

Мне кажется, я стал взрослым лишь два-три года назад.

10 □ Собеседник 1994

Всякая великая эпоха порождает своих универсалов, всякий ренессанс — людей, умеющих все. Ренессанс в XX веке был один: шестидесятые годы. В России появилась плеяда вызывающе разносторонних людей. Владимир Высоцкий, Андрей Смирнов, Василий Ливанов, Кира Муратова, Сергей Юрский: все — актеры, режиссеры, сценаристы, писатели. Все пробовали себя во всем, и поэтому Юрского невероятно много. Как актер он покориł столицы, сыграв у Товстоногова едва ли не весь лучший мировой репертуар. Как кинозвезда — влюбил страну в своего Бендера из «Золотого теленка». Как чтец — записал с десяток пластинок и объездил мир по всему алфавиту от Америки до Якутии. Как режиссер — создал «АРТель АРТистов», поставив и сыграв «Игроков-XXI» и «Стулья», два хита последних театральных сезонов. Он написал книгу прозы и экранизировал собственную повесть «Чернов». Его блестящая разговорная едкая публицистика могла бы составить отдельный том. Еще он пишет стихи, которые стал публиковать лишь недавно. Его инициал и первые буквы фамилии не случайно образуют аббревиатуру СИОР — в сюрреалистические времена Юрский явил своему отечеству поистине сюрреалистическое многообразие, уникальную способность реализовать себя на пятячке отпущенного пространства. Как мастер сценической миниатюры он пытается во всем обнаружить законченную форму, создать что-то вроде идеального естественного ландшафтного парка. Везде, где появляется Юрский, мир формализуется и начинает жить по законам жанра.

1. Поиски жанра

— Прежде всего нащупаем форму беседы. Какая вас устроит?

— Тут вам карты в руки, Сергей Юрьевич. Вы — человек театральный, сами пьесы пишете.

— А у меня в книжке есть пьеса «Интервью». К актеру — такому несколько усталому мэтру — приходит журналист. Идет постепенный обмен ролями: выясняется, что мэтр живет тяжело и неблагополучно, у него кризис, а интервьюер, напротив, выглядит все более напористо и победительно. В конце концов он оказывается дьяволом и убивает собеседника.

— Нет, это не мое.

— Хорошо, давайте устроим диалог поколений. Правда, я чувствую себя на какой-то неудобно возраст, только не на грядущие шестьдесят. Вообще мне кажется, что взрослым человеком я стал только в последние два-три года...

2. Поиски опоры

— Года три назад я прочел в «Литературке» ваше «Прощание со зрителем» — статью, поразившую меня кризисностью мироощущения. Это был монолог человека, ощутившего себя на обочине жизни, в отрыве от среды, от аудитории, — словно стена между вами ослала. Даже во времена тогдашних стонов о коммерциализации всего — ваше письмо к зрителю поражаало глубиной отчаяния. Вы выбрались из этого кризиса?

— Выбрался. Еще в семьдесят третьем я написал стихотворение, верней, дневниковую запись в стихах, потому что я не поэт. Эта запись начиналась словами: «Я умираю. Даже если будет еще слепое счастье, даже если...» — следует перечень всего, что может быть, и все-таки — «Я умираю». Тогда два-три человека, которым я показывал этот фрагмент, недоумевали: я не выглядел столь неблагополучным. Но мой оптимизм пропал двадцать лет назад. Это связано отчасти, как все у нашего поколения, с социальными причинами, с «государственным воздухом» — как раз в то время я ставил в БДТ булгаковского «Мольера» и играл этот спектакль именно как трагедию. У меня нет рецептов выхода — есть только опыт, но, возможно, он кому-то пригодится. Все эти двадцать лет мне было присуще маргинальное самоощущение. Я попытался сделать его предметом искусства. В этом смысле для моего поколения образцом был Феллини, его «8 1/2» как драма творческого и человеческого бессилия. Феллини открыл окно: можно смотреть на вещи сколь угодно мрачно, но, выговариваясь, ты обретаешь опору. В те времена у меня остался один лозунг: устоять, никому не уступая. Стою, где стою, — вот и все.

— Хорошая позиция.

— До времени. Потом чувствуешь: застоялся так, что ноги затекли, шаг не сделать. Перемены восемьдесят пятого года вызвали у меня только интеллектуальную радость, никогда душевную — мое тогдашнее мироощущение было замешено на страхе: страхе новых запретов и новой зависимости. Накануне перестройки у нас в Театре имени Моссовета закрыли «Похороны в Калифорнии» Ибрагимбекова — мой спектакль, сыгранный всего двенадцать раз, в основном на гастролях. Любые мои начинания гибли в зародыше. В борь-

бе с тогдашним страхом я и написал «Чернова» — исключительно для себя. Это была попытка преодолеть робость перед любым поступком, боязнь не так повернуть руль в машине, не так повести себя с собеседником, слишком раскрыться, оказаться неталантливым... Тот страх поступка я преодолел. Сегодня я боюсь не меньше, но иначе: куда не делось ощущение, что мы живем в некоей пучине и каждый день выживаем случайно. Года три назад к этому столкновению с жизнью, от которой уже не отвлекала борьба с начальством, добавился ужас собственной нужности. Интерес к театру, жгучая жадность к театральным впечатлениям, объединявшая всех в предыдущие тридцать лет, были результатом совпадения множества факторов. Искусственно такого не добьешься. Искусство поднялось на ступень, небывалую в истории человечества. Разве что в античном мире оно так влияло на жизнь общества. Три года назад обо всем этом следовало забыть — и начать выживать. Доживать. Мне повезло: экономических проблем у меня не было благодаря минимальным потребностям и умению зарабатывать концертными поездками. Я всегда ехал на десяти конях — работал в разных жанрах. Что покусать, у меня было. Но появилось чувство, будто от аудитории нас всех отделяет кирпичная

Оказалось — еще как до меня! Только что я вернулся из Штатов, где наша гигантская эмиграция хорошо осеблалась и выглядит, по-моему, очень достойно. Поражало меня даже не количество зрителей, а то, что десятки людей несли мне на подпись программки БДТ. Сохранные. Вывезенные. Наш след абсолютно жив. И главное — молодежь. Ее на моих концертах было очень много. И это та молодежь, к которой я хотел бы обращаться. Мой пессимизм в отношении ближайшего будущего никуда не делся. Просто стало ясно, что я на своем месте. И аудитория моя — жива. Сейчас я понял, как выйти к ней. И во время «Стульев» в Театре Райхельгауза пустуют только те стулья, которые стоят на сцене.

3. Поиски авторов

— В Америку я возил только новые программы: Островский, Булгаков, Хармс. Как ни странно, лучше всего принимали именно сцены из «Леса». Огромные диалоги Счастливецова и Несчастливецова, треть концерта, сложный текст, никаких декораций — так, пенки... Замечательно шел Хармс: я показывал несколько сценок из «Случаев», а заканчивал, как правило, «Неудавшимся спектаклем».

— И девочку изображали?

— А как же! Выбегает с косичками, машет руками, довольная: нас! — всех! — тошнит!!!

— Жванецкого, Бабеля — не показывали?

— Ни разу. Еврейской темы старался вообще избегать: сейчас на ней играть уже моветонно.

— Как вы относитесь к тому, что Жванецкий назвал вас живой легендой Ленинграда?

— Вполне определенно. Я не сторонник прижизненных комплиментов такого рода. Я глубоко благодарен Жванецкому, но был бы куда более счастлив, откликнулся он за десять лет хоть на одно мое театральное или концертное приглашение.

4. Поиски выгоды

— Вам хоть раз помогали в повседневности ваши актерские данные? Например, в подворотне напали трое — а вы что-то такое отмолили и все поспали?

— Никогда. Мне помогала популярность, но если тебя не узнают — тут уж надежда только на случай: В отношениях с начальством актерство тоже ни разу не пригоди-



ПАРК



ЮРСКОГО

стена. Сыграло неожиданное обстоятельство: я на полгода уехал во Францию (впервые так надолго оторвался от России) и стал играть на чужом языке. Лежать на диване было некогда: требовалось вспомнить все, что умеешь. Там я понял, что умею многое, и для этого многого общим названием может служить «школа Михаила Чехова». Вернувшись, я весело, в порядке игры призвал всех под эти знамена. Так начались «Игроки»: собираются друзья, классные актеры, знакомые по двадцать лет и мечтающие сыграть вместе. Загорелись все. Леня Филатов, забросивший всю свою кипучую деятельность ради этой постановки, недоумевал: как, нам еще и платить за репетиции будут?! Публика ломилась на спектакль. «Игроки» были первым моим вздохом в самостоятельной жизни. С тех пор я взрослый человек. Сразу после «Игроков» я впервые уехал на гастроли в Израиль — и там обрел забытого зрителя.

— И сразу поняли, куда он делся.

— Я не сомневался, что он туда делся. Я только думал, что ему там не до меня.

лось мне. Я четко разграничиваю сцену и зал. Иногда мне приходилось размышлять — вполне абстрактно, — как «срезать» зама. Боюсь, его можно только испугать. Такой заочный тренинг полезен, но на практике он не выручил меня ни разу. Вообще отношение с актером у нас строится по двум моделям. Первая: «Только для вас». Я вас видел в кино, вот вам килограмм чего-нибудь. Вторая, не менее распространенная, описана Хармсом: «Ты артист? А по-моему, ты говно». Артист падает, его уносят.

5. Поиски критерия

— Есть ли у вас какая-то примета для определения хама, нувориша, мафиози?

— Примет много, но я назову только одну. Отсутствие чувства меры. Меры во всем — в богатстве, в бедности (есть и такая мера), в хвастовстве, даже в филантропии. Сами по себе богатство или бедность для меня не принципиальны: сегодня социальный проигрыш — не всегда следствие чистоты души, и бедность — уже не документ порядочности. Я дове-

рю только мере, такту.

— Что вас должно зацепить в молодом актере, чтобы вы его заметили?

— Умный должен быть. Чтобы я чувствовал: это не пешка, не кукла.

— Кому из сверстников вы в последний раз завидовали — профессиональной, белой завистью?

— Петру Фоменко, поставившему «Волков и овец» и «Государя...».

— Есть роль, которую вы страстно мечтали сыграть — и не получили?

— Наверное, надо было сыграть Сирано. Целиком, а не только фрагментами.

— Вы часто говорите об актерском ремесле. Что для вас входит в это понятие?

— Михаил Чехов выделял три пункта. Первое — умение создавать атмосферу вокруг себя, на атмосфере зала далеко не уедешь. Второе — умение чувствовать и выражать психологический жест персонажа, его внешний эквивалент. Третье — искусство ощущать центр тяжести происходящего на сцене и вовремя его перекидывать на себя или на другого. Это все ремесло. Талант — это то, что приковывает к тебе глаза зрителя. Штука сложная, на составляющие трудноразложимая.

— Как по-вашему, вам повезло с природными данными?

— Раньше я думал, что не особенно. Прежде всего с речью: она была очень феллианская. Потом внешность: меня всегда принимали за еврея, что само по себе даже комплиментарно, но это закрывало мне сначала героические, потом положительные, а к середине семидесятых — вообще любые роли. Вследствие чего я три года играл иностранцев на студии «Азербайджанфильм».

— Ваша дочь закачивает мхатовскую студию. Вы видели ее роли?

— Да, по-моему, Даша в порядке. Мне нравится ее окружение, ребята с курса, ее роль на телевидении в «Графине Шереметовой»... Внешне она на меня не похожа, но по школе — вполне. Было бы идеально поставить с ней «Пигмалиона». Это — в планах «АРТели», поскольку «АРТель» — не театр, а идея. Собираешь кого хочешь и ставишь что хочешь. Критика, конечно, завопит про семейственность: «Стулья» я играю с женой, замечательной актрисой Натальей Теняковой, а тут еще и дочка... Но я уже привык. Критика — это как в песне про мальчика, старика и осла: буду ли я на осле, осел на мальчишке, мальчик на мне — реакция будет хоровое: «Где это видано, где это слышано!».

— Вам везло на дружбу с коллегами?

— Чрезвычайно. Я работал с лучшими актерами и режиссерами своего времени. В моей жизни был великий Товстоногов, который никогда не простил мне вынужденного, тяжелейшего переезда в Москву. В Ленинграде мне ничего не давали делать. Были Евстигнеев и Высоцкий. Играл Генриха IV, я перенимал артикуляцию и интонации Бродского, которого сейчас читаю со сцены, несмотря на его уверенность в провале подобного предприятия. В Ленинграде я успел снять Барышникову в телеспектакле по Хемингуэю «Фиеста». Он сыграл Матадора. Потом, перед самым выпускном спектакля, я пошел его провожать в ту последнюю поездку. Он пообещал привезти мне галстук-бабочку. И не вернулся. Спектакль закрыли. Бабочку он, правда, все-таки прислал.

6. Поиски Бога

— Вы свободный человек?

— У нас само слово «свобода» страшно извращено. Свобода — не цель жизни, а ее условие. Мы говорим: борьба за свободу. Что за абсурд! Как борьба за воздух. Можно ли бороться за то, что дано от рождения? Свобода — это инструмент, а не более. Синявский сказал, что свободнее всего он чувствовал себя в тюрьме, где четко понимал границы своей моральной правоты. Свобода есть прежде всего ощущение границ. Это право беспрепятственно идти по мосту, а не сжигать, взрывать или загаживать его.

И здесь мне хочется ввести в разговор главную тему, которая все переводит в иную плоскость. К ней надо подходить очень деликатно. Главное, что произошло в жизни страны за последние годы, — это поворот к христианству. Человеку необходимо ощущение вертикальных связей, точки изначального смысла. Я могу быть прав или неправ, мы можем соглашаться или спорить, но без ощущения некоей объективной правды, существующей независимо от нас, жить невозможно.

— Мне кажется, это может быть только моральная правда. Христос тогда с человеком, когда его все бьют или когда он в пограничной, экстремальной ситуации. А верите вы в Бога или нет — при этом, по-моему, не принципиально, хотя лучше верить, конечно...

— Да, христианство — это вечное «мemento мори». Напоминание о смерти и требование все поверять ему. Христианство — это не религия победителей. Это как раз религия маргиналов, если понимать слово в его высшем смысле. По-моему, поворот к христианству — подлинный, а не официальный — произошел в стране именно потому, что она оказалась ввергнута в такую пучину кошмаров. Я не очень верю в христианское государство: я верю в христианское мироощущение. Это не обязательно утешение для страдальцев: это вообще прозрение во тьме. То, что посетило Лира в нехристианской пьесе Шекспира. Я верю в вертикаль.

— А Бендер — христианин?

— Бендер?! Безусловно!

Беседовал

Дмитрий БЫКОВ.

Фото ИТАР-ТАСС.