотя знаковое воспроизведение того

или иного характера тоже возможно. Условно знаковое искусство двадцатого века, что пришло к нам вместе с серебряным веком, понятие символа, некоего необъяснимого существенного, великого непознаваемого, к которому мы стремимся. Это тоже интересный путь, но он не абсолютен, не универсален.

А что я хочу поставить? Есть безмерное количество самых разных пьес, но есть то, что я называю глыбами. Есть вещи, которые не являются глыбами, но которые могут стать глыбами. Например, как Холстомер, за которого я взялся. На него никто вообще не обращал внимания, только знатоки Толстого. Это же не главное произведение Толстого. «Война и мир», «Анна Каренина», даже «Смерть Ивана Ильича» или «Крейцерова соната» считались более значимыми произведениями, нежели рассказ «Холстомер». Но когда «Холстомер» возник на театральной сцене, когда возник комментарий к этому сюжету, к Толстому, поэтический, музыкальный. Когда это все воплотилось в пластику, в некую структуру театральную. Когда философия соединилась с конкретной судьбой. Когда были расширены некоторые персонажные линии, сюжет был расширен. Когда все перешло в более чувственную форму преподнесения на основе великой прозы Толстого. Когда была попытка все мирознание Толстого внедрить в этого Холстомера. Там была идея непротivления злу насилием, там есть тема трактата «Царство божие внутри нас» – толстовские произведения. То есть не собственно текст Холстомера сыграть, а внедрить в него все объемы, все мирознание писателя. Это не мое открытие, это еще Мейерхольд делал, когда ставил Ревизора. Он говорил: Я ставлю не «Ревизора» Н.В. Гоголя, я ставлю в «Ревизоре» всего Н.В. Гоголя. Это некое понятие фантастического реализма. Вот этим методом мы работали над «Историей лошади». Вот так же этим методом я пытаюсь освоить мир любого автора, то есть показать, что еще есть над текстом автора, что вместе с текстом существует, какая культура, какой мир, какое духовное напластование возникает вместе с автором в нашем сознании. Смешно не пользоваться тем, что мы живем в двадцать первом веке. Вот Ф.И. Достоевский. Хорошо, можно «Бесы» поставить как поставил Ф.И. Достоевский. Но м-то с вами знаем, что был семнадцатый год, были репрессии Сталина, был Мао, был Пол-Пот. Мы знаем, что такое бесовство в XX – XXI веке. Все это предрекал Ф. И. Достоевский, но мы не можем не опираться на свой исторический опыт, иначе мы просто идиоты. Поэтому

мы ставим Ф.И. Достоевского несколько иначе, чем его ставил бы его современник Ф.И. Достоевского. Кстати сам Ф.И. Достоевский говорил: Сцена – не книга. Он понимал это. Нельзя ставить А.С. Пушкина сегодня, не зная речи А. Блока о А.С. Пушкине. Нельзя сегодня ставить А.С. Пушкина, не зная, кто такой В. Маяковский, Хлебников и Мандельштам. И нельзя ставить Бродского, не зная, за что А. Ахматова его уважала. Поэтому мы имеем дело не только с текстовым массивом, мы имеем дело с гораздо большим, десяти, двадцати кратным объемом вместе с текстовым массивом.

В.М. Мы это называем «*Великое идеополе общественного сознания*» и это нельзя не учитывать.

М.Р. Это дает ракурс, дает объем. Возникает культурный шок. Я бы сказал именно благодаря тому, что ты ставишь произведение не в чистом виде, а погружаешься в исторический контекст, и художественный контекст получается другой, волей или неволей. А если ты сам глухой, если сам ничего не видишь, то буквально воспроизводишь текст. Поэтому хочется поставить такую глыбу, например, как «Фауст» Гете. Допустим, ты поставил «Фауста» Гете. И дай бог, если ты это сделал удачно, то уже можно и помирать. Камень свалился. Но если ты еще не поставил, то нужно еще пожить. Вот этим я и займусь в следующем году – «Фаустом» Гете. Но для этого как Вы понимаете, нужна большая сцена.

Одиннадцатый вопрос. Насколько Ваши герои уподоблены Вашим сущностным особенностям, Вашей личности? Можно ли говорить о единстве автобиографической и эстетически-художественной ипостасей?

М.Р. Я уже немного говорил про альтер-эго, когда затронул эту тему. Тут дело не во мне, а в специфике театрального акта. Потому что если ты не проживаешь в полной мере всю драму и всю трагедию персонажа, который действует на сцене, если ты не понимаешь эту драму, то ты не сможешь вместе с актером это воспроизвести. Это взаимосвязано. Другими словами, если ты вместе с актером не чувствуешь, что этот момент у твоего героя определенный психоз или невроз, говоря вашими словами. И если ты не сам впадаешь в этот невроз или психоз, не можешь передать или объяснить актеру, если ты не доводишь его до этого невроза или психоза, который заложен в тексте, значит, актер не доигрывает или играет не точно, или не понимает, что он играет. Дело в том, что нельзя же изображать. Наше искусство в том, что нельзя изображать. Наше искусство в том,

чтобы жить. Не изображать кого то, а жить жизнью другого человека. А не изображать жизнь другого человека. Хотя, повторяю, можно в некоторых знаковых, декоративных действиях можно изображать. Но тогда это театр – представление, театр клоунский. Но даже вот такой поэтический театр, как Бродский потребовал, чтобы мы жили в стихе, а не исполняли, не изображали даже музыку, красивую музыку стиха, все бы рухнуло. Но когда это становится твоим, когда в данный момент ты живешь именно тем, чем жил автор, происходит присвоение его мира.

В.М. У Вас замечательные актеры. Они проживают роли.

М.Р. Они замечательные только по одной причине – потому, что они занимаются на сцене существенным, не самоутверждаются как артисты, как таковые, как многие замечательные актеры. Я прихожу и вижу некое действие, я вижу: он хорошо играет и всем нравится, но он не живет, иначе тратится, чем мои артисты. Мои артисты по этой части, я не хочу говорить, что они превосходят других, но они стараются жить в образах, а не показывать, как они живут в этом образе. Это отличие, на которое всегда обращал внимание Станиславский: что здесь на сливочном масле или не на сливочном. Тогда происходит некое чудо. Тогда даже артист имени, которого Вы не ведаете, которого Вы впервые видите на сцене, может Вас не просто удивить, а он может Вас потрясти. Потому, что он идет вот этим путем, о котором я сказал. Он живет. И Вы говорите: Ах, какой артист! Для меня это самое дорогое, чего можно добиться в нашем деле. Я опять хвастаюсь. После спектакля «Дядя Ваня» подошел человек, уже не молодой человек, ближе к пятидесяти. После спектакля публика расходится. Он хватает меня за локоть. Я чувствую клещи, он взволнован. У него трясется губа. Он заглядывает мне в глаза и говорит: Я сегодня был в раю! Я сегодня был в раю! <...> Вот так 18 раз. Для меня это лучшая рецензия, потому что он взволнован, больше ничего. Тут есть возвышение театра на уровень искусства... Но критики слепоглухие, они почему-то так, как этот зритель реагировать не способны.