

ман, а не только работать над диалогами из него.

— **Игорь, а нет ли у вас желания самому поставить спектакль?**

И.Я. Наш курс был режиссерско-актерский. Я не стал поступать на режиссуру, потому что у меня не было на тот момент постановки, а там было условие, надо было иметь за плечами две профессиональные работы. У меня их не было, а я хотел поступить гарантированно. Для меня главное было — быть в этом театре, в этой группе. И, конечно, в глубине души я лелеял мечту быть актером этого театра. Но, тем не менее, режиссерские надежды, может быть, мозги, как говорили одноклассники, у меня были. На первом курсе мы делали режиссерские опыты. Но постигать методы школы Васильева я начал благодаря тем работам, где я был актером. И это был один из методов Васильева, что все режиссеры должны были пройти актерскую школу. Все проходили эту школу.

— **Точно так же, как и актеры, собственно, сочиняют свои роли сами.**

И.Я. Актер — не просто исполнитель, но и автор своей роли. Он ее создает, и именно ощущение персональной авторской игры, отличало работу, особенно в тех случаях, когда мы работали над диалогами Платона, Уайльда, над эстетическими трактатами. Но по мере того, как я стал актером, стал работать, передо мной вставал вопрос, хочу ли я заниматься режиссурой. У меня есть друзья — режиссеры, которым я мог давать советы и вести с ними дискуссии на профессиональном режиссерском уровне, но все-таки, в какой-то момент я разобрался в себе и понял, что мои собственные амбиции и желания связаны именно с актерской профессией. Я не исключаю такой возможности, что с какого-то момента я приду в режиссуру, начну что-то делать как режиссер, может быть, даже как педагог, хотя я уже работал педагогом. Но все-таки, должен признать, что мое сокровенное желание, мои интересы связаны с актерской профессией.

— **Тем не менее, Анатолий Васильев на одной из пресс-конференций, сказал, что вы — его первый помощник, и именно в режиссуре.**

И.Я. Да, приходилось многое делать в работе над “Моцартом и Сальери”. Так сложилась жизнь, что первый исполнитель Сальери, Владимир Лавров трагически погиб в тот момент, когда спектакль только был создан, набирал свою силу, и были запланированы гастролы в Риме, в Италии. Нельзя было отменить эти гастролы. И Васильев пригласил Григория Гладия, который сейчас живет в Канаде, он 10 лет назад работал в “Школе Драматического искусства”, и за 2 месяца надо было сделать ввод. Очень сложный ввод, в том смысле, что много уровней надо было пройти. И в данном случае мне, конечно, приходилось, как партнер с партнером, работать с Григорием. Гастроли состоялись благополучно. Затем на роль Сальери ввелся Александр Яцко. Что такое “сделать ввод” для Васильева? Это значит, что актер должен быть введен в курс наших тренингов. Физический тренинг построен на технике у-шу и технике восточных единоборств. Чтобы он энергетически включился в эту жизнь, чтобы он освоил специальное владение вербальной техникой, то есть звуком, голосом, потом, чтобы пройти через этюды, как Васильев говорит, “создать айсберг”, сделать фундамент для роли. Для ситуации, для роли, для контакта партнеров, для паузы, все это делается на технике этюда, и только потом освоить мизансцены, освоить текст и диалоги. На самом последнем этапе мы подходим к твердому тексту Пушкина. Монологи репетируются в последнюю очередь. И на самом последнем этапе — освоение мизансцен. Мизансцены у Васильева точны. Скрупулезность должна быть в пластике, в движении, при сохранении свободы тела актера, импровизи-

зационности. Это сочетание двух, казалось бы, противоположных вещей, импровизационности и абсолютно филигранной, математической точности расчетов. Вот что значит “сделать ввод”. А потом осуществить это на сцене в присутствии публики, чтобы привыкнуть к тому, что это никогда не представление, а всегда открытая репетиция. В связи с этим от меня требовалось стать помощником, ассистентом в этой работе. В конце концов, я считаю, что это включает в себя актерскую работу, работу с партнером.

— **А никогда не возникали противоречия между вами и Мастером?**

М.З. Дело в том, что когда мы пришли, в самом начале, Васильев сказал: “Мой театр — это театр ди-

мой контакт с Васильевым. Есть очень важное, на мой взгляд, творческое обстоятельство. Для Васильева первоисточником, то есть, основой его театрального произведения является литературное произведение, сам по себе текст. Конечно, очень важно, что мы контактируем в театре с текстами наивысшей пробы. Они могут быть различными, разных эпох, разного происхождения, но они являются высококачественными текстами. И законом, который определяет “правильно или неправильно”, особенно на первом этапе, его можно охарактеризовать как понимание, является закон, по которому построен этот текст. То есть, Васильев декларирует не “как хочу, так и сочиню”, он предлагает изучить сам

есть, куда помещен энергетический центр действия, самого по себе искусства, самого театра? Для чего я играю роль? Для того, чтобы на меня смотрел зритель, или я играю роль для самой игры? Вопрос о первичности. Я играю, потому что я исследую, я занимаюсь этим материалом. Если спросить, например, для чего пишет художник картину. Для того, чтобы прославиться, для того, чтобы она принесла ему славу, деньги? И если, например, ему скажут, нет, твою картину не выставят, ты не прославишься, ее никто не будет видеть, ничего не получится, он откажется тогда от того, чтобы написать картину? Например, Ван Гог за всю жизнь продал одну картину при своей жизни. Слава к его картинам, к его полотнам при-



ктатуры”. Это справедливо. Если дом разделится, то он не сможет устоять, как в Библии сказано. Чтобы пребывать в каком-то деле, нужно быть согласным с ним, с условиями, на которых это дело держится. Ведь мы изначально пришли к этому мастеру, хотя нам гораздо легче и проще было попасть в другой театр. До этого я работала в “Современнике” и в “Эрмитаже”, правда, недолгое время. То есть, как правило, все люди, которые пришли, знали уже, что такое театр. Я на сегодняшний день могу точно сказать, что это мое дело. Может быть, оно уже стало моим. То, чем мы занимаемся, охватывает не только время дня или ночи, реальное время, которое мы проводим в театре. Оно требует твоего сознания, души. Вот Игорь сказал, что Васильев всегда занимается действием. Действие — это движение, а движение — это жизнь. То, чем мы занимаемся: материал, какие-то слова или идеи, проникают в мою личную, реальную жизнь. Не просто проникают, они существуют во мне и в моей жизни. Что-то происходит, изменяется, или я вижу, как изменяюсь я сама, мое отношение к тому или иному явлению в жизни. Таким образом, вырабатывается годами не только стиль мышления, образ жизни, методика и метод присутствия, существования в театре. В “Школе драматического искусства” актер и режиссер вместе через практические опыты, анализ проходят путь, и актер обретает свое авторство. В творческом смысле никакого диктата нет.

— **Могли бы вы работать с другим режиссером?**

И.Я. У меня есть опыт работы с другим режиссером, когда случилось, не так часто, работать в кино. Пока конфликтов с режиссерами у меня не возникало. В данном случае, мне помогает мое обучение и

текст. Что значит — заниматься текстом? Это значит практически его исследовать. То есть, исследовать те законы, по которым он сделан, благодаря которым он может воплотиться в своем сценическом эквиваленте. Это работа в лаборатории, работа в классе, работа практическая и ежедневная. Репетиции, которые строятся не на разучивании мизансцен — это уже последний этап, а свободное, практическое изучение этого текста. Ведь работает не один Васильев, работает группа. Потому что Васильев-педагог и Васильев-режиссер, это надо дифференцировать. Васильев-режиссер и Васильев-постановщик, это большая разница. Мы столкнулись с Васильевым-педагогом, который находился с нами в консультативных отношениях. Действительно, вначале казалось, что он ничему нас не обучает, ничего не объясняет. Сама по себе программа, которую он нам предложил, содержала в себе тайну, ее студент должен был открыть. И, постигая эту тайну, ты учишься. В то же время, Васильев предлагает делать практические опыты. И сам он, конечно, стойкий человек, в том плане, что он может бесконечно наблюдать эти опыты. Совершенно ужасные и неправильные, он их отсматривает от начала до конца. Не останавливает.

Он вместе с нами проходит этот путь, он через нас постигает и открывает законы, по которым написан текст. Не так, что он смотрит в книжку и потом рассказывает. Он дает только направление и говорит, что наша практика, наши опыты откроют эти законы.

— **Вы могли бы и все последующие 15 лет работать без зрителя, только заниматься этими исследованиями?**

И.Я. Дело ни в наличии или отсутствии зрителя, а в причине происхождения творческого акта. То

шла после смерти. Но почему писал Ван Гог, для чего он писал, что его волновало?

М.З. В “Портрете Дориана Грея” Оскара Уайльда, художник Бэзил, написавший портрет, говорит, что это лучшая его картина, он вообще не хочет ее продавать и выставлять.

И.Я. Наш интерес связан со сценой, он находится непосредственно на сцене. И в этот первичный момент постижения сцены, нам неважно, наблюдают нас или не наблюдают. Мы заняты сценой, для того, чтобы она произошла между нами. Что является нашей наградой? Наградой является процесс познания. В случае удачи мы встречаемся с той истиной, которая заключена в этой сцене. Она оказывает впечатление. Это впечатление подобно динамической медитации. Когда приходит зритель, Васильев просит нас: “сохраните состояние репетиции”. Что такое репетиция? Это значит, что мы работаем для самого предмета движения, предмета театра, предмета этой сцены, то есть для самих себя. Это явление оказывает магнетическое действие, которое может как воронка, вобрать в себя зрителя. И наша задача, чтобы, когда пришел зритель, мы сохранили этот процесс, сохранили верность своему намерению исследования. Когда он уже втянут в это действие, то он становится соучастником событий, мы оказываемся в одном кругу. Тогда мы становимся единой общностью. Спектакль становится общностью.

— **Это несравненное состояние. На ваших спектаклях испытываю чувства загадочные, как ни в одном другом театре. Люди говорят, что приходят больными на ваши спектакли, а уходят здоровыми. Верю в это. Вы говорите о некоем священном действии во время репетиций или самих спектаклей. Но меня всегда**

поражало умение Васильева и ваше умение снять пафос, патетику иронией. Так возникала песенка Окуджавы в “Моцарте и Сальери”, “Город над вольной Невой” в “Путешествии Онегина”.

И.Я. Примеры, которые вы приводите, касаются искусства постановщика. Васильев часто апеллирует к Шекспиру, который серьезные сцены перемежал со сценами интермедийными и орудовал высоким и низким жанрами. Васильев всегда делал интермедии с удовольствием. Этому чувству иронии, иронизму мы учились. Это игровой театр. Эмоция игры обязательно ироничная и радостная. Потому что она дает дистанцию. Она не исключает реальность того, что происходит. Эта дистанция дает радость, иронизм, и особое удовольствие игры, все это имеет отношение к построению, к самому стилю.

М.З. У нас принято, это уже закон, что все должно заканчиваться светом. Как батюшка в храме сказал однажды, что и театром можно заниматься, это не грешно, главное, чтобы дело имело свет. Важен свет в конце тоннеля. Вот наличие этого света, собственно, и дает возможность при всех трудах стремиться к веселости и радости.

— **Вы хорошо сказали про свет в конце тоннеля, потому что я никогда не воспринимал иронию Васильева как стес. Даже “Город над вольной Невой” в “Евгении Онегине”, это вовсе не стес. При всей ненависти к советской власти, в спектакле есть свет, он сделан с открытым сердцем.**

М.З. Это часть нашей культуры, нашей истории.

— **Хочу еще спросить о ваших планах. Что будет дальше, когда будет “Илиада”?**

И.Я. В этом сезоне мы играли “Из путешествия Онегина”. Мы этот замысел уже давно вынашиваем. Пробовали весь спектакль целиком играть впервые на Пушкинском фестивале во Пскове. Планируется “Илиада”. Это то, что мы хотим сделать для большого зала, “Манежа”, сделаем в декорациях, в костюмах. Потому что эта работа началась тоже давно. Надеемся дойти до завершения. Но завершение, это все равно будет каким-то этапом дальнейшего развития. И еще наша работа, которую мы с Машей играем, — “Кровавая свадьба” Лорки. Мы ее показывали как лабораторный опыт, на Олимпиаде и в Париже. Сейчас у нас есть традиция открывать для публики вещь, которая находится в работе. То есть, она находится в работе, а уже играет. И сейчас мы разрабатываем с Анатолием Александровичем сценарий, как это должно быть представлено, — исполнение испанских романсов, поэзия Лорки и сцены из “Кровавой свадьбы”. Надеемся тоже это сделать.

М.З. В театре так много накоплено всяческого опыта, что в принципе, он должен воплотиться в какие-то работы. Группа начала заниматься “Илиадой” в 1994 году, а какие-то первые опыты Васильева с Гомером делались еще в 1991 году. “Евгением Онегиным” мы тоже начали заниматься с 1994 года, перед тем, когда в первый раз поехали на Псковский фестиваль. Надо сказать, что это единственный фестиваль, единственный город, куда мы бесценно ездим. А что касается “Кровавой свадьбы”, то это совместное творчество, и тоже хочется, чтобы эта работа получила свое завершение.

Беседовал
Павел ПОДКЛАДОВ

• Игорь Яцко

• Мария Зайкова

Фото В.БАЖЕНОВА