DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-72-86
EDN HEDWHK
УДК 821.161.1-2:[792.2+792.075+792.09]

Г. А. Заславский
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-0131-0791

Е. М. Перегудов
Московский академический театр имени Владимира Маяковского,
Москва, Россия
ORCID: 0009-0009-6850-7194

Однажды мы с Островским

АННОТАЦИЯ
В статье в форме диалога анализируется уникальная природа режиссерской школы Российского института театрального искусства — ГИТИС и, шире, режиссерской стилистики постановок русской классики. Беседа состоялась в рамках юбилейной Международной научной конференции «А. Н. Островский. Талант и социум» и была сконцентрирована на оценке интерпретационных подходов к пьесам классика на рубеже XX и XXI веков.
Анализируются детали репетиционного разбора пьесы Островского «Лес», представленной в ноябре 2023 года на сцене Московского академического театра имени Владимира Маяковского. Традиционно постановки Островского в этом театре носят программный характер, манифестируя стилистические доминанты в работе режиссеров разных десятилетий с актерским ансамблем. Преемственность премьеры «Леса» Театра Маяковского 2023 года по отношению к режиссерской версии Вс. Мейерхольда 1924-го определяет характер экспериментов с монтажным принципом организации драматургического материала на сцене. Хронотоп пьес Островского, воплощающийся в двух вариантах — как протяженно-хроникальный и сконцентрированный в пределах короткого периода времени, — во многом определяет и широту интерпретационных подходов театра к его наследию. Лаконичность ремарок в пьесах Островского дает свободу режиссерской фантазии при создании экспликации, открывая возможности для активной постановочной разработки в процессе создания оригинального спектакля. Актуализация содержательного плана пьес Островского в постсоветских реалиях стала формой диалога со зрителем на темы прав и свобод личности в условиях рыночных отношений.
Тексты Островского дают возможность понять универсальность общественных проблем, становятся идеальным пространством для творческого диалога режиссера и артиста, стимулируют художественный поиск и дают возможность в актуальности обозначенных драматургом конфликтов ощутить связь времен.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА
А. Н. Островский, русский театр, режиссура, Мейерхольд, Московский академический театр имени Владимира Маяковского.

© Заславский Г. А., Перегудов Е. М., 2024

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-72-86
EDN HEDWHK
УДК 821.161.1-2:[792.2+792.075+792.09]

Grigoriy A. Zaslavskiy
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-0131-0791

Egor M. Peregudov
Moscow Academic Theatre named after Vl. Mayakovsky,
Moscow, Russia
ORCID: 0009-0009-6850-7194

Once Upon a Time Ostrovsky and I

ABSTRACT
The article, presented in the form of a dialogue, analyzes the unique nature of the directorial school of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), and more broadly, the directorial stylistics of productions of Russian classics. The conversation took place within the framework of the International Scientific Conference *A. N. Ostrovsky. Talent and Society* and focused on evaluating the interpretative approaches to the plays of the classic writer at the turn of the 20th and 21st centuries.
The details of the rehearsal of Ostrovsky's play *The Forest,* presented in November 2023 on the stage of the Moscow Academic Theatre named after Vladimir Mayakovsky, are analyzed. Traditionally, productions of Ostrovsky in this theatre have a programmatic character and manifest stylistic dominants in the work of directors from different decades with the acting ensemble. The continuity of the Mayakovsky Theatre's 2023 premiere of *The Forest* in relation to the directorial version by Vs. Meyerhold in 1924 determines the nature of the experiments with the montage principle of organizing dramatic material on stage. The chronotopic unity of Ostrovsky's plays, embodied in two versions — extended-chronicle and concentrated within a short period — largely determines the breadth of interpretive approaches of the theatre to his legacy. The conciseness of stage directions in Ostrovsky's plays gives freedom to directorial imagination in creating explication and opens up opportunities for active staging development in the process of creating an original performance. The actualization of the substantive plan of Ostrovsky's plays in post-Soviet realities has become a form of dialogue with the audience on the themes of individual rights and freedoms in the context of market relations.
Ostrovsky's texts provide an opportunity to understand the universality of social problems, become an ideal space for creative dialogue between the director and actor, stimulate actor's search, and allow to feel the connection of time in the actuality of the conflicts provided by the playwright.

KEYWORDS
A. N. Ostrovsky, Russian theatre, directing, theatre pedagogy, Meyerhold, Moscow Academic Theatre named after Vl. Mayakovsky.

Григорий Заславский: Дорогие друзья, мы начинаем трехдневную конференцию «Талант и социум», посвященную 200-летию со дня рождения Островского, драматурга, который дал портрет российского общества своего времени и описал социальные конфликты, актуальные и сегодня. Поскольку Островский — драматург и человек театра, мы посчитали, что будет правильным начать нашу конференцию разговором с режиссером, который только что выпустил премьеру по пьесе Островского. Я рад приветствовать в читальном зале ГИТИСа нашего выпускника, нашего педагога, художественного руководителя Театра имени Владимира Маяковского Егора Михайловича Перегудова.

Наверное, сложно найти в России режиссера, который не ставил бы Островского, а, обращаясь к Островскому, режиссеры очень часто, как Вы, выбирают «Лес». При этом Островский не очень хорошо известен в мире. В Европе одним из первооткрывателей его драматургии был Петр Наумович Фоменко, когда ставил в «Комеди Франсез» в Париже пьесу «Лес».

Я не смотрел еще спектакль, но счел возможным вести этот разговор, потому что много лет назад одна известная журналистка сказала мне: «Если берешь интервью, никогда не смотри спектакль. А если посмотришь, разговор получится интересным только вам двоим. Ты будешь спрашивать: а вот это почему, а то?..» В данном случае задавать вопросы о «Лесе» я буду не как театровед и историк театра, а как журналист, который разговаривает о театре с позиции заинтересованного зрителя, что мне тоже близко. Начну тем не менее несколько издалека. В вашей биографии «Лес» следует за очередной постановкой по близкому для вас автору — по Маркесу, который считается одним из столпов эпоса XX века. Островский создал, можно сказать, свой эпос. Насколько Островский для вас иной, чем Маркес, а насколько, может быть, близок к его эпическому размаху?

Егор Перегудов: Сложные вопросы. Островский, конечно, больше, чем мы привыкли о нем думать. Он больше, чем бытописатель, чем социальный критик купечества или чего-нибудь еще, или даже борец за эмансипацию женщин и так далее. Для меня он поэтический драматург. И с этим связана сложность понимания его в Европе и мире. Его современный русский человек не всегда сразу поймет. А что-то вообще не поймет. Но его язык — поэзия, очень сложная и очень глубинная. Поэтому если говорить про эпос как про поэтическую историю, а не только как про масштабность в «Сто лет одиночества», то — да, найдешь параллель с Островским.

У Островского все очень сжато по времени, день-два. Но есть «Пучина», где происходит новаторский для той эпохи временной монтаж. Все режиссеры бьются, как это сделать: между 1-й и 2-й картиной проходит восемь лет. Что должно произойти? Люди должны постареть, вырасти, другие артисты на сцену выйти? Как это выразить? Честно говоря, я никак внутренне не связывал Островского и Маркеса. Это разные типы театра и разные по важности для меня авторы. Но если говорить о внутренней поэтичности…

Когда я пришел в Театр Маяковского, думал начинать с Островского. Традиционно все с него начинали. Миндаугас Карбаускис сделал «Таланты

Фото 1. Егор Перегудов на Международной научной конференции «А. Н. Островский. Талант и социум». © Пресс-служба Российского института театрального искусства — ГИТИС / Egor Peregudov at the International Scientific Conference "A. N. Ostrovsky. Talent and Society". © Press service of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

и поклонники». И Гончаров, когда пришел, позвал Кнебель, она поставила «Таланты и поклонники». Мейерхольд делал «Доходное место». Островский — программный драматург, он позволяет новому худруку заявить свою позицию. Но я подумал, что сначала надо делать Маркеса, потому что это более близкая мне история (фото 1).

Григорий Заславский: Отметим, что Островский-драматург служит точкой отсчета для любых революционных изменений. То зовут вперед к Островскому, манифестируя решительную смену ориентиров, то, наоборот, назад к Островскому. Но все время у нас Островский — точка отсчета. Идти вперед к нему или идти назад к нему, возвращаясь в его эпоху? Для вас в этом смысле — вперед к Островскому или назад?

Егор Перегудов: В данный момент, я бы сказал, наравне с Островским. Я попытался соотнести себя с ним, с его драматургией. Я не считаю его устаревшим. Назад к Островскому — лозунг столетней давности. Тогда Луначарский говорил: у нас слишком новаторский театр, слишком все радикальное, (что, собственно, можно и про современный театр сказать), так что давайте мы вернемся немного назад. Но Мейерхольд возвращается так, что делает свой «Лес» исключительно новаторским. Я читал его режиссерскую композицию по «Лесу». Он смонтировал сцены так, что даже сейчас это кажется очень резким. Первые два акта, например, перемешаны друг с другом. Эпизод идет 45 секунд, потом затемнение, титр — название следующего эпизода. Он идет две минуты пятнадцать секунд — по секундомеру! Темнота, титр — название

следующего эпизода. То есть это такой эффект кино, даже для нас довольно резкий и непривычный. Вот и вернулись назад к Островскому.

Я думаю, здорово, что есть у нас такой камертон, как Островский, по отношению к которому все себя проверяют. Как есть Шекспир, Мольер. Островский мне важен, потому что он драматург, который жил вместе с театром, вместе с артистами и очень много понимал про театр того, что сложно понять снаружи. Сейчас если, например, есть замечательный драматург и театр просит его написать пьесу или заказывает пьесу — пиши что хочешь, у драматурга нет такого знания театра и понимания, что там происходит. Есть какая-то иллюзия. Меня, например, смущает всегда в современных пьесах то, как драматург пишет ремарки, делая работу вместо режиссера. Написано: «Люди едут в автобусе, но они сидят на табуретках и трясутся в такт движению». Не надо мне описывать действие, я сам придумаю. Напиши: «Люди едут в автобусе». Мне больше не надо. Я дальше сам должен придумать. В этом смысле если, например, открыть «Снегурочку» — как ее придумать? Волшебный лес — как сделать? Снегурочка тает — умри, но придумай. А если бы Островский написал: «Она тает, выбегают шесть человек, накрывают ее белой тканью, потом уносят…» Режиссеру нужен повод для фантазии. Островский это очень хорошо понимал, при том что режиссерского театра — в нашем понимании — тогда не было. Он писал не для того, чтобы какой-то режиссер пришел и поставил. Он часто ставил сам. Он предвосхитил режиссерский театр. Так же, как Шекспир. Мы же не ставим Шекспира как в «Глобусе». И Островского не надо ставить так, как его в то время играли в Малом театре. Надо ставить по-разному. Как Чехова, как Брехта, как Шекспира.

Григорий Заславский: Островский хорошо знал театр и людей театра, с актерами дружил и переписывался. Драматурги, сведущие в сценической повседневности, держат в голове практическую сторону дела. Тут, пожалуй, исключением можно назвать, я подумал, Николая Коляду, который театр знает очень хорошо, сомнений нет, а начал с актерской профессии. При этом у него в ремарках можно встретить что-то вроде: и протягиваются между ними — героями — серебряные нити… Как это сыграть артисту? Однажды накануне премьеры спектакля «Москва — Петушки» мы разговаривали с Сергеем Васильевичем Женовачом. Он рассказал, как до Ерофеева они в Студии театрального искусства ставили Диккенса, Гоголя, а затем обратились к когда-то известной всем более или менее интеллигентным людям поэме «Москва — Петушки», известной и — казалось — понятной. Смешная — значит понятная. Оказалось, нет. И Женовачу пришлось новому поколению артистов рассказывать про весь советский быт. Я, говорил он, даже рассказывал, что такое общественные туалеты. Хотя дистанция, казалось бы, всего в полтора поколения. Ближе, чем Диккенс, Гоголь, Лесков… Когда вы работали над Островским, нужно ли было какие-то вещи рассказывать молодым артистам про старую, далекую жизнь и погружаться в нее, в жизнь, которая сегодняшнему человеку во многом не очевидна?

Егор Перегудов: Здесь чуть по-другому, потому что Сергей Васильевич жил в то время, когда «Москва — Петушки» писалась. В отношении Островского мы с артистами наравне. Я так же мало имею личного опыта, так же мало могу

рассказать о Москве того времени, как и молодые артисты. Для нас это одинаково далеко. И тут важно погружаться в обстоятельства пьесы и пытаться понять, что на самом деле происходит, соотнести это с нами. Вот «Лес». Там есть Гурмыжская и есть Аксюша, которая почему-то у нее живет. Нужно остановиться и понять, что это значит, зачем Гурмыжская ее взяла? Какие у них отношения? Или еще — есть некая ключница. То есть человек, у которого все ключи от твоего дома. Это примерно так: есть человек, у которого все мои карточки, ключи от машины, квартиры, пароль от телефона. С нашей точки зрения, это смешно. При этом мы понимаем, что у Островского это важный человек, он имеет доступ ко всему, ко всей твоей личной жизни.

Григорий Заславский: Вся жизнь у Гурмыжской и Улиты параллельно идет. Они же еще и ровесницы…

Егор Перегудов: Они ровесницы. Но что это за человеческие отношения? Ключница может быть и пожилой женщиной, старухой, но тогда это скорее нянька. Может быть ровесницей, может быть младше. На самом деле, режиссер волен сделать как ему интересно. В тексте написано, что они ровесницы, и мы сделали их ровесницами. Тут бытовые детали сами по себе не важны, важно, как они проявляют отношения между персонажами. Если что-то ушло безвозвратно и стало непонятным, значит, нужно либо отказываться от этого, либо придумывать какую-то современную историю. Мне кажется, что в советское время вся история Островского с бизнес-делами, с расписками была абсолютно непонятна. Сейчас другое время, и деньги, расписки, проценты все очень понимают.

Григорий Заславский: Инна Натановна Соловьева, папа которой давал деньги в рост, рассказывала, как он принимал деньги обратно. Ему давали пачку купюр, и он считал: «Сорок шесть, сорок семь, сорок восемь, сорок девять, пятьдесят… Ну до пятидесяти все правильно, дальше считать не буду». Доверие.

Егор Перегудов: Сейчас на «Лесе» был один состоятельный зритель из бизнес-кругов. Сцена с распиской, с Восмибратовым, с Гурмыжской, очень сложная, сюжет меняется. И он вышел в диком восторге от этой сцены, потому что помнит, как было в девяностые: вот пачка наличных, ты должен пересчитать, а то тебе могут подсунуть «куклу», тебя могут отвлечь, ты отвлекся, тебе подложили не то, а ты уже дал расписку. Это абсолютно попало в реалии его жизни. И сразу же включило в реалии пьесы. Что ему Гурмыжская, эти артисты… Вот жизнь, вот что по-настоящему знакомо.

Думаю, что в советское время это было не очень понятно. Там акценты расставляли как-то по-другому. Мейерхольд делал «Лес» как социальную сатирическую комедию. Светлана Владимировна Немоляева рассказывала, что ее папа видел «Лес» Мейерхольда. Он говорил: ничего не помню, помню, что там все были в зеленых париках, что вызвало шок. Там была Аксюша, революционная пролетарская девушка, которая побеждала темное царство и Гурмыжской, и всех остальных. Совсем другой был смысл, совсем другая история рассказывалась.

Григорий Заславский: Расскажу, с вашего позволения, историю по поводу сценической жизни и жизни реальной. Много лет назад я пришел на премьеру «Мёртвых душ» в Театр Маяковского, это был спектакль Сергея Арцибашева. Так

получилось, что мне забыли оставить билет. В итоге дали места, выписанные для Германа Оскаровича Грефа. И передо мной сидели два министра Правительства Российской Федерации, которые в театр, вероятно, выбирались редко, а руководящей работой занимались ежедневно и поэтому привыкли разговаривать вслух и достаточно громко. Они всё происходящее на сцене обсуждали вслух. Поскольку «Мёртвые души» они читали давно, то каждое событие для них было поводом к комментарию. И я уже не столько смотрел на сцену, сколько слушал их комментарии. Начинался спектакль с самой этой аферы, когда герой придумывает купить мертвые души, чтобы заложить потом в опекунский совет и получить живые и большие деньги. Очень понятная и выгодная история. Один к другому в этот момент повернулся: «Все-таки зря Гера не пришел». Второе действие — по сохранившимся главам второго тома. Чтобы Чичикову помочь и одновременно на нем заработать, чиновники предлагают ему вариант, при котором пятую часть денег — 20 процентов — Чичиков должен им вернуть. Один к другому опять поворачивается: «Ну дети!» А как раз в то время в «Коммерсанте» вышло интервью Дворковича на целую полосу. Он тогда был советником Президента Российской Федерации по экономическим вопросам. И подробно рассказывал, что в России на тот момент откаты обычно составляют 20–30 процентов, есть откаты 40–50 процентов, а в некоторых случаях доходит до уже совершенно неприличных 70–90 процентов. А 20–30, получалось по интервью, — это норма, — говорил в газетном интервью советник президента по экономической политике.

Однажды я разговаривал с известным режиссером, который считал, что в театре, где труппа давно без руководителя и находится в каком-то раздрае, начинать лучше именно с «Леса» Островского. Потому что «Лес» — это пьеса, которая собирает труппу (фото 2).

Фото 2. Григорий Заславский. © Пресс-служба Российского института театрального искусства — ГИТИС / Grigoriy Zaslavskiy. © Press service of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)

Егор Перегудов: Наверное. Но в Театре Маяковского труппа не в раздрае. При этом мне хотелось собрать в спектакле среднее по возрасту поколение больших артистов. Понятно, что у нас есть безусловные звезды, но они уже взрослые. И не очень понятно, кто идет за ними. Потому что Ардова десять лет не выпускала ничего, Повереннова не выпускала вообще ничего, Слава Ковалев — замечательный и много работающий, хотелось вывести его на большую сцену в роли, соответствующей его темпераменту. Но главное, мне хотелось собрать это поколение. Показать, что есть вот эти пятидесятилетние, на которых можно строить репертуар. И которые могут играть большие, яркие, сложные роли, тащить весь спектакль. Поэтому задача была не собрать труппу, а показать, что в театре есть другие поколения артистов. Потому что в Театр Маяковского ходят в основном на Костолевского, Немоляеву, Симонову… Это то, чем в первую очередь надо заниматься, что самое сложное — сейчас. Опираться на следующее поколение, выращивать внутри театра молодых звезд, на которых будет ходить зритель.

Григорий Заславский: Когда вы учились, на курсе у вас были спектакли по Островскому?

Егор Перегудов: «В чужом пиру похмелье», «Снегурочка».

Григорий Заславский: Из того, что вам рассказывали об Островском во время учебы, что-то вам сейчас пригодилось?

Егор Перегудов: Я играл в том Островском купца. У меня была меховая шапка. Смешно было все. Два года мы репетировали. Мучили эту пьесу. При том что до сих пор я не понимаю до конца смысл названия. Что означает «В чужом пиру похмелье»? Это означает, что ты пришел не на свой пир и там напился, и это хорошо? Или наоборот: мало того, что пир чужой, так еще и похмелье? Это очень плохо?

Григорий Заславский: Похмелье в любом случае плохо.

Егор Перегудов: Плохо. Но если ты бесплатно пришел на чужой пир и там напился, тогда это закономерное похмелье. В этой пьесе можно закопаться. Вообще, любая пьеса Островского подходит под название любой темы. Но у нас Островский был на втором курсе, первый семестр. Это был первый драматург, слова которого мы произносили. Потом был Шекспир. Это все варьируется в зависимости от потребностей студентов. Я помню, что совсем по-другому к нему относился. Я мыслил бытовыми ситуациями. Вот пьют чай. Кто кого хочет победить, кто кого хочет обмануть, кто кого хочет переубедить? Сейчас мне кажется, что Островский меньше занимается персонажами, больше человеческими типами. Есть тип, который считает, что все продается и все покупается. И он по-своему прав. И очень важно, чтобы он был прав. Чтобы в какой-то момент его позиция побеждала все остальные. А есть человек, который считает, что главное — жить по-людски. Это, кстати, основная тема Островского, которая мне очень нравится. «Горячее сердце» так заканчивается, и в «Лесе» есть это, когда когда Петр говорит Аксюше: «Ведь так-то и собака живет, и кошка; а человеку-то, кажись, надо бы лучше». То есть человеку просто нужно жить лучше, чем собака и кошка. То есть это не небо в алмазах, это не что-то, к чему

чеховские персонажи стремятся. Нет. Просто собака и кошка на полу бы сидели, а мы на стульях сидим. И, в принципе, этого достаточно для человека. «Горячее сердце» тоже так заканчивается: «Уж не то чтобы счастия, а хоть бы жить-то по-людски». Но понимание, что такое «жить по-людски», у каждого свое. В Островском это очень важно. У него нет плохих персонажей. Есть те, чья правда отличается и не выигрывает в конкретной ситуации. В другой ситуации этот герой окажется прав.

Григорий Заславский: У нас на днях состоялась дискуссия с группой экспертов, которые приехали проверить ГИТИС, а одновременно проверяют и другие ведущие вузы искусства. И в итоговых материалах мы прочитали, что чуть ли не главный недостаток в нашей работе заключается в том, что никак у нас не разделены научные, творческие и презентационные мероприятия. Я задаюсь вопросом: а как их разделить? Например, Римас Туминас поставил спектакль «Война и мир». Сыграли премьеру. В какой мере это творческое мероприятие, в какой — научное, а в какой — презентационное, с учетом того, что публика собирается, а после спектакля зрители рассказывают, какой выдающийся спектакль они посмотрели. У нас любое мероприятие и творческое, и научное, и всегда презентационное. Толстой пишет «Анну Каренину». Его можно поругать за то, что он презентацию устроил, когда книжку издал? Поставили спектакль — и что делать дальше? Не приглашать публику, чтобы избежать презентационности? И самое главное, что мы последовательно отстаиваем, что любой хороший спектакль — это научная работа, это открытие в тексте Шекспира, Чехова, Островского, открытие того, чего другой режиссер и зрители до этого не видели, а режиссер обнаружил то, что до него ни ученые, ни другие режиссеры не находили. Какие ваши открытия в «Лесе» Островского? Ваши личные?

Егор Перегудов: Поскольку я занимаюсь практикой, я прихожу и репетирую каждый день. Я не теоретизирую, что у меня за открытие в этом спектакле. Мы поняли, например, что все события, которые происходят с персонажами, должны происходить на наших глазах, то есть здесь и сейчас. Что это такое, как этого добиться? У Островского многое происходит «там». Вот, например, мне сейчас позвонили, я вышел, мне что-то сказали, вернулся другим. Дальше я действую в зависимости от того, что мне там сказали. В спектакле мне хотелось, чтобы звонок происходил «здесь». Мне позвонили, я случайно включил громкую связь, все услышали, что произошло. И дальше все понимают, что со мной. Смотрят на мою реакцию и ход нашей беседы, понимая, что мне сказали. И я понимаю, что все понимают. Это требует от меня другого способа существования. Я не прячу второй и третий план, а борюсь с тем, что все понимают, что со мной происходит. Я буду, наоборот, радостным, буду шутить и рассказывать анекдоты. Но это будет какая-то остервенелая веселость. У Островского многие события происходили «там», за сценой, мы их специально вытаскивали «сюда». Буланов у нас приехал только что, Гурмыжская сейчас только его увидела, и сейчас только она меняется. И Буланов сейчас слышит о том, что она хочет выдать Аксюшу за него. Это при нас происходит.

Это не «там» где-то. У Островского они оба знают, но для меня это немного статичная история. Мы с вами оба знаем, что у нас такие-то отношения, но вы мне сейчас что-то предлагаете, я вам что-то предлагаю, и мы сейчас на это реагируем. Это другая степень наполненности, остроты и активности существования. Является ли это каким-то открытием? Нет, наверное. Но я понимаю, что для спектакля это важно. Чтобы все происходило на глазах у зрителя.

Был легендарный спектакль «Мещане» Товстоногова и Розы Абрамовны Сироты, там другая была структура. Там артисты не прекращали играть. Они уходили в гримерки, продолжали существовать в своих персонажах, там ссорились, что-то накапливали и выносили это на сцену. Скандалы происходили на виду у зрителей, но многое было «там». У нас в спектакле «Один день в Макондо» многое происходит «там». «Макондо» — спектакль по Маркесу, там многое происходит за кулисами. Зрители этого не видят, потому что артистам важно настроиться или еще какие-то вещи пойти сделать.

Григорий Заславский: Можно ли как-то снять, зафиксировать спектакль, который «там»?

Егор Перегудов: Можно. Но он настолько хулиганский и дурацкий, что лучше его не снимать. Что-то снимали, но поскольку это жизнь «театра в театре» и еще в театре, то артисты сами придумывают каких-то персонажей, кто-то переодевается. Это такая радость для себя. Если это снимать, то появится радость на камеру. А у нас важно, что это ритуалы. Люди целый день в театре, они должны что-то еще делать, не всегда же они на сцене. Вот они себе придумывают.

Григорий Заславский: Есть ли в «Лесе» какой-то персонаж, который был вам непонятен?

Егор Перегудов: Каждый. Вот Несчастливцев. Он хороший артист или плохой?

Григорий Заславский: Наверное, это вам решать.

Егор Перегудов: Островский как считал?

Григорий Заславский: Николай Хрисанфович Рыбаков ему сказал: «Старик, ты гений».

Егор Перегудов: Но это же Несчастливцев рассказывает. Я тоже могу сказать, что Петр Наумович пришел, увидел мой первый этюд — я в нем играл комара, — там тень такая стояла, это был точно он. Но это же байки актерские. К ним надо относиться как к троекратному преувеличению. Поэтому главный вопрос, на который мы отвечали, — он большой артист или посредственный? Гурмыжская говорит, что она умыкнулась от света и шесть лет у нее не было мужчины. Хорошо, а до этого что такое было, что она сказала: «Все, закрываю для себя мужчин»? Верим ли мы словам персонажа? В принципе, словам персонажа верить никогда нельзя. То, что они говорят про себя, не значит, что они говорят правду. Мы можем верить только поступкам и фактам. Мы знаем, что она действительно взяла Аксюшу, что воспитывает ее с семи лет. Она тратится на нее. Это делает их отношения более человеческими, более теплыми, чем обычно, когда она командует, и все. Она ее любит и хочет, чтобы та была

счастлива. Правда, понятие счастья у нее свое. Как у нас и у родителей. Они считают, что мы будем счастливы в том, в чем они, может быть, хотели бы быть счастливы. Или им кажется, что это приносит деньги, или им кажется, что это популярно, и так далее. А мы хотим по-своему. Это конфликт, который всегда существует.

Григорий Заславский: И после какой фразы или не фразы, а чего-то еще, в связи с чем и как вы решаете, все-таки талант он или не талант? Когда вы приняли решение, что он у вас будет талантливый или неталантливый? Может, он круче, чем Николай Хрисанфович Рыбаков?

Егор Перегудов: Нет ничего хуже, чем талантливый артист в плохом спектакле. Я думаю, вы знаете, о чем я говорю. Великий артист в плохом спектакле, при плохой режиссуре — ничего ужаснее быть не может. Когда видишь, что артист хороший, но играет он очень плохо…

Григорий Заславский: Талантливый артист в плохом спектакле режиссера — это еще спасение. А когда талантливый актер плохо играет… Как иногда Смоктуновский, к сожалению, случалось…

Егор Перегудов: Думаю, любой талантливый артист много играл плохо. Мы придумали, что Несчастливцев — артист, считающий себя очень талантливым, но никто не видел его в том проявлении, в котором он себя считает талантливым. Поэтому мы решили, что сцену, где они с Восмибратовым, где он как бы играет почти губернатора, он играет плохо. Он из тех артистов, которые в жизни — артисты. А есть артисты, которым нужно дать текст, провести с ним полгода, и он будет гениальным. А в жизни он читает по складам и незаметный, и совсем не артист. Вот мы решили, что он в жизни скорее такой. А в этой ситуации он растерянный, не знает, как играть. Потому что меня, когда я вижу спектакли про артистов, это всегда смущает, не очень правдиво получается. Как сыграть артиста? Он в жизни тоже артист? В жизни я дома тоже режиссер? Я же другой. А как это показать? Сложная задача играть артистов. Мне кажется, ничего сложнее нет, чем сыграть артиста.

Тут надо сказать, что я не умею придумывать персонажей. У меня мозги так не устроены. Я занимаюсь ситуацией, разбором. Вот есть твой персонаж, есть персонаж партнера. Вы почему встретились? Вы зачем пришли сюда? Какой идеальный исход этой сцены? Я пришел, чтобы девушка, которую я люблю, бросила все и уехала вместе со мной. Это моя задача. У партнерши задача другая. Дальше мы проверяем сцену, что я буду делать, чтобы девушка согласилась? Я могу заманивать ее в светлое будущее, могу пугать, могу угрожать, что я с собой что-то сделаю. Чем острее действие, тем интереснее становится сцена. А дальше я стараюсь, чтобы это было дело актера, чтобы он этим занимался, чтобы он про это думал и в идеале предлагал мне вариант персонажа. Какой он? Если возникают предложения, естественно, я оцениваю, но обычно это мое слабое место. Я не умею сочинять персонажей. Но стремлюсь к тому, чтобы каждый персонаж был узнаваемым и человечным. Нет плохих персонажей ни в какой драматургии. Это бывает только в американских боевиках.

Григорий Заславский: А если актер вас начинает мучить? Вот здесь — в очках, вот здесь — сгорблен.

Егор Перегудов: Очень хорошо. Мы сейчас прошли путь с одним артистом. Он начал с говора. У него был такой говор, сякой говор. Потом мы взяли педагога по речи, еще говор. Потом отменили говор. Человек два месяца занимался говором. И дальше все собрались, нормально разговаривают, а он с говором. Когда ты смотришь спектакль, думаешь: а с этим-то что? В чем проблема? Другой артист — замечательный, прекрасный. Он хотел в одной из ролей сделать для себя маску, чтобы быть другим — перевоплощение. Хорошо, мы сделали маску. Он выходит, вокруг все люди как люди, а один — персонаж из «Звездных войн». Он это увидел и сам от маски отказался. Когда артист что-то придумывает, он придумывает сам с собой и для себя. Он не видит общей картины. Есть артисты, которые видят, но это не входит в их обязанности. Я должен встроить его в общий ансамбль. Мне кажется, что для артистов важно сочинять, фантазировать и легко от ненужного отказываться. Я очень легко отказываюсь, потому что знаю, что придумаю еще, придумаю лучше, придумаю интереснее.

Григорий Заславский: Вы относитесь к тексту «Леса» как к тексту, который можно перевести? Ваше первое образование переводчика тут помогает?

Егор Перегудов: Мы, собственно, этим и занимаемся. Если относиться к тексту как к какому-то шифру, который может подлежать очень разной трактовке, можно сказать, что это то же самое. В переводе драматургии есть одно сложное правило. Когда ты переводишь на свой родной язык, ты должен понять ситуацию и найти фразу, которую человек твоего языка и культуры в этой ситуации сказал бы. Когда мы читаем драматургов, которым не очень повезло с переводами, например: «О, Джон, налей мне чашку чая». Простая ситуация. Как мы скажем: «Можно мне чая?» или «Хотите чаю?» по Островскому, «Чай будешь?» — в зависимости от социальных и человеческих отношений может быть выражено по-разному. Но это точно не может быть выражено как «Налей мне чашку чая», ну, может быть, только с иронией. Тогда современный режиссер начинает это делать иронично. А как по-другому? Особенно если там все Джоны, Мэри и сэры.

Любое образование помогает. Анатолий Васильев, по-моему, химик по первому образованию. У него какое-то мощное образование. Я уверен, что оно ему помогает. Любое фундаментальное образование влияет на твой мозг. Мне мое помогает писать инсценировки. Я столкнулся с тем, что очень мало режиссеров сами пишут. Сейчас замечательный режиссер Денис Хуснияров в нашем театре будет делать роман «Симон» Наринэ Абгарян, современная проза. У меня бы сразу руки зачесались написать инсценировку. Звоню Денису, а он говорит, что ему нужен драматург. Драматург пишет один драфт, второй драфт, это не подходит, начинаются долгие поиски. Я себе упрощаю жизнь, я сам это делаю. Здесь первое образование очень помогает.

Григорий Заславский: Олег Николаевич Ефремов, когда брал Чехова, Горького, всегда переставлял сцены местами, у него была такая необходимость. У вас есть такое?

Егор Перегудов: Переставляю, конечно.

Григорий Заславский: Зачем?

Егор Перегудов *(смеется)*: Во-первых, так Олег Николаевич делал. И Мейерхольд так делал. Любая пьеса отражает драматургические законы своего времени. Наше время сильно отличается от прошлых времен. Люди, которые пришли в зал, смотрят современное кино или сериалы, у них другая скорость мышления и поглощения информации. Люди разные приходят. Есть те, кто раз в пять минут смотрят в телефон. Какая-то нервическая штука. Раз-раз — проверил и дальше смотрит. Конечно, мы ориентируемся и мечтаем о зрителе, который прочитает пьесу и будет знать все об авторе и о режиссере. Но таких людей практически нет. Современная публика по-другому устроена. Режиссеру важно быть с ней наравне. Самое страшное — оказаться глупее, чем зритель. То есть зритель уже понял, а мы продолжаем играть ситуацию… Понятно уже, давай дальше — нет, подожди, брат, у нас тут Островский. Мы пока сами не поймем… Нет, это так не работает. Мы должны быть быстрее, должны быть чуть-чуть впереди. А если отстаем, то отстаем специально. Поэтому необходимо работать с формой и находить ту, которая будет зрителю интересна. Но не ломать пьесу о коленку, а понять замысел драматурга. Что он хотел сказать и какими средствами добивался этого двести лет назад. И какие средства есть у нас, чтобы это воплотить, и как ими пользоваться. Я вчера перечитал «Иркутскую историю» Арбузова. Я вижу, что вся современная драматургия с ее находками была придумана почти 60 лет назад… В общем, есть Арбузов, у него есть хор, который может озвучивать мысли персонажа, может общаться с персонажем. И что это за хор такой? Это один человек или много? Эта пьеса была написана в 1959 году, но и сейчас не кажется устаревшей с точки зрения драматургического хода. Я понимаю, что много есть современного материала, где существует подобный ход, где есть персонаж, который может комментировать, влиять на действие, но это придумано было тогда. Может, тоже не Арбузовым придумано, а гораздо раньше, может, хор античный. Мне кажется, важно погружаться во все это и не менять то, что ты не понимаешь. Не делать что-то поперек пьесы. Абитуриент на режиссуру приходит, говорит: «Давайте “Ромео и Джульетту” сделаем, только пусть они в конце не умирают». Зачем тогда это делать? Возьми другую пьесу, где люди не умирают в конце, и делай ее.

Григорий Заславский: Меня такой вопрос волнует. У Островского есть комедии, а есть трагедии. Вот «Гроза». Иногда ее читаешь и думаешь: как она сегодня может прозвучать? Перспектива трагедии на сцене сегодня, в том числе трагедии Островского, как вы думаете, существует или нет?

Егор Перегудов: Он же не называл это трагедией. Что там?.. Драма вроде бы.

Григорий Заславский: Там неизбежность, неизбежность… Катерина в сторону этого идет и погибает.

Егор Перегудов: Возможно все. И ту же «Грозу» ставят всегда. И в БДТ «Гроза» мощная. Как раз в сторону жанра трагедии сдвинута. И Женя Закиров делал «Грозу». Режиссер же не специально берется ставить трагедию: «Так, комедию я сделал, драму сделал, теперь у меня трагедия». Нет, это история,

которая тебя чем-то задевает, мучает, ты хочешь про это поговорить. В «Грозе», мне кажется, основная тема — это природа греха. Что такое грех? «Гроза» движется к Достоевскому. Катерина, она почему идет до конца? Потому что понимает: в душе уже согрешила. Уже захотела это сделать. Значит, все остальные поступки уже не важны. Это мощная и современная история. Что сейчас считается грехом в обществе, что сам человек считает грешным или не грешным? У нас совершенно другие понятия об интимных связях, чем тогда. Все проще. Сериал «Измены» все смотрят. Нравственный закон — он же всех волнует. Поэтому я думаю, что тут не вопрос жанра. Жанр можно менять. И нужно менять. Большие режиссеры всегда меняют жанр. И Гончаров всегда с этого начинал. Он определял жанр и смотрел, куда его можно сдвинуть. Например, комедия. А если это комедия-буффонада, а если это комедия, буффонада и фарс? Или драма. Куда ее? Жанр надо раскачивать. Тогда история открывается. Сейчас вообще время, когда жанр меняется на протяжении спектакля. Начинаешь смотреть одну историю, потом она меняется, превращается. Мне кажется, это современный подход к жанру. Жанр стал текучим.

Григорий Заславский: «Лес», по-моему, дает такую возможность.

Егор Перегудов: Да. В «Лесе» так и есть. Есть там и шекспировские сцены. А есть Чехов, есть Тургенев.

Григорий Заславский: Я когда смотрю хороший спектакль по классике, но сильно переделанный, думаю: «А пришел бы Гоголь, ему бы понравилось». У него этого нет, но я уверен, что он посмеялся бы с нами и, так сказать, закрепил. Что бы вы хотели, чтобы Островский, придя на «Лес», сказал после спектакля?

Егор Перегудов: Мне кажется, надо себя всегда соотносить с автором. Двести лет прошло, а люди смотрят, думают. Главное — реагируют. У Островского есть персонаж, которого зовут Карп. Есть сцена, в которой Счастливцев называет его разными другими рыбьими именами: Сазан Савельич, Налим Савельич. Что может быть проще? Шутка такая. И, знаете, зал так радуется… Двести лет прошло. При том что никто уже не знает, как выглядит налим и чем он отличается от сазана. Я артисту на репетиции говорю: «Давай это разовьем, современных рыб добавим, будет Сибас Савельич…» Он пробует, а оно не идет, не получается, не работает. Работает именно Карп, Налим, ну и Осетр в конце. Мне кажется, что, если бы я как драматург понимал, что написанное мной работает, я был бы счастлив. Я когда-то переводил «Доброго человека из Сезуана». Помню, сидишь, переводишь — и тебя осенило какой-то фразой. При этом я не автор, я всего лишь переводчик. А пишу и думаю: «Боже мой, как это хорошо, как это будет здорово». Потом приходишь в театр на спектакль, а сцена эмоциональная, и артист проговорил скороговоркой то, что ты так долго писал. Никто ничего не понял, а ты два часа мучился над этой фразой. Островский, он как драматург очень честно работал. Что бы он сказал о нашем «Лесе» — не знаю… Для меня всегда была проблема с «Мёртвыми душами» Гоголя. Там присутствие автора необходимо. Я где-то читал, что когда Булгаков делал инсценировку «Мёртвых душ», то придумал,

что Гоголь сидит на люстре над залом и комментирует, что происходит. Потом все, естественно, отменили. Но сама идея сидящего на люстре Гоголя… Островский, по-моему, не на люстре должен сидеть. Он должен сидеть около помрежа. Там видишь сцену в определенном ракурсе, там мониторы, трансляции, там видишь монтировщиков, реквизиторов. Странное такое место в каждом театре — точка соприкосновения миров. Видишь зал, слышишь реакцию. И видишь, как артисты тоже краем глаза тебя видят.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ
Заславский Григорий Анатольевич — кандидат филологических наук, профессор, ректор Российского института театрального искусства — ГИТИС.
E-mail: info@gitis.net
ORCID: 0000-0003-0131-0791

Перегудов Егор Михайлович — художественный руководитель Московского академического театра имени Владимира Маяковского.
E-mail: PeregudovEM@culture.mos.ru
ORCID: 0009-0009-6850-7194

ABOUT THE AUTHORS
Grigoriy A. Zaslavskiy — Cand. Sc. in Philology, Professor, Rector of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).
E-mail: info@gitis.net
ORCID: 0000-0003-0131-0791

Egor M. Peregudov — Art Director of the Moscow Academic Theatre named after Vl. Mayakovsky.
E-mail: PeregudovEM@culture.mos.ru
ORCID: 0009-0009-6850-7194

Статья поступила в редакцию: 30.12.2023
Отредактирована: 29.04.2024
Принята к публикации: 14.05.2024
Received: 30.12.2023
Revised: 29.04.2024
Accepted: 14.05.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ
Заславский Г. А., Перегудов Е. М. Однажды мы с Островским // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 2. С. 72–86.
DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-72-86
EDN HEDWHK

FOR CITATION
Zaslavskiy G. A., Peregudov E. M. Once Upon a Time Ostrovsky and I. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2024, no. 2, pp. 72–86.
DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-72-86
EDN HEDWHK