

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 АЛЕКСАНДРИНСКОМ ТЕАТРЕ состоялась премьера спектакля «Иваны» по мотивам гоголевской «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» в постановке Андрея Могучего

В МОСКОВСКОЙ СТУДИИ театрального искусства режиссёр Сергей Женовач поставил спектакль по комедии Н. В. Гоголя «Игроки»



В ЛОНДОНСКОМ ТЕАТРЕ «Аполло» режиссёр Эдриан Нобл ставит пьесу Ж.-П. Сартра «Кин». В заглавной роли — сэр Энтони Шер

В ЛОНДОНСКОМ ТЕАТРЕ «Уиндамс» показали премьеру спектакля «Письмо» по новелле Сомерсета Моэма. В главных ролях Дженни Сигроу и Энтони Эндрюс



В ПАРИЖСКОМ театре «Одеон» прошла премьера шекспировской «Бури». Режиссёр — Доминик Питуазе

В ПЕТЕРБУРГЕ ЗАВЕРШИЛСЯ Первый международный фестиваль «Балканское театральное пространство».

В нём приняли участие театры из Болгарии, Греции, Словакии, Сербии, Хорватии, Македонии и Черногории



В КРАКОВСКОМ «СТАРОМ ТЕАТРЕ» прошла премьера спектакля «Фабрика» о жизни и творчестве Энди Уорхола. Режиссёр — Кристиан Люпа

В ПЕТЕРБУРГСКОМ театре «Зазеркалье» завершился Четвёртый фестиваль театрального искусства для детей «Арлекин». Лауреатом национальной премии в номинации «За великое служение театру для детей» стала народная артистка России Ирина Соколова



В КОЛУМБИЙСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ состоялось присуждение Пулитцеровской премии в области драмы. Лауреатом объявлена пьеса Дэвида Линдсей-Эйбера «Кроличья нора», которая сначала не попала в шорт-лист



ПРЕМЬЕРА

АПОКАЛИПСИС ОТ ГУСАКА

Н. В. Гоголь. «Иваны». Александринский театр. Режиссёр Андрей Могучий

Театр XIX столетия считал Гоголя комиком и бытописателем, XX век открыл в нём психоаналитика, мистика, трагика и абсурдиста. Андрей Могучий со своей александринской командой азартно обживался в пространствах этих традиций. Но на этом не остановился. «Иваны» — спектакль оригинальный, выводящий театральную мысль о Гоголе в XXI век. В двух словах я бы определил формулу зрелища как «конец света, наполненный гёгами». Такого острого сочетания осмысленности и принципиальной неважности наличия смысла, многозначительной иносказательности и игровых мелочей, сдаётся мне, в авангарде XX века не было.

Само по себе важно, что спектакль необыкновенно красивый — по «картинке» и по «звуку». Такой, каким нигде, кроме Александринской сцены, не мог бы стать. Здесь режиссёр вместе с художником Александром Шишкиным придумал конфликт пространств. Работают на смысл сама высота от пола до колосников и тьма ампирного зрительного зала, увиденного зрителями со сцены. Законом пространства стал принцип «невозможных сочетаний». Как будто мы смотрим на пять-шесть площадок, сцен, помостов и экранов, и гоголевские образы перемещаются из одного плана существования в другой. Это похоже на принцип средневекового площадного действа. Жёлтые деревенские доски, позолоченный декор директорской ложи, пасущаяся на её фоне живая лошадь, разукрашенный унитаз, комнаты захладушно-советской многоэтажки и мусор, покрывающий российскую землю стопроцентно правдоподобно — всю целиком. В композиции зрелища есть верх, низ, круг, бесконечное движение — соблюдены законы мистерии, но это ещё и законы монтажа аттракционов, чистой игры. Это и законы действительности, нас окружающей. Такой же резкий монтаж в саундтреке спектакля — как всегда у Могучего, живом. Вокальная группа, наряженная в скорбные одежды церковного хора, вознесена в какую-то клеть метрах в двадцати над планшето. Балаганный гусиный крик, жуткий грохот сносимого жилья, «литературные чтения» текста Гоголя в поучающем стиле Первой программы Всесоюзного радио — шум мира соединяется со стилизованным церковным пением, аутентичным народным плачем, печальным звучанием сложно организованной музыки Александра Маноцкова, протяжными соло виолончели (редко такая серьёзная современная музыка входит в ткань драматического спектакля).

Катастрофа в спектакле показана по-средневековому — сразу в разных масштабах: и в глобальном, и в узнаваемо-социальном, и в душевном, человеческом. Всё идёт к тому, чем закончится: старинный женский плач про братоубийство, тела обоих Иванов на цинковых столах, мрачные поминки, и навсегда утраченный смысл любого спора. Всё это ещё в самом начале предвещал момент идиллии: воспоминание о ветхозаветной благодати и умирлённом существовании пропеваётся Иваном Ивановичем в сопровождении «гусей» его райского сада. Потом один Иван отправляется к другому, и сидит в полумраке с ним, величественно замершим в спячке, продолжавшейся, кажется, веками. Как только начинается вражда, перед зрителем разворачивается панорама рушащихся земель. Лошадь протаскивает по кругу повозку с мертвецом, и дык поёт отходную. В преисподнюю рушится деревянный домик — отхожее место, прямо с человеком в нём. С многометровой высоты срывается вниз и разбивается вдребезги, на щепки, фортепиано — гармония, действительно,

погибла. Попытки разговоров и объяснений прерываются разгромом убого-провинциального трёхэтажного домика с дешёвой советской обстановкой (тут обитают озлобившиеся соседи — Иваны), оглушительным рёвом отбойного молотка, а главное, суетой распоясавшейся толпы. Роли Александра Кудренко, Сергея Еликова, Юрия Равицкого, Олега Ерёмкина, Дмитрия Паламарчука, всех, кто участвует в апокалиптическом маскараде в миргородской луже, важны первостепенно. Это чередование отвязных масок и видений: они грубо уволокивают и швыряют чей-то скарб, бурно развлекаются на руинах и пепелищах, являются двольчиками-официантами и лыбятся привешенными на цепочках к ушам золотыми зубами — весь этот динамичный кошмар исполнен актёрским хором в духе Брейгеля. В таком мегаполисе мёртвых душ очень естественно видеть, как у мрачного Городничего, наполненного тупым ужасом (Игорь Волков), постепенно отваливаются конечности, привинченные на металлических штырях. Пришел конец цельности человека, Мир-города, конец времени, и одурелые чиновники провозглашают: «прошло 389 лет».

Спектакль развивается по логике метаморфозы, у главных героев «поехала крыша», и в декорации деревянный сруб может перемещаться вверх-вниз. Категория реальности оказалась уничтожена. Во сне Иван Иванович заполучает-таки вождельное ружьё и со словами другого гоголевского фанатика «Я тебя породил, я тебя и убью» палит не то в гуся, не то в сына, а потом готовится съесть его, помещённого на блюдо с яблоком во рту. Съеденный, но неизбежно возвращающийся в действие inferнальный Гусёк, сыгранный Алексеем Ингелевичем, — дух этих мест, он предок булгаковского кота Бегемота, так же невероятен, деловит, ходит по земле и возвышается на штанкетах, наполнен непостижимой вселенской печалью и мрачным визовом, и даже находясь в качестве кушанья на блюде, надменно отдаёт приказы по-немецки.

В центре спектакля два трагических героя превращаются в мёртвые души. Были два характера: один, светский, ядовито-воспитанный Иван Иванович — Николай Мартон, другой, не отрывающийся от земли, тяжеловесный, грубый Иван Никифорович — Виктор Смирнов. Мы увидели их будущие воплощения — одинокими, озлобленными, мрачными советскими пенсионерами. Жизнь покидает их изнутри. Дальше — отчаяние и тоска, круги на телеге, навязчивая идея суда, мести, пожара, сон разума. Трагический аккомпанемент действия, словно basso ostinato, ведёт Светлана Смирнова, странная молчаливая женщина, постоянно занятая унылыми домашними заботами посреди тотального сноса и разорения. В конце же звучит её соло, она оплакивает братоубийство.

Гоголевская фраза «Всё пошло к черту» объясняет строение спектакля. Могучий, вместе с давним участником проектов Формального театра драматургом Денисом Широко, вовлёл актёров в сюрреалистическую мистирию, в которой Гоголь обрабатывается и символизмом Андреем Белым, и абсурдизмом Эженом Ионеско, и современным мифотворцем Сашей Соколовым. Перевоплощения гоголевской традиции позволяют понять её суть. История не забудет и оценит, что Гоголь вернулся в родную и непредсказуемую Александринку в XXI столетии именно таким.

Николай Песочинский

ЖИЗНЬ ИГРОКА

Спектаклю Валерия Фокина «Ревизор» уже больше четырёх лет. С него, собственно, и началось сотрудничество режиссёра с Александринским театром. За это время «Ревизор» успел получить и Госпремию РФ, и «Золотую Маску», и «Золотой Софит», и поездить по миру. С годами спектакль менялся, меняется и до сих пор — так, как и положено взрослому организму.

Возмужав, фокинский «Ревизор» окончательно определился в отношениях с «предками». Легендарный «Ревизор» Всеволода Мейерхольда, поделившись с «потомком» родственными мотивами и некоторыми деталями, поддерживает александринский фантазмагории это не шутка. Потому что одно дело, когда провинциальный мирок начинает безумствовать от общей взнервлённой ажитации, и совсем другое, когда он сходит с ума спокойно и целенаправленно, с чувством исполненного долга. Хорошо поживший и привыкший к заинтересованному, предсказуемо пристрастному вниманию зрительного зала, «Ревизор» не нуждается в доказательствах своих прав — уверенность артистов в сложном сценическом рисунке поддерживает самые радикальные режиссёрские решения. Актёрская убежденность в том, что именно это и именно так играть «можно» (сопровождая спектакль отнюдь не с первого показа), не оставляет выбора публике, заставляя относиться к увиденному не как к прихотливой версии, но как к самостоятельному и цельному художественному миру.

Спектакль стал спокойнее и увереннее в себе — а для сатирической фантазмагории это не шутка. Потому что одно дело, когда провинциальный мирок начинает безумствовать от общей взнервлённой ажитации, и совсем другое, когда он сходит с ума спокойно и целенаправленно, с чувством исполненного долга. Хорошо поживший и привыкший к заинтересованному, предсказуемо пристрастному вниманию зрительного зала, «Ревизор» не нуждается в доказательствах своих прав — уверенность артистов в сложном сценическом рисунке поддерживает самые радикальные режиссёрские решения. Актёрская убежденность в том, что именно это и именно так играть «можно» (сопровождая спектакль отнюдь не с первого показа), не оставляет выбора публике, заставляя относиться к увиденному не как к прихотливой версии, но как к самостоятельному и цельному художественному миру.

За время, прошедшее со дня премьеры, было сделано немало актёрских вводов. Теперь в спектакле участвуют Вадим Романов, Сергей Еликов, Александр Анисимов, Павел Юринов. Хлопотную должность Почтмейстера вместо Николая Бурова исполняет Михаил Долгинин. Но основные изменения коснулись трёх ролей: Хлестакова, Осипа и Марьи Антоновны.

В очередь с Еленой Зиминой роль дочки городничего играет Яна Лакоба. Марья Антоновна Зиминной — барышня трепетная, восторженная и мечтательная, диковая провинциалка с фантазиями смелыми до неприличия. Крах всех надежд, воследовавший с отъездом коварного обольстителя Хлестакова, чреват для девушки серьёзнейшим нервным расстройством на грани помешательства — в конце концов, Офелию Елена Зиминая уже играла, так что обаяние поэтического безумия ей не совсем чуждо. Марья Антоновна-вторая в исполнении Яны Лакоба — это маленький и потешный, но чрезвычайно целеустремлённый хищник, барышня из новомодных, грёзам о большой и чистой любви предпочитающая шопинг и еще раз шопинг. Её лучшая сцена — страстный монолог, состоящий из единственного, многократно повторяющегося на разные лады слова: «Милашка!!!» Любкой заклеяймённый этим самым «милашкой» объект (в данном случае — предполагаемый жених) был бы обречён на захват (поглощение, освоение и т. д.) напористой и неукротимой девицей, если бы не оказался Хлестаковым. Юная Яна Лакоба, как отмечают многие свидетели её дебюта, напоминает молоденькую Инну Чурикову в сатирической ипостаси, поэтому грозное «Хочу!!!» удаётся александринской актрисе с неизменным успехом (в том числе и в более тонком варианте Саши из «Живого труп»).

Осипа играет Александр Кудренко, недавний выпускник мастерской Вениамина Фильштинского. Утрачен трюк с зеркальным отражением двух под ноль бритых голов (Хлестакова и Осипа, бывших аре-

стантов), но в целом роль, пожалуй, уточнилась. В дуэте с Виталием Коваленко — Хлестаковым Осип — Кудренко составляет, как принято сейчас говорить, «единую команду» — в профессиональном смысле. Это компактная преступная группа с равноправными участниками и чётко распределёнными ролями: тонкую работу шулера выполняет Хлестаков, а за грубую силу отвечает Осип. Роль хозяина и слуги они играют для прикрытия. «Биография» их отношений кажется довольно прозрачной и легко может быть восстановлена: от знакомства на нарах до решения войти в дело.

Виталий Коваленко играет прежде всего игрока. В гоголевском смысле. «Экая надувательская земля!», помнится, было сказано у классика. Так вот Хлестаков — Коваленко — это как раз «твой сын, земля», карточный шулер по воровской масти, игрок по сути своей. Вследствие неумеренного потребления содержимого «толстобрюшки» в невменяемом (то есть наиболее правдивом) состоянии этот Хлестаков с калейдоскопической скоростью и яркостью демонстрирует набор своих масок: прикидываться шармёром или «глядеть Наполеоном» ему пришлось за карточным столом. Образ, созданный Виталием Коваленко, «подтягивает» в спектакль роковую для России мифологию карточной игры, со всей её недоброй мистикой, дурным азартом и печальными обобщениями о сути национальных проблем. Здешний Хлестаков — игрок, «гнувший карточку» рядом с Ихаревым и Германном (среди «посттолстобрюшечных» личин есть и эти). Интересно при этом, что в целом Хлестаков Коваленко может быть вполне объяснён «пососторонними» мотивами. Что, разумеется, сильно отличается от демонического месмеризма Алексея Девогченко в той же роли. Думаю, обе версии — «зеро» и «джокера» — равноправны. Чёрт ли, шулер ли сегодня явится хозяином «надувательской земли» — всё равно дело кончится немой сценой.

Лилия Штенбург



Михаил Долгинин (Почтмейстер)

Елена Зиминая (Марья Антоновна),
Светлана Смирнова (Анна Андреевна),
Александр Кудренко (Осип)
Фото В. Красикова



Сцена из спектакля. Фото В. Красикова



Виталий Коваленко (Хлестаков). Фото В. Красикова

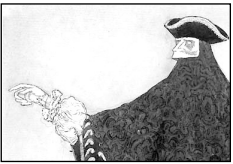


В любой образной форме, которую режиссёр фантазировал себе ещё на этапе сочинения партитуры (а я включаю в это понятие не только внешний рисунок отдельных ролей, но и целые сцены, эпизоды, звуковой ряд, сценографию, свет), артист всё равно — первое лицо. Эта форма будет живой, убедительной только тогда, когда актёр пропустит идею режиссёра через себя, переплавит в своей игре и передаст зрителю. Момент правды, в какой бы форме она ни выражалась — в метафоре, в символе, в знаке, без правды актёрской не возникнет. Ты можешь сочинить сцену так, что во время монолога у исполнителя будет освещено только одно лицо, даже фигура не будет видна (я беру крайний пример), но актёр, исполняя этот монолог, должен понимать, почему это делается. Ведь это происходит не просто по режиссёрской прихоти, а потому, что в самой роли присутствует такой внутренний мотив, который позволяет видеть и подавать этот монолог именно так, именно при таком освещении. Тогда и весь актёрский организм, его рефлексия, реакция, эмоции будут верно настроены, будут точно работать, и сцена станет убедительной. Актёр своим внутренним глазом увидит себя в данный момент как бы со стороны. Здесь внутреннее состояние актёра и режиссёрский приём образуют единое целое.

Валерий Фокин. «Беседы о профессии»

ЛОЖА № 5

Современный репертуарный театр — это психологический театр. Вернее, то, что от него осталось. Психологический театр — это система Станиславского. А поскольку современный театр — это рутина, то и Станиславский — это рутина. Он во всём виноват. Так — или почти так — обычно рассуждают студенты театральных вузов курсе на втором-третьем. На первом они ещё ничего не знают. К четвёртому начинают о чём-то догадываться. А вот на втором как раз и пробуют потихоньку ниспровергать авторитеты. Это нетрудно — особенно потому, что они видят, как легко в традициях отечественного театра можно пренебрегать другими авторитетами: Бертольтом Брехтом, Михаилом Чеховым, Антоненом Арто. Как легко можно объявить «формалистом» кого угодно. И как трудны попытки включить наш современный театр в большой культурный контекст эстетических достижений XX века. Уютный и фальшивый бытовизм, оставшийся нам от некогда великого академического наследия прошлого, не в силах удовлетворить вкусы школьников, обречённых юностью на левацкие настроения. И они отвергают ненавистную «систему Станиславского», даже не потрудившись разобраться в ней. Некоторые попытаются понять много позже — когда собственный опыт ошибок и разочарований заставит задавать правильные вопросы. Когда профессия вынудит их разбираться в сути. Когда перестанут смеяться над стариками. Или — когда сами станут ими?



Навеки ваш, Призрак Драмы

АРТ-САЛОН
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ
предлагает:

Разнообразную сувенирную продукцию с символикой театра
Авторские работы мастеров прикладного искусства
(батик, фарфор, театральные куклы)
Театральные аксессуары
(веера, сумочки, бинокли, лорнеты, маски)
Театральную литературу (альбомы,
театральная беллетристика, театроведческая литература)
Театральную периодику (Журналы «Балтийские сезоны»,
«Петербургский театральный журнал»,
«Театральная жизнь». Газета «Империя драмы»)

Компакт-диски с записями классических музыкальных произведений, драматических и балетных спектаклей, фильмов о жизни и творчестве выдающихся деятелей театрального искусства.

Время работы: ежедневно с 11.00 до 19.00, в том числе во время вечернего спектакля до последнего антракта.
Выходной день — понедельник
Россия, 191011, Санкт-Петербург,
площадь Островского, д.2
Каретная галерея Александринского театра
E-mail: fund@alexandrinsky.ru
www.alexandrinsky.ru/shop
тел/факс (812) 710-41-76,
(812) 570-01-08



ВЕНИАМИН ФИЛЬШТИНСКИЙ: «ДРУГИХ КЛЮЧЕЙ НЕТ»

Недавно вышедшая книга режиссёра и педагога Вениамина Фильштинского «Открытая педагогика» произвела немалый шум в театральном мире. Профессионалы читают, театралы интересуются, и даже студенты — студенты! — покупают. Автор рассказал о преимуществах этюдного метода, основанного на учении К. С. Станиславского, так компетентно и талантливо, что невозможно было не задуматься над сказанным. А задумавшись, трудно было удержаться от полемики.

— Вениамин Михайлович, действительно ли правильное понимание системы Станиславского может спасти современный театр?

— Начну с простого. Во-первых, у Станиславского нет такого труда, который назывался бы «система Станиславского». Равно как и многих терминов, которые принято считать основополагающими для этой «системы», лично у него не найдёшь. Ни «метода действенного анализа», ни «метода физических действий», ни «этюдного метода». Есть множество других: «задача», «сверхзадача», «круги внимания», — но они то как раз себя практически изжили. А этих — нет.

Во-вторых, у меня нет ощущения, что сейчас «система Станиславского», так сказать, будоражит театральное сознание и что вообще кто-то всё ещё интересуется Станиславским. Мне кажется, я — один из последних, кто заикнулся на этой проблеме. Юбилей К. С. аккуратно отмечают, это да. В качестве основоположника профессиональной этики, недостижимого нравственного идеала, который маячит где-то в вышине, все Станиславского признают, тут тоже спору не возникает. Но вот что такое его «система» — такие дискуссии отошли в прошлое, и я, пожалуй, не решусь упоминать это слово. Система — это инструментарий, это то, чем можно пользоваться, особо не раздумывая. А тут глубочайшая концепция творчества. О связи театра с жизнью; о том, как физическое и духовное влияют друг на друга, как первое подманивает второе, о природе актёрского творчества, о приоритете актёра в театре и т. д. Так что я бы предпочёл какой-то иной термин, нежели «система Станиславского». «Система взглядов Станиславского», например. Или «учение», или «школа». Школа Станиславского — это в первую очередь школа обучения и воспитания артистов. Это высокое этическое понятие.

— Вы по-прежнему ориентируетесь на психологический театр?

— Да, мне кажется, что всякое отклонение от русского психологического театра — оно ЧРЕВАТО.

— Чем?

— Бесчувственностью. Холодностью театрального искусства. Нет, я не консерватор. Формальные изыски — пусть они будут. Пусть даже будет театр, целиком на них основанный. Но позвольте уж мне любить другой театр — психологический. То есть театр Станиславского.

— Вопрос, который постоянно возникает: насколько универсальны ключи учения Станиславского? Для всякой ли пьесы они подойдут?

— А других ключей нет.

— Нет?

— Нет.

— Ага. Так. Хорошо. И этюдным методом можно освоить любое произведение мировой драматургии?

— Ну а как же, коли другого нет... (Пауза) Ладно, давайте спорить. Называйте пьесу... ну какую? «Гамлет»?

— А можно — «Эдип-царь»? Что такое «царь»? Как этюдным методом дойти до ослепления, до ощущения себя преступником и кровосмесителем?

— А так и дойти. Соотнести это со своим опытом — либо с реальным, либо с тем, который мы не осознаём. На самом деле наш опыт много больше, чем нам кажется (сны, вытесненные желания...). Надо его извлечь, добавить воображение — и идти ко всем этим ужасам. Это и есть этюд. Есть понятие этюда в узком смысле слова — как, скажем, у уважаемой, великой Марии Осиповны Кнебель. А есть — в широком смысле. То есть: я работаю собой, смело пробую роль своим собственным организмом. А чем ещё я, актёр, могу пробовать? В этом смысле этюдный метод универсален. Другое дело, что это только путь, средство, спектакль не есть набор этюдов. Наши ученики под руководством Андрея Прикотенко, работая над «Эдипом» этюдным методом, многого добились: лёгкости, импровизационности, самостоятельности, собственного взгляда на происходящее... А чего-то, может быть, и не добились: каких-то глубинных смыслов... Но сам метод это несколько не умаляет. Ну, не добились. Значит, недоделали этюдов, недопровоцировали собственный организм...

— Но до чего же должен человек себя допровоцировать, чтобы оказаться за один шаг до самоослепления, потом сделать этот шаг, а потом сделать и ещё один — к просветлению? Тут ведь не просто бытовая пьеса, где действие происходит в скромной купеческой среде, а один из героев нашёл такой странный способ... Это — царь этой земли. Что, с помощью этюдов можно дойти до такого глобального масштаба?

— Конечно. Этюд — это путь. В данном случае — очень, очень длинный. Если что-то не получилось — значит, этюдов должно было быть больше.

— (иронично) Ещё двадцать пять тысяч?

— (серьёзно) Ещё десятки, сотни.

— И они дойдут до трагедии, да?

— Ну да. Весь вопрос в том, насколько глубоко, насколько плотно ты освоил материал. Вот я сейчас в Москве на «Золотой маске» посмотрел 24 спектакля. А плакал на одном... Скажем, к «Рассказу о семи повешенных» у меня вопрос простой: вот эти люди, что на сцене, — они действительно приговорены к казни через повешение? И их

повесят через два дня?! Извините... Не верю. Самое нормальное, обычное, классическое «не верю». Такое всё... облегчённое... Вот эта девушка — террористка? Ой, не верю. А вот, например, в спектакле Женовача «Захудалый род» есть это полное погружение в нравственные проблемы. Люди на сцене живут. И нет затора между задачами и масштабом существования. Верю.

— Но вам не кажется, что это закономерно: успехи этого театра, на этюдном методе построенного, — это очень часто успехи историй «захудалых родов»? Истории про человека, который доходит до своей пусть высшей, но сугубо человеческой точки. А если взять всё же пьесы, где впрямую, или косвенно, или в качестве задачи фигурирует понятие космического существования?

— Ну хорошо, ну что же. Я, артист, — я же живой человек, ну что я должен делать?! Ставится вопрос: ребята, нужно ощущение космоса. Значит, я должен, не знаю, вспоминать, когда я посмотрел на небо, когда почувствовал себя неуязвимым, бессмертным... Я должен всё искать в себе, своё, только своё. А чьи ещё ощущения могут быть у артиста? Я, артист, не могу их заимствовать! Я могу заимствовать какие-то мысли, даже идеи, но ощущения — то — они по природе своей не заимствуются, потому что это моя кожа! И если у меня нет космических, экзистенциальных ощущений — так у меня их и нету.

— Вернёмся к «Эдипу». Придти в отчаяние настолько, чтобы ослепить себя... вообще весь круг собственно человеческих эмоций героя — понятно, что можно дойти до них этюдным методом и даже разогнать их до нужного масштаба. Но всё-таки мы говорим не просто о человеке. Мы говорим о царе. Это-то как сыграть? Когда говорят «Англия гневается», имеют в виду, что гневается английский король. И если я царь, то когда я ослепляю себя, то же самое происходит с моей страной, и теперь ей нужен поводырь...



Константин Станиславский

— Буду искать в себе это же чувство и выводить на другой масштаб. Возьму свою любовь к родине и «разгоню» её до ощущения, что Россия — это я.

— Разве царь — это только лучший из патриотов?

— Пожалуй. По крайней мере, это конкретная задача, которую можно поставить перед артистом. А как ему помочь? Ну, можно ещё орать на него: «Ты царь, ты царь!!!» Хмельёв себя так уговаривал: «я Иван Грозный, я Иван Грозный...» — гипнотизировал себя. Может, конечно, это и неплохой метод... не знаю. Но я, будучи артистом, в вашем случае, разгонял бы в себе патриотизм. В итоге же на обстоятельства должен откликнуться мой организм, а не чей-то. Это просто ходы, которые я предлагаю навскидку. Можно разогнать патриотизм, ответственность, тщеславие, честолюбие, самолюбие, властность... да мало ли чего разогнать можно? От конкретной задачи зависит. Мы о каком царе говорим? Цари-то все разные.

— Ну, разные-то они, скорее всего, по-человечески, как люди, и до этого можно дойти. Но ведь всегда есть что-то ещё. Не кажется ли вам, что вот так разгоняя человеческую природу, мы всё расскажем о человеке, а, например, проблему Бориса Годунова так и не решим, потому что не поймём, по поводу чего, собственно говоря, идёт спор? Или если речь идёт о Лире. Как сыграть бурю? Как очень сильную непогоду? Как ужасно-ужасно сильную непогоду?

— Да! В первую очередь надо ощутить именно непогоду. Через это перескочить нельзя. Шутка ли сказать, дождь, ледяной ветер, бескрайняя степь... Непогода —



Вениамин Фильштинский

вещь очень сильная, и через неё уже можно, по Станиславскому, идти и к космосу, и к философии. Но она должна быть натуральная. По ощущениям натуральная. Нет непогоды — ни за что и в философию не попадёшь.

— Но ведь совершенно очевидно, что Шекспир имел в виду нечто другое, какое-то глобальное явление, до которого не дотянуться и самым сильным метеорологическим воображением...

— А разве гром, молнии, цунамический ветер, подземный гул, рваные тучи, похожие на разъярённых богов — это не глобально? Конечно, у Лира добавится и ещё что-то... апокалиптические мысли... (Пауза). Я вам так скажу. Есть такие вещи, которые я не люблю анализировать. До какого-то момента идёт нормальная работа с актёром: ему предлагается, у него получается... А в этот самый «какой-то момент» вдруг начинает получаться что-то такое, что не предполагал ни он, ни я. И я уже не анализирую. Даже не формулирую. Наверное, вот так подходим мы и к высшим ощущениям. Этюдный метод, метод Станиславского — это не метод, это ПОДХОД! Подход к тому, что вдруг начинает творить талантливая природа артиста. Сама по себе.

— Гарантировано?

— Негарантировано. Фифти-фифти. Либо начинает, либо не начинает. Но всё-таки от подхода многое зависит. Порой смотришь на то, как люди играют, и говоришь: ребята, вам ничего не светит. Потому что вы не начали даже подходить к чему-то. А если начать двигаться в нужную сторону, то тогда — может быть что-то получится.

— Это русский театр в том смысле, что это русский авось, разве нет? Мы сидим и ждём: щёлкнет или не щёлкнет...

— Нет, мы не сидим, мы подходим. Мы пробуем, делаем этюды... И потом — у вас есть какой-то другой театр, который гарантирует «то самое»?

— Речь не о гарантии. Возникает ощущение, что с помощью этюдного метода мы осваиваем всё, кроме, собственно, сути. Той, что «нельзя сформулировать».

— Но этюдным методом мы к этой сути подходим. Разжигаем актёра, приближаемся вплотную. Не забывайте, есть ведь ещё понятие таланта. Дальше именно талант должен работать.

— Вот мы всё время рассуждаем о том, каким путём идёт актёр: подходит к сути, доходит до неё... Но ведь, в конечном счёте, от режиссёра требуется ещё и вскрыть эту суть, чтобы, со своей стороны, донести её до актёров, а затем — уже через актёров — до зрителей. Разве нет?

— Нет! Такая последовательность вредна. Для вскрытия пьесы есть действенный анализ. Это очень мощный инструмент. Инструмент режиссёрский, но он принёс много вреда, когда был распространён на актёров. Пока ты, режиссёр, сидишь дома — вскрывай пьесу как хочешь, до самых что ни на есть глубин. Но придавать методу действенного анализа какие-то функции работы с актёрами — величайшая ошибка. Это беда. Пришёл к актёрам — не лезь со своим действенным анализом. Почему? Потому что ты начинаешь вносить в творчество рациональность. Ты думаешь, что актёр выполняет только твоё задание? Нет; он, по меньшей мере, выполняет задание драматурга, задание жизни и задание своего организма. Действенный анализ — это не синяя птица, это просто такой хороший домашний метод работы с пьесой. Но актёр здесь ни при чём. Есть творчество режиссёра и творчество актёра, и эти два вида творчества равноуважаемы. Вот о чём я говорю и пишу. Актёр не обслуживает режиссёра, он не исполнитель его воли — он его соавтор.

— То есть спектакль — это просто то, что получается в результате их соавторства?

— Именно. Обязательно. То, что написал драматург, плюс то, что придумал режиссёр, плюс то, что выдал организм актёра. Даже не актёр — соавтор спектакля, а его творческий организм. Не в голове же актёра рождаются решения, не из головы же в голову работа идёт. Организм актёра должен жить на сцене, и тогда отпадают все вопросы, а всё прочее обречено на мертвечину. В центре театра всегда стоит живой человек, актёр. Будут крупные актёры — будет настоящий, волнующий театр. Тут не обманешься.

АЛЕКСЕЙ ГУСЕВ