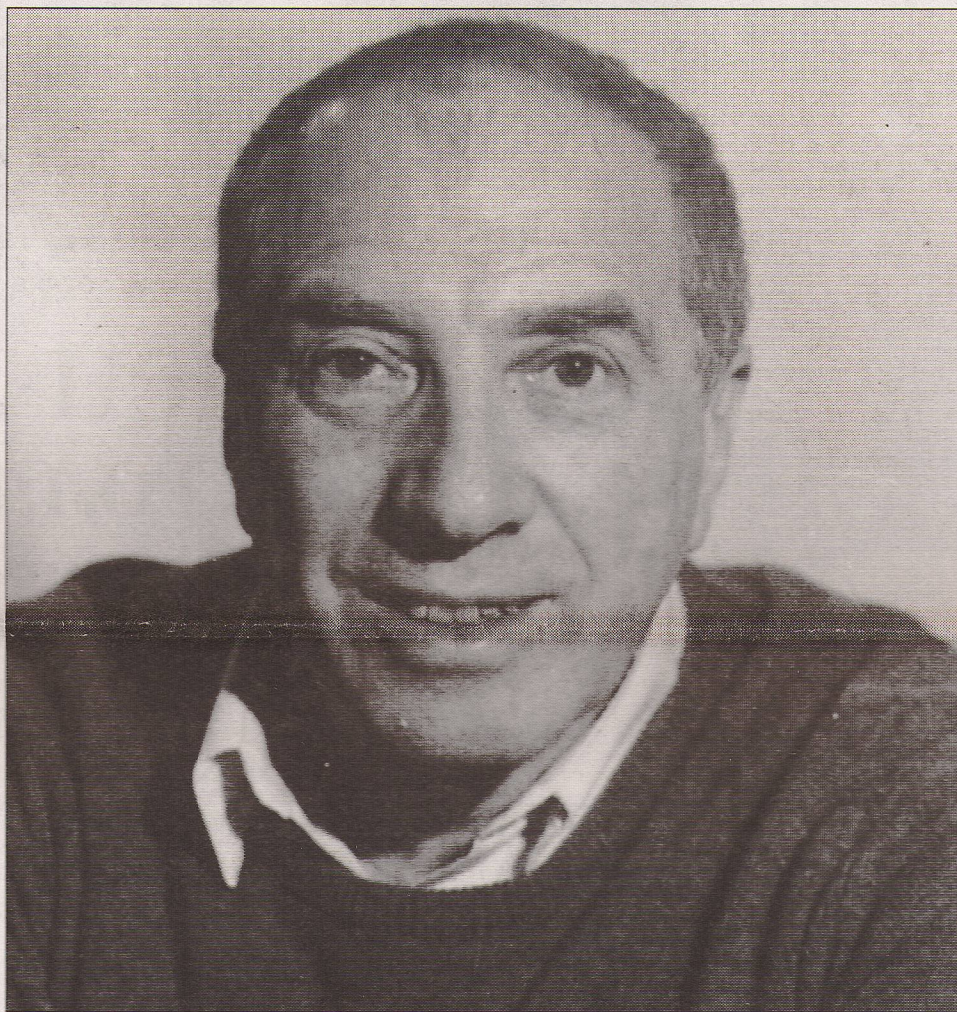




До недавних пор мы уверенно считали, что представительство от интеллигенции в руках писателей: кто ж еще такое потянет. Сегодня восприятие изменилось — эту привычную российскую роль стал играть человек театра, причем не режиссер даже, но актер. Самый, пожалуй, подходящий для нас представитель актерского сословия — Сергей Юрский. Впрочем, он не только играет спектакли, но ставит их и пишет книжки.

С ним беседует корреспондент "ЭС" Елена Петрова.

Сергей Юрский: "Ты сам свой суд"



инструмент, и им надо очень аккуратно пользоваться.

— А какая разница между реализмом и гротеском?

— Колоссальная!

— Исчерпывающий ответ.

— Это вообще две разные профессии. Гротеск — клоуновское такое занятие. Преувеличенный нос, или преувеличенная интонация, или преувеличенная ситуация. А натуралистическая роль — как карандашом выполненный рисунок, где прочерчена каждая жилка персонажа. Ты должен быть разным художником. И у меня сейчас только то и есть: либо натурализм, да с четвертой стеной, и чтоб все буквально, чтоб время на сцене текло столько же, сколько в жизни, — либо гротеск. Спектакль "После репетиции", а рядом "Стулья", программа "Черный юмор" — я ее редко, но показываю. Там и "Крокодил" Достоевского, и Хармс особенно — такая мера гротеска, что мне всегда страшно.

— И вы свободно переключаетесь с одного на другое?

— Свободно — если это уже сделанная вещь. Я очень давно шел по этим двум направлениям. И мне нравится менять. Сплошная клоунада надоедает, и натурализм тоже надоедает. Играть пятьдесят раз подряд одно и то же...

— То есть к западной практике вы относитесь, надо полагать, отрицательно?

— Нет, так однозначно нельзя сказать. Один раз я в этом участвовал, и это было интересно, потому что совсем новые ощущения. И действительно, в какой-то момент наступает кризис — причем общий, кризис спектакля. Мертвая точка. И это длится некоторое время, и ты думаешь: ну вот и доказательство, что наш театр лучше. Репертуарный театр — сегодня это, за-

втра то, какая прелесть!.. Но потом вдруг возникло ощущение, что вещь так крепко сделана, как у нас редко бывает. Ее уже просто в руках можно подержать. И есть еще одно обстоятельство чисто техническое, но оно потом становится и творческим. Когда спектакль играется подряд, то на сцене ничего не меняется — и ничего никогда не сбито. Свет поставлен, гримеры вошли в свою механику, все техники отработали до совершенства все свои действия. И актеры, пройдя этап душевного утомления, ремесленничества, унылости, сонливости даже, вдруг выходят на какую-то следующую стадию... Но у меня было пятьдесят спектаклей — а когда их триста, я думаю, невозможно, чтоб оставалось творчество. Ну а если три тысячи... Я видел такой спектакль — он был абсолютно мертвым. Не театр, а аттракцион.

— Но ведь и наш театр становится похож на аттракцион. И это тем более разительно, что мы с детства впитали формулу "театр — храм". А сейчас очень многие ее отбросили, сейчас говорят: "Надо идти навстречу публике". Возможен ли компромисс между этими двумя позициями?

— Без компромисса не сдвинуться с места. Все мои программы, да и выбор пьес, — это и есть компромисс. Потому что я хотел бы разговаривать с широким театральным зрителем. Случайно пришедшим — пожалуйста. Заранее знаящим — тем более. Только лучше не культпоход, потому что очень сильны контакты между сидящими в зале, и их трудно разорвать. А цель театра — сделать человека одиноким в зрительном зале. Чтобы он остался один на один с неким событием, с неким поворотом — жизни, судьбы, мысли. Самых смелых, самых потаенных. Тогда как бульвар создан для застольного зрелища. Чтобы

перемигиваться, смеяться, пихать друг друга в бок. Он воздействует на другие точки в человеке.

— Но как определить границу, за которой начинается другое воздействие?

— Чувство меры подскажет. Здесь нет веревочки, которой мерить: что выше — пройдет, что ниже — уже нет.

— Так ведь чувство меры у каждого свое. И если полагаться только на него — не получится ли, что и мерить будет нечего?

— Хочу надеяться, что нет. Хотя, конечно, мешок проткнут, и из него посыпалось. Если все время насыщать нашу сцену, действительно, по-настоящему бульварной продукцией — конечно, это рано или поздно наложит свой отпечаток. А наши драматурги... я не понимаю, почему они не могут противостоять. Если у тех словно бы без конца продолжается одна длинная скучная комедия про мужа, жену и любовника — одна и та же, но хотя бы с примерным знанием, в каком ритме должно развиваться театральное действие, — то наши, несомненно и умные, и одаренные, и интеллектуальные, и пером владеющие, пишут так, как будто они никогда не были в театре. Ведь то, что они пишут, нельзя изобразить на сцене. А если изобразить каким-нибудь невероятным способом, — это будет безумно скучно.

— А кто ваши любимые драматурги?

— Островский, Булгаков, Ибсен, Ионеско, Чехов, Шекспир, Шоу... Из современных я, несомненно, называю Аллу Соколову.

— Очень широкий разброс. Почему?

— Когда я много выступал с сольными концертами, то очень редко делал одну и ту же программу два раза подряд. Я все время экспериментировал: что с чем сочетается — как в еде, да? Вечные проблемы диетологов. И убедился, что единотипие мне несвойственно. Конечно, словом "экслектика" можно обзывать, но на самом деле очень хорошие авторы — они ближе друг другу, чем кажется. Когда я впервые стал рисковать и делать такие острые сочетания, как Пушкин и Булгаков, — оказывалось, они совмещаются. И Пушкин с Зощенко — возможно, и Пастернак с Шукшиным — тоже. Они съезжаются, потому что есть качество в их произведениях. Они разных достоинств, разных высот, но это все наполненное.

— Вам случалось бояться сцены?

— Мне — нет, хотя я знаю, что боязнь сцены свойственна некоторым актерам, в том числе выдающимся. Я наблюдал страхи Раневской, страхи Луспекаева. А я иногда боялся зала — особенно, когда участвовал в сборных концертах. И, глядя перед выходом из-за кулис, понимал: зал — не мой. Его уже повернули в другую сторону, или даже хуже: есть пьяные среди публики. Но и тогда сцена для меня была спасением. Это было мое пространство, и осваивая его, я отвлекался от страха. От любого страха — потому что вообще бояться случалось, и очень. И в период, когда страхи мои были очень сильны, только сцена давала облегчение. Как спектакль дает облегчение на время от зубной боли. Даже зубной — я уж не говорю про другие. Нарыв не пульсирует.

— Скажите, а вам не хочется, как делают сейчас многие, — уйти на малую сцену?

— Нет. Эстетское искусство мне чуждо так же, как массовое.

— И вам всегда хватает силы на объем зала?

— Если знать меру, то хватает. Некоторые говорят: чем больше, тем лучше. Жванецкий так говорил, когда стал постоянно выступающим артистом, — а я ведь его много исполнял. Ну и попробовал я, соблазнился — сперва на зимнем, закрытом стадионе, а потом и на открытом. И с тех пор стал сужать. Мой объем — нормальный театральный зал. Большой зал, но больше не надо. Это очень важно — правильное ощущение объема.

— То есть пример Паваротти вас не прельщает?

— По-моему, Паваротти — это Паниковский.

— ?!

— Нарушитель конвенции. Нельзя лезть на чужую территорию.

— Но кто определит, что свое, что чужое? И вообще, кто судья? Профессионалы? Публика?

— Ты сам свой суд. Не высший, потому что Высший суд — он высший и есть. Но суд

Фото Игоря АЛЕКСАНДРОВА

— Сергей Юрьевич, мне давно хотелось узнать — как вы понимаете перевоплощение?

— Это очень нормальный профессиональный акт. Я — не я.

— А кто? Тот персонаж, которого играете?

— Нет, я же не сумасшедший. Я — это я, творящий того человека. Я всегда знаю, что будет с ним через минуту, с какой ноги он встанет, как бросит сигарету и так далее. Перевоплощение — это срединное существование, при котором актер становится в какой-то мере медиумом. Через него идет существование двух людей одновременно. Потому что он, конечно, остается самим собой — и одновременно он не является самим собой, а действительно является тем персонажем.

— И переживает вместе с ним?

— Я переживаю эти чувства не в натуре, но я их переживаю. Чувства в себе не являются предметом театрального рассмотрения. Ужасно, когда видно, что артист действительно впал в истерику. Сорвался. Я это терпеть не могу — как и слезы на сцене. Хочется сказать: ой, Боже, да что с вами, отчего вы так переживаете? Слезы допускаются только как слезы сочувствия.

— А нужно ли подробно знать судьбу, биографию персонажа?

— Нет. По-моему, нет. Это должно оставаться тайной. Хотя я тоже искренне исповедую систему Станиславского, — но в изложении Михаила Александровича Чехова. Он полагал, и правильно полагал, что исследование должно идти не путем бесконечного набора подробностей, а от целого к частностям. Нужно собственным телом ощутить чужое существование. Если ты готов к творчеству, если ты в принципе одарен к этой профессии, то ты должен сразу спросить себя: как этот человек открывает дверь? И не отвечать, но пойти и открыть дверь. А уж дальше я могу корректировать. Знать и видеть со стороны, как именно происходит его существование в пространстве, и добирать что-то. А от долгого сидения за столом, которое иногда называют системой Станиславского, зад прилипает. Я как режиссер, как актер ограничиваю сидение за столом тремя, максимум четыре репетиции. Вот сейчас я буду в Японии ставить спектакль — там мне потребуется прежде всего просто вслушаться в то, как они говорят, чтобы хоть понять, где начало, где конец фразы, и привыкнуть к этому. Но даже там, я думаю — и уже им сказал, — мы должны максимально скоро подняться, чтобы тела вступили в дело. Ибо актерство — телесное искусство. И речь, слово являются завершением телесного существования.

— То есть надо просто входить в человека?

— Входить — совершенно правильно. Входить и изучать изнутри, сохраняя тайну. Потому что внешнее изучение, буквальное следование каким-то заданным параметрам, подражание — это пустая трата времени, к искусству отношения не имеющая. Как иногда актер говорит: вот мой персонаж — он прихрамывает, так я сходил в ортопедическое отделение и узнал, что прихрамывание бывает пяти разных видов. И изучил, как хромота человека, если у него поврежден большой палец левой ноги. Я играл хромоту и знаю — если роль большая, хромоту нужно то играть, то не играть. Иначе надоедает. Ты должен забывать про хромоту, и зритель тоже. Мало того — в зависимости от направления движения хромота нужна то на левую, то на правую ногу.

— А как быть с акцентом?

— То же самое: надо забывать о заданности. Потому что если все время говорить с акцентом — в результате не останется ничего, кроме акцента.

— Значит, долгие правды жизни?

— Ну, конечно. А как в живописи достигается перспектива? Есть технические приемы — обман, так же как и в театральном искусстве. Буквально провести акцент — то же самое, что буквально рисовать один предмет за другим, соблюдая все размеры. По перспективе получается иначе, чем в реальной жизни.

— И до какой степени можно обманывать?

— До степени художественности. Тут должно быть чувство меры.

— Вы ведь любите гротеск?

— Обожаю. Гротеск сродни абсурду, потому что преувеличение, доведенное до определенной точки, становится абсурдом. Это очень острый инструмент, но это

Экран и сцена. —