

ИМПЕРИЯ ДРАМЫ

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

НОВОСТИ



В ПЕРМИ ЗАВЕРШИЛСЯ
Четвёртый фестиваль-школа
«Территория»

ЗАВЕРШИЛСЯ ФЕСТИВАЛЬ
«Золотая Маска в Петербурге»



В БЕРЛИНСКОМ ТЕАТРЕ «ШАУБЮ-
не» показали премьеру спектакля
«Нибелунги» по пьесе Ф. Геббеля
в постановке Мариуса фон Майенбурга

В МОСКОВСКОМ ТЕАТРЕ «ЛЕНКОМ»
состоялась премьера спектакля
«Вишнёвый сад» по пьесе А. П. Чехова
в постановке Марка Захарова



В ЛОНДОНСКОМ ТЕАТРЕ «ОЛД ВИК»
состоялась премьера
спектакля «Пож-
нётся бурю» по пьесе
Д. Лоренса и Р. Ли
в постановке Трево-
ра Нанна. В главных
ролях Кевин Спейси
и Дэвид Трафтон

В МОСКОВСКОМ ТЕАТРЕ ИМЕНИ
Вахтангова прошла премьера спектакля
«Дядя Ваня» по пьесе А. П. Чехова.
Режиссёр Римас Туминас. В заглавной
роли – Сергей Маковецкий



В ПЕТЕРБУРГЕ ЗАВЕРШИЛСЯ
международный театральный
фестиваль «Балтийский дом»



Янина Лакоба (Соня) и Сергей Паршин (Иван Петрович). Фото О. Кутейникова

ПРЕМЬЕРА

ЗЕРКАЛО ТРЕСНУЛО

А. П. Чехов. «Дядя Ваня». Александринский театр. Режиссёр Андрей Щербан

Театр — зеркало, в какую бы одежду он ни рядился. Но отражает ли он жизнь, или его зеркало треснуло, превратившись в осколки, разбросанные по сцене? Такой вопрос ставит новый спектакль Александринского театра. Этот вопрос легко пере-
крывает содержание, да и является ли оно, это содержание, но-
востью? Чеховские пьесы уже давно стали мифами. Ещё один
«Дядя Ваня» уже ничего не добавит к известной истории о доме
в двадцать шесть комнат, из которого хочется бежать в Африку.

Отсутствие замысловатых поворотов в старой пьесе и есть
первая новость спектакля Андрея Щербана. Всё в нём на месте,
все слова и все отношения сохранены в какой-то трогательной
неприкосновенности. Что касается текста, то он лишь слегка
приправлен английским — до такой степени обывательным и
обрусевшим, что нянька Марина и дурачок Вафля свободно
перекидываются английскими репликами. Люк Персевич
в своём «Дяде Ване», как мы имели возможность недавно
увидеть, поправил язык Чехова непечатной лексикой. Щербан —
действуя в том же русле «перевода» пьесы для нового времени, —
зафиксировал макаронические наклонности современного рус-
ского языка, да заодно и влияние туризма (кстати, именно
туризма — не образования).

Что же касается места в буквальном смысле, то оно как будто
потеряно. Зрительный зал отражается в сценографии — к этому
Александринке не привыкать. Но в декорации Карменчичи
Брожбу это отражение расколото на фрагменты. Зрители
и действующие лица, партер, ложи, галёрка и сцена специально
перепутаны. По воле режиссёра и художника взгляд пере-
мещается от рампы за кулисы, вверх и вниз. Любые части ин-
терьера театра задекорированы — то есть стали частью деко-
рации. Отовсюду, как из нор, погребов, потайных дверей,
вылезают и выходят люди. Границы между сценой и залом нет,
и этот тезис ежеминутно подчёркивается. Большая техно-стена
с выразительно светящейся надписью «Выход» от эпизода
к эпизоду перемещается, внося в идею «выхода» нечто тупи-
ковое, неразрешимое. Отражающее зеркало то развёрнуто
прямо к фасаду жизни, то отодвинуто к её задворкам, напоминая
тем самым приём Тома Стоппарда, который в знаменитой пере-
работке «Гамлета» — «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» —
отправил зрителя XX века на задний двор Эльсинора. Там-то
школьные дружки принца стали сами по себе героями.
Чеховских персонажей тоже отправляют в народ, в гущу жизни,
и им надежало бы раствориться в чинной зрительской массе
при полном освещении зала. Не растворяются.

Сложной архитектурной оформлением (теряющего цель-
ность в собственном лабиринте) авторы спектакля подчёркивают
сходство между ними (персонажами) и нами. Не двадцать шесть
комнат, не времена года, а зеркало, не способное дать сколько-
нибудь законченное и верное отражение, символизирует (как
может) сценография. Задник с общим видом зрительного зала,
спускающийся на поклонах, кажется предъявлением замысла,
который не состоялся — не у режиссёра, а у современного театра.
Жизнь делается всё сложнее, театр — всё беспомощней.

Вторая — и ещё более неожиданная — новость Щербана со-
стоит в том, что «Дяде Ване» возвращено его происхождение.
Это полновесная русская драма. От этого Чехов не становится
меньше. Напротив, проявление индивидуального, нацио-
нального, типичного скорее ставит художника в ряд всемирных
гениев. Это давно подмечено. Трепак в разгар танго — танца из
репертуара профессора и чистюли Серебрякова — не лишённый
юмора знак. Как бы ни крутилась пластинка, гармоника и бала-
лайка верней, сподручней. К трепаку прибавьте вечный дождь,
непролазную грязь, коммунальную скученность, лень, гре-
ховное уныние и при всём этом тоску и веру — получится сце-
нический очерк русской жизни forever.

Танго Карлоса Гарделя пронизывают спектакль чужеземной
тоской и страстью. Как и Африка, это русская мечта о чём-то
далёком — заграничном? Но когда её, то есть мечты, горловые
звучания, её режущие слух интонации, её непонятные слова
врываються в однообразный и бесформенный быт, мечта пугает.
Одни, как Елена, притворяются, другие, как Астров, пристраи-
ваются, третьи, как Марина или Вафля, шарахаются, транспо-
нируют танго в присядку. Лишь заглавный герой, дядя Ваня, не
участвует в этом разнообразном присвоении, он сумрачно на-
блюдает за остальными. Музыкальная составляющая в спектакле
по Чехову может дать поразительные результаты. В «Трёх
сёстрах» Анатолия Эфроса вальс (тоже не русский) объединял,
сливал в единой невыразимой печали всех действующих лиц.
У Щербана танго их разъединяет. Танец без помощи слов вы-
ражает и дополняет каждый характер. Танго Гарделя то резко,
то глухо, где-то на втором плане зовёт, манит, напоминает
о чём-то невыразимом и не сбывающемся. Чужая музыка громка,
призывна. Русская музыка спектакля — тихая молитва Сони.
И если вы скажете, что Чехов ничего подобного не писал, то
ошибётесь. Заключительный монолог Сони, который столько
раз поднимали и опускали, соединяли с фортепьяно и орке-
стром, кричали и шептали, открылся в своём истинном содер-
жании. О нём догадывались, его стеснялись, не хотели соединять
с авторством скептика-доктора. Но оказалось, что между че-
ховской мелодекламацией и молитвой совсем небольшое рас-
стояние. Соня — Янина Лакоба — в этом убедила. Вместе с нею
все оказались в храме — без купола, под открытым небом, без
стен, в безбрежной степи, под дождём.

Щербан знает свойства трагикомедии — она беспричинно
и внезапно кидается из огня в воду. Его «Дядя Ваня» — трагико-
медия. Или, может быть, комедия, незаметно впадающая в драму,
перетекающая в неё из ряда смешных и очень смешных поло-
жений. Пробежка по залу Работника (Павел Юринов) за про-
павшей Жучкой после душераздирающей молитвы Сони — откат,
трюк: всё равно перед вами комедия, а не то, что вы подумали.

Я видел трагического Войницкого — им был Смоктуновский
в спектакле МХАТа. Он играл Человека, Шпеннгауэра и Досто-
евского, которому не нужно для доказательства писать трактаты

Продолжение на стр. 2



и романы. Тот Войницкий был сразу и Фаустом, и Гамлетом, он хотел большего, чем мог, чем дано человеку природой и Богом. Теперь в такие перспективы человека никто не верит, такие претензии недоступны.

Войницкий Сергея Паршина гораздо проще. Его как будто лишили благородства и тонкости. Он донельзя прагматичный и плотский. При каждом упоминании им «философии» зал откликался смешками. Ведь в эти моменты Войницкий смотрел на женские прелести Елены Андреевны — на её волосы, ноги, грудь, он видел позу, достойную искусства, он воображал, как может поднять её на руки и прижать к себе. Он просто не давал ей проходу и «лапал» при каждом удобном случае. Войницкого дискредитировали, но вот что интересно: образ, созданный актёром, и живописен, и глубок. Раздражительность, скепсис, уныние — всё это лежит тяжёлым грузом на плечах дяди Вани. Самоуничтожение в нём обострено, недовольство собой становится манией, не менее опасной, чем самолюбование Серебрякова. Никогда ещё помещик Войницкий не появлялся на сцене в рваном свитере и ночной рубашке. Его и за человека-то не считают — ни зять, ни красавица Елена, брезгливо отталкивающая млеющего от желаний поклонника. Ненависть к Серебрякову с первых минут спектакля изливается то в сердитых интонациях, то в передразнивании стонов и жалоб профессора. Войницкий очно и заочно атакует Серебрякова желчными и нервными выпадами.

Но наплевательство, шутейство, грубости, брюзжание вдруг сменяются тоскливой тирадой. Эту сцену можно назвать «грязевой ванной». Выпачканная мокрой землёй рубашка кажется одеянием, а не одеждой. Нечёсанный и опустившийся человек превращается в изгнанника, «вечного жидя». Рядом с Соней стоит он и во время молитвы, в толстом пальто, которое словно надел в дальнюю осеннюю дорогу.

Паршин не жалеет Войницкого — и жалеет. Ничуть не приукрашивая его, в иные минуты делая жалким и комичным (когда тот переваливается через спинку дивана, в очередной раз выпустив из рук свою «золотую рыбку»), актёр помнит о том, что дядя Ваня — страдалец. Для того, чтобы дать знать об этом, не обязательно всё показывать — хватит и малой доли образа. В распоряжении актёра и режиссура, заключающая Войницкого в свою раму, и собственные творческие усилия.

В режиссёрской раме Щербана Войницкий одинок. Родство с Соней, дружба с Астровым — эти мотивы слышны слабо. Зато контраст с Серебряковым — самый громкий мотив. Я видела Смоктуновского не только в Войницком — он играл и Серебрякова, в обоих случаях повышая личностный ранг персонажа. Его Серебрякову внимали, он, не кокетничая, проклинал старость, его терзала болезнь, его десять лет назад могла полюбить Елена, он был прав, когда советовал делать дело, а не разглагольствовать. Такова сила убедительности великого актёра. Александринский Серебряков, согласно общему решению пьесы, фанфарон, нарцисс, чужак, бесстыдный приживал. Семён Сытник следует этому плану. Его Серебряков — хорошо одетый, белый, чистый по сравнению со всеми, хотя это чистота самодовольства и пустоты. Грязи он с успехом избегает. Профессора наградили юмором — казалось бы, спасибо, но это тупой юмор помешанного на себе, главном и любимом, человека. И до такой степени Серебряков дуёт в одну дуду — что он болен, что он умирает, что он упал в обморок, — что и в болезни его не хочется верить. Серебряков у Сытника, в отличие от Войницкого у Паршина, всё время что-то показывает. Например, любовь к жене — и окружающие держат паузу, пока он впиивается в губы Елены Андреевны. Это он затевает вечер танго, превратившегося в кадрили и трепак; это он по-дилетантски актёрствует на столе, цитируя Городничего из «Ревизора»; это он опрокидывает стол, имитируя гнев и тут же струсив. Наконец, это он, сразу на нескольких языках, призывает всех к труду, подозрительно громкогласно.

Щербан заставляет играть свиту: он делает из маленьких ролей большие — не за счёт подтекста, а за счёт

действенной жизни рядом с главными героями. Так, позёрство Серебрякова играет не только он сам. Из статичной и безмолвной по пьесе Марьи Васильевны Войницкой в исполнении Светланы Смирновой вырисовывается активнейшая, почти безумная в своём обожании поклонница Серебрякова. Она в любую минуту рядом. Она нянька и партнёрша, которая находит множество способов угодить и помочь. Её поведение суеливо и подобострастно. Войницкая извивается от нетерпения, желания выразить свои чувства кривлянием, непристойными ужимками, беспрерывным маскарадом. Лисьи хвосты на плечах трепещут, словно крылья смешной птицы из домашнего загона, которая всё равно не может взлететь. Суега и волнение Марьи Васильевны заканчиваются, едва Серебряков покидает дом — и вдруг она оказывается обесцвеченной, без меха, бижутерии, кокетливых шляпок, в невыразительно серой одежде, потому что её праздник длился ровно столько, сколько гостил профессор. Смешной и глупой женщине, которая цедует «гения» с разбега взасос, кидается в позы вамп и бдительно сторожит сон задремавшего профессора, — тоже нужны душевные взлёты, её сердце не бьётся, а бешено колотится рядом с кумиром. Смирнова проводит свою роль с иронической весёлостью, показывая Марью Васильевну столь же дурновкусной, сколь и непосредственной. Превращения Войницкой — пример особого актёрского стиля в режиссуре Щербана. Это обязательно личный сюжет, дающий исполнителю свободу в границах общего сюжета.

Так, нашлась история и для Вафли в исполнении Дмитрия Лысенкова. Конечно, для его вступительного монолога об измене (в семье и в государстве), для его потешной философии простака и недотёпы — отведено отдельное время и место, за которое Илья Ильич успевае также пролить чай. Конечно, его упрёк Елене Андреевне, которая никак не может запомнить, что он Илья Ильич, высказан с заметной обидой — у него чувствительное сердце. И это далеко не всё, чем Вафля занят в этом доме, в этом спектакле. Телегин практически не покидает сцену. Он своего рода домовый. На его глазах люди пьют чай, говорят о пустяках, а в это время разбиваются их жизни. Телегин пытается остановить, утешить, предотвратить, а его отталкивают, обходят, не слышат. Тихий и робкий Вафля напоминает тень от свечи — она безропотно следует за светом. Вафля аккомпанирует молитве, которую поёт Соня, аккорды его гитары словно кивают в знак согласия. Режиссёр и актёр домысливают всё то, что не написано, а, возможно, и не существовало в воображении драматурга. Здесь при желании можно увидеть боязнь *проживания*, то есть сценического существования, которому учат в наших театральные школах и которое считается вершиной исполнительского искусства. Где переполненные чувствами паузы? Так называемые «мхатовские»? Где атмосфера, создаваемая не словами, а тем, что между ними, под ними? Были же в нашем театре, в нашем кино чеховские персонажи, у которых никаких автономных сюжетов не было. Например, у Кончаловского в «Дяде Ване» Марью Васильевну играла Ирина Анисимова-Вульф. Это была дама спокойных кровей. Её занятие составляли пахитоска и учёные брошюры. Зятя она почитала, но припадок восторга не переживала. На экране «светилась» положенное по тексту пьесы время. Кто скажет, что это не Марья Васильевна по Чехову? В то же время скачущая, как менада, Марья Васильевна Светланы Смирновой — героиня, пожалуй, не пьесы, а романа, конспект которого предъявили режиссёр и актриса.

Мне всегда казалось, что драматургия Чехова потому и захватила XX (а теперь уже XXI) век, что она по существу предлагает схемы романов, которые поддаются *дописыванию*. Между строк, между реплик, между событий драматургом оставлено так много свободного пространства, что любой желающий (конечно же, уполномоченный желающий — режиссёр) будет упражняться в сценической прозе. Андрей Щербан — из режиссёров-романистов.

Однако даже он не всё дописывает. Любовь доктора Астрова и Елены Андреевны затуманена и размыта. Ясно, что она мелькнула светлым облаком среди дождей и гроз, что она была и не была. Была — потому что Елена Андреевна (Юлия Марченко) и танцевала, и целовалась с Астровым (Игорем Волковым) не так, как с мужем. Они потянулись друг к другу, но любовь не состоялась. И причиной тому не были ни целомудрие женщины, ни донжуанство мужчины; ни страх, ни скандал, — апатия. Ею страдают все, кроме Серебрякова, ею заражены и Астров, и Елена. Всё решила привычка к обыденности, устоявшаяся, удобная — для неё в столице, для него — в провинции. Для любви нужна смелость, даже отвага. А в любовную отвагу не верит даже муж, застукавший жену с Астровым в момент очевидной измены и аккуратно оторвавший Елену Андреевну от интимных спазмов. Он подаёт ей белое пальто, надевая его на мокрое и грязное платье. Любовные объятия сваливают Елену и Астрова в ту же сырую землю, в которой побывали все по очереди. Не успев подняться до облаков, любовь оказывается в грязи.

Астров, по предъявленному ему счёту, виноват: и в том, что не завоевал одну женщину, и в том, что не захотел дать счастья другой. Это человек, сломанный русской болезнью, параличом воли, обомовщиной. Былое воодушевление, энергия «зелёного» воина, некогда в нём пробуждаются, чтобы смениться ленью, пьянством и безразличием. Он смирился со всеобщим опустошением и собственной никчёмностью. Всё взвешено, и всё кончено. Не случайно он дважды снимает с Сони очки и, тщательно их протерев, надевает обратно — пусть разглядит его как следует. Ибо Соня любит слепо, хотя её страсть детская, а не женская.

Соня Янины Лакобы — удивительное сценическое создание. Это недоовощённая женщина, которая как бы остановилась в росте, её тело и её душа останутся подростковыми со всеми присущими этому возрасту особенностями — угловатой пластикой, выплесками агрессии, наивной прямотой и поисками нежности. Соня и Елена Андреевна образуют второй контраст спектакля — женский. Размягчённая, полуодетая или в шелках, босая, вся маняще-телесная Елена — и худенькая, коротко стриженная, проворная, закрытая с ног до головы в суконные платья-футляры, в толстых чулках и башмаках, Соня. Они одинаковы, они похожи. У одной старый муж, у другой — безответная любовь, и жизнь их течёт по-разному. Елена ничего не делает, Соня на себе тащит дом, бабушку, отца, но обе в клетках — как голуби, появившиеся в нишах на техно-стене в последнем акте. Соня хотя бы пытается вырваться — на прощание протыгивает большой, какой-то слишком театральный ключ Астрову (который тот молча возвращает). Елена — безвольно никнет перед обстоятельствами и перед мужем, разыгрывая послушную куклу. У Елены все ошибки в прошлом, бедная Соня не успела их совершить. Очки — вот ещё в чём несходство — это образная оптика обеих. У Сони круглые, прозрачные, и зрячие при этом, у Елены — тёмные, невидящие, непроницаемые.

«Всё будет по-прежнему», — так говорит Войницкий Серебрякову, но в этом спектакле так сказали друг другу все. Так или иначе — всё будет по-прежнему для Астрова, Сони, Телегина, Марьи Васильевны... Реплика, в которой вместились общечеловеческая надежда на бесконечность и боязнь этой бесконечности, эхом отозвалась во всех личных сюжетах alexandrinского «Дяди Вани».

По первому впечатлению в спектакле Щербана правит традиция. Она разочаровывает, пока не привыкаешь (вот ведь времена — не с шоком смиряешься, а с традицией!) и не начинаешь тягиваться в атмосферу спектакля. Когда же он заканчивается, то узы между сценой и залом уже скреплены. Традиция, не традиция — какая разница.

Театр Чехова в таком сценическом облике не кажется надоевшим, музейным, надуманным, препарированным. Он живой, что и требовалось доказать.

Елена Горфункель

АНДРЕЙ ЩЕРБАН: «ЭМОЦИЯ — ЭТО ДВИЖЕНИЕ»

— Господин Щербан, вы работали в очень многих театрах с очень разными актёрами: американскими, французскими, румынскими... С русской актёрской школой, с русской традицией вы сталкиваетесь впервые, не так ли?

— Ну, не совсем. В Румынии нас учили по Станиславскому.

— Потому что Румыния входила в соцлагерь?

— Да. Система Станиславского и у нас тоже была официальной театральной доктриной.

— Пришлось ли вам переучиваться, когда вы попали на Запад к актёрам, воспитанным в другой традиции?

— О, это было очень любопытно. Когда я туда приехал в начале 70-х, в западном театре царила повальная мода на хэппенинги. Особенно в даунтаунах: хэппенинги, авангард, импровизация, «свободная форма», альтернативный танец, альтернативная музыка... в общем, что такое театр, каждый отныне понимал по-своему. Никакой ясности в этом вопросе. И меня, прошедшего строгую школьную выучку, всё это чрезвычайно вдохновляло. Такой взрыв свободы... Но. С другой-то стороны. Ни дисциплины, ни структуры, ни техники. И моя выучка — та самая, «по Станиславскому», — помогла мне не потеряться, устоять на ногах. А мои актёры увидели наконец кого-то, у кого есть дисциплина и структура. Увидели, что возможно ещё что-то, помимо «let's do it and be happy». Ладно, ok, I'll do it, я сделаю это, но — почему? Зачем? Какова мотивация, каковы намерения? Американцы — они ж как дети: «да ну, это всё пустое, просто сделаем, и всё». А я их всё время придерживал и спрашивал, «почему» да «зачем». Получился очень хороший mix. Я учился у них, они — у меня.

— Но ведь не они же привили вам вкус к формальным экспериментам. Не Станиславский же вам, ещё в Румынии, помог поставить «Юлия Цезаря» в манере Кабуки.

— Нет, не Станиславский. Мейерхольд. Он был под запретом, и мы все, студенты, непрестанно разыскивали книги о нём, рассказы о его постановках. Под этим влиянием я и ставил — в том числе «Цезаря».

— Вот вы здесь. Работаете с актёрами русской психологической школы, воспитанными «по Станиславскому»... ну и так далее. И каково вам?

— Знаете, я посмотрел в Санкт-Петербурге несколько спектаклей в разных театрах. И у меня как-то не сложилось ощущения, что здешние актёры так уж хорошо понимают Станиславского. Я думаю, что если бы Станиславский ожил и посмотрел эти спектакли, он бы себя там не узнал. То есть совсем не узнал бы. «Глубокая правда проживания», «абсолютная органика сценического существования»... Да нет тут этого. Что-то другое есть, я почувствовал, — но не это. И когда я начал

работать с александринскими актёрами, мои подозрения подтвердились. Это не «актёры Станиславского».

— Вы были разочарованы?

— Нет, напротив. Для меня было очень кстати, что они так открыты для нового, нетрадиционного подхода к Чехову и его пьесе. Я ведь очень боялся сюда ехать. Меня пять лет назад пригласили в Грецию ставить «Геркулеса» Еврипида. И греческие актёры всё время, пока мы работали, словно говорили мне: «Ой, да знаем мы, как делать греческую трагедию, не надо нам этого объяснять». Простите, а зачем вы меня тогда позвали? Что мне тут тогда делать? Немножко поучиться и повысить собственную квалификацию? Мне не нравится, как вы «делаете греческую трагедию», мне это не подходит, я в это не верю, — давайте попробуем что-нибудь ещё. А они совсем не хотели пробовать что-нибудь ещё... И я боялся, что здесь, в России, начнётся то же самое: «Соме оп, we know Chekhov, please, shut up!» Ан нет. Абсолютная открытость. Они вполне освоили тот подход к «Дяде Ване», который я им предложил, и, думаю, будут осваивать его всё глубже. Хотя я понимаю, что этот подход для местных условий совершенно нетрадиционен. Мне очень хотелось посмотреть додинского «Дядю Ваню», — и я счастлив, что посмотрел его: очень чистая, деликатная такая интерпретация... А я решил сделать что-то совсем противоположное. По-моему, это очень хорошо, что в таком городе будут идти два настолько разных спектакля, не так ли?

— Разумеется. Тут вот ещё что интересно: какой бы ни была техника современных русских актёров — она отличается от прочих?

— У-у-уес. (Пауза.) Вот немецкие актёры — они интеллектуалы. Аналитики, работают «от головы», и полная сухость эмоций. Французские актёры с ними схожи, но уже из-за Декарта — у них всюду и везде постоянный Декарт: понимать, понимать, понимать. У них такая особенность — мыслить. Они могут вечность сидеть и обсуждать материал, пока наконец не встанут и не начнут хоть что-нибудь делать. Американские актёры — полная им противоположность: они с первого дня на всё говорят «ок». «Что мне сделать? на стену вспрыгнуть? ок, я пошёл прыгать на стену!» Никаких вопросов, никаких выяснений... очень «физические» актёры. А сущность русского актёра — в эмоциональности. Режиссёру надо просто понять, как направить её в верное русло. Потому что там есть и множество неверных. Есть постоянная опасность «ухода в сентиментальность», и мне надо всё время следить, чтобы удерживать актёров от неё. Но если верная связь между телом и эмоцией найдена, результат получится уникальным. Я бы определил эту специфику как «the intelligence of the emotions».



Сергей Паршин и Андрей Щербан на репетиции спектакля «Дядя Ваня»

— Это, разумеется, очень познавательно. Но хорошо ли это для вас? Эта ли «эмоциональность» нужна вашему стилю, вашему методу? Подходит ли она — ему?

— Я абсолютно убеждён в том, что мы ходим в театр, ибо голодны до впечатлений. Голодны в буквальном смысле — так хотят хлеба. Потому нам и нужны концерты, музеи, театры, — мы нуждаемся в этой пище. Мне очень важно, чтобы, когда спектакль закончится, вы вышли из театра — и увидели вещи иными. Что-то должно произойти внутри вас — то, что греки называли катарсисом. Обычно, когда я хожу в театр, не происходит ничего. Ни шока, ни потрясения. Выхожу таким же, каким и вошёл. То есть идеи там были интересные, занимательные, — но ничего на самом деле не случилось. Поэтому я думаю, что в сущности своей, в материи своей театр — вовсе не «головное» искусство, и Брехт был совершенно, полностью неправ, когда адресовался к «голове»; сущность театра — в эмоции. Это трудно, это опасно, это чревато ошибками, — потому что под «эмоцией» можно подразумевать и ту самую «сентиментальность», и «буржуазную эмоцию», и «мелодраматическую эмоцию»... Но подлинная эмоция не имеет со всем этим ничего общего. В английском языке корень слова «emotion» — «motion», движение. Действие. Action, emotion, motion, emotion, action. Эмоция должна воздействовать, двигаться, вибрировать, и эта её вибрация — явление духовное, метафизическое. Если она действует на нас — тогда всё меняется, и мы, и мир, и происходит метанойя, и наступает катарсис. Это то, чего я хочу. И — да, это как раз то, что мне нужно.

АЛЕСЕЙ ГУСЕВ

Юлия Марченко (Елена Андреевна) и Игорь Волков (Астров). Фото О. Кутейникова

