

Сегодня - 1998 - 15 авг. - с. 10

Четверг, 15 августа, 1998

Наталья Коляканова: наше либидо не на должной высоте

Татьяна Рассказова

— Как актриса, чья творческая жизнь прежде всего связана с театром Анатолия Васильева, скажите, что ваш учитель ценит в ученице в первую очередь? Абсолютное повиновение? Психологическую гуттаперчевость? Или...

— Я думаю, подвижность. Актрису не должно бояться что-то в себе менять, отказываться от приобретенного опыта. Большую часть тех лет, что я в этом театре — начиная с «Шести персонажей в поисках автора» Пираделло, — мы работали в рамках определенного стиля, который был связан с психологическими структурами (с моими собственными переживаниями, моей отзывчивой органикой, эмоциональностью). В какой-то момент Васильев понял, что этот стиль исчерпан и как бы подлежит уничтожению. Тогда мы обратились к Платону и Гомеру, с которыми связан поворот в моем творческом пути: я встретилась не с конкретными персонажами, а с идеями, с концепциями. Чтобы их играть, понадобился совершенно по-другому разработанный актерский аппарат. Это означало необходимость вынести центр из себя. Но я, наверное, не должна... Вернее, так: мы не можем открывать и распространять этот метод, пока наш театр — театр закрытый. Существует же, предположим, Шаолин, и то, чем занимаются монахи, известно лишь посвященным.

— Что касается вашей личной эволюции, то, если позволительно судить о ней по полтора спектаклям (мне было разрешено посмотреть видеозапись второго акта «Шести персонажей» и «Амфитрион»), в «Амфитрионе» вы существуете довольно монотонно: новый этап проявился в бесстрастной манере игры.

— Страстные — сами по себе авторские идеи, а когда актриса льет слезы и публично переживает, это еще не значит, что она их доносит. Может, она актриса и хорошая, но я хочу слышать не ее рыдания, а эти идеи, которые высказал, допустим, Достоевский. И их выявление как раз связано с вынесением центра из себя и игнорированием не собой, а этими идеями, концепциями.

— Что вас привязывает к театру без публики? Новый Мейерхольд пока не канонизирован — может быть, учитель выглядит в ваших глазах наместником старого? Он для вас выше всех?

— Да. На самом деле. Потому что так, как понимает театр Васильев, не понимает его никто. И, несмотря на то, что я с ним уже девять лет, я даже объяснить вам этого не в силах.

Васильев всегда говорит: чтобы был новый театр, нужны новые люди, нужно многое поменять в сознании. Особенно у нас, у тех, кто воспитан тоталитарным обществом. Но так скоро сознание не меняется, поэтому мы и не открываем театр для зрителей. Потому что когда-то люди реагировали на «Илиаду» — плакали, смеялись, как будто это касалось лично их, а сейчас мы читаем Гомера и понять ничего не можем. Наш менталитет не знает мифа, не знает истории, не знает корней, у нас они обрублены. А Васильев хочет до них докопаться, чтоб мы этими корнями пользовались.

— То есть как? Через Гомера укорениться в русской идее — так, что ли?

— Да не обязательно через Гомера. Через Достоевского, через Платона. Копать-то нужно глубже.

— Но античная культура может быть воспринята лишь в интерпретации, соотношенной с сознанием и опытом современного человека. Году в семьдесят третьем французы привозили «Троянской войны не будет» Жироу. Все усилия Гектора предотвратить войну перечеркнуты в пьесе случайной стрелой, пущенной в спину парламентаря. То есть речь шла о том, что человек не способен изменить предначертанного. Античный миф при посредничестве Жироу образовывал в сознании устойчивый фон в виде подавленного страха, что ядерная война может случиться в любую минуту (так было, во всяком случае, со мной). А античная культура в чистом виде (участие Мольера ничего не меняет) — мертвая культура, занимаясь ею, вы выглядите зомби.

— Она не мертвая — живая! И я это слышу! Если бы я не слышала, я бы с Васильевым не работала. Я себя погружаю в этот миф страшными усилиями, своей духовной работой, понимаете? Работой, которую в отечественном театре никто не проводит — просто не хочет. Все пользуются только своими природными данными, занимаются кривляньем, обезьянничаньем на потребу публики. Но нельзя нести чуму в мир! Это Васильева доводит до бешенства — когда актеры несут чуму. На самом деле такие диалоги, как наш с вами, заводят только в тупик. Я не могу разговаривать на том уровне, на котором готова говорить, допустим, с... Нужно прийти вместе с нами определенный путь, чтобы писать об этом театре компетентные вещи, а то, что пишут про Васильева, — это все туфта какая-то.

— Вообще-то хорошо бы выбрать что-нибудь одно: либо герметичность по примеру Шаолина, либо желание быть адекватно воспринятыми и описанными. Не могли бы вы пояснить

неофиту одну деталь в «Амфитрионе»? Почему в качестве венца, привезенного мифологическим героем, используется сфера с укрепленным на ней христианским крестом?

— Хм. Потому что уже тогда в многобожьи был один бог. Вот так я скажу.

— ?

— Если вчитаться, это еще у Платона можно услышать. И художник слышит. А потом... венец — он так и понимается как венец.

— Мне-то казалось, что венец — это, условно говоря, род головного убора.

— Венец — это... в смысле державы, в смысле того, что ты держишь в руке мир. Я так понимаю. Это символ. Алкмена — хранительница очага, ей этот венец предназначен. Не в том смысле, что вы увидели, а в том, что этот символ в себе несет.

— Ну, несет так несет. Надо сказать, старый спектакль «Шесть персонажей в поисках автора» выглядит значительно радикальнее «Амфитриона». Через наложение пространств сцены и зала в нем выявлялись тонкие связи и зависимости между зрителем, актером и персонажем. Актрису поначалу неотличимы от публики, а зритель в любую минуту рискует оказаться выдернутым из мирного созерцания происходящего — когда вы садитесь к нему на колени. Правда, я несколько разочаровалась, заметив в зале много ваших коллег из других театров: вы входили в контакт с профессионалами, что исключало непосредственную реакцию. Тогда какой смысл создавать провокативную ситуацию? При внешней радикальности — та же курица из папьемаше, что подается к обеду в рутинном театре.

— Нет-нет, я не знаю, как вы рассуждаете, но я бы ответила так. Когда я играю, я нахожусь на некоей сквозной линии, держу незримую цепь, вижу перспективу. Эта пьеса связана с театром, с художественным мышлением, с людьми, которые за-

— Т. Р.) я как раз чувствовала такую игру, когда твое чутье, пластика, весь организм — все какое-то звериное. В том смысле, что в борьбе мужчины и женщины заложен инстинкт. В то же время текст «Дюма» требует и интеллекта, и смысла, который ты должен нести. Не просто — они, сплетаясь, как пара змей, обнявшись крепче двух друзей, — а нужно знать, ради чего ты это делаешь.

— В вашей режиссерской работе — весьма изысканном спектакле «Отражении Югэн», который шел в театре Станиславского, были совмещены женские образы русской классической литературы...

— Да, чеховские.

— ...и японская средневековая драма. Причем сначала вы выявили совершенно монструозную сущность Заречной, Раневской и прочих, а потом легким касанием даровали прощение, снимая с них вину, которая перекалдывалась на некую внечеловеческую среду. Была ли эта работа связана с вашими личными обстоятельствами? Может, вы и сами нуждались в прощении или хотели осуществить акт покаяния?

— Да, этот спектакль связан с моментом покаяния. Но прежде всего — с буддизмом. Не могу сказать, что приобщилась к нему очень глубоко, но была увлечена медитациями. Играя разнообразные роли, мы натаскиваем на себя сущности, иногда совершенно нам не нужные и чуждые, и буддизм помогает очищаться от этих шлаков. В поклонении, покаянии для меня соединились молитва и медитация. Актриса выбрала, как говорится, метафизического возраста — главное в своей жизни они уже сыграли. (Или не сыграли.) Мне хотелось, чтобы это был последний путь, что ли. Деревня Сакаягава, куда направляются героини, — граница между двумя мирами. И все монологов персонажей были связаны с грузом прошлого, который тяготит и от которого

нужно освободиться, придя в эту деревню, где обретаешь благодать. Где она тебе дается, потому что ты ее заслужила.

— Ситуация очищения идентична смерти?

— Может быть. У буддистов смерть — продолжение жизни, твоя душа существует вечно, поэтому освобождение от бренного тела воспринимается как счастье. Как это называется? Нирвана, да? Сансара или нирвана... Уже позабыла, давно это было — в девяносто третьем году.

— Немного о кино. Вы с юмором рассказывали, как докучали Лунгину требованием объяснить сверхзадачу вашей роли в «Такси-блюзе». Скажите, а Хамдамов формулировкой сверхзадачи вашего участия в таинственной «Анне Карамзофф» озабочился?

— Нет. Да и не существовало никакой сверхзадачи, просто было необходимо мое органичное присутствие. В театре я привыкла разрабатывать свою роль, а в кино... Но талантом меня бог как бы наделил, так что иногда приходится говорить себе: а, ладно, куда-нибудь да приведет меня мой божественный гений (это выражение Платона), куда-нибудь кривая выведет.

— Были ли когда-либо в вашей профессиональной жизни такие моменты, что хоть беги из Москвы в Оренбург торговать помидорами, как когда-то?

— Может быть, и было желание бежать, но я этого не помню, оно для меня оказалось несущественным. У Уайльда есть фраза... ой, нет, у Томаса Манна: «Здесь он обретет свой Родос». Для меня мой Родос — Москва, Васильев, этот театр — место, где я осуществилась. Вернее, осуществляюсь.

— Вам случалось совершить некое прегрешение по отношению к театру? Были ли за это наказаны?

— Всяких прегрешений я совершила много, некоторые из них связаны с моей физической слабостью: у меня больные легкие, иногда я недостаточно хорошо себя чувствую, чтобы релетировать или играть, и даю себе послабление — как бы отключаюсь от режиссера. Поскольку, чтобы переварить все, что дает тебе Васильев, — это нужно иметь хороший желудок. Иногда чувствуешь: стоп, запор. Но винить себя за это я не могу.

— Вы обронили, что уделяете время медитации и молитве. Можете сказать, о чем молились в последний раз?

— Знаете, сейчас вся моя устремленность связана с сыном, моя молитва — о нем. Он учится в Шукшинском, но при этом весь пропитан духом васильевского театра, который, видимо, присутствует в моей семье тотально.

— Опасная доза отравления?

— Для него она опасна, потому что... избранные не могут быть поняты непосвященными. Скажу иначе: эстетика театра, где я работаю, легла на сына определенным отпечатком. Но среда, в которой он находится, содержание и способы преподавания входят в противоречие с этой эстетикой, и справится с противоборствием он не может. У него нет сил противостоять ваханговской школе с ее заматеревшими традициями, которых не пробьешь. Поэтому-то я за него и боюсь.



ЛОРА АНДРЕЕВА

нимаются искусством. Поэтому если в мое поле зрения попадает художник — человек, подключенный к моему потоку, — я выбираю его. Но не оттого, что лицо у него особенно интеллигентное, — он может быть и каменщиком.

— Ах, со случайными людьми вы тоже взаимодействовали?

— Все люди случайные, но если натура зрителя расположена к игре, у меня есть общий с ним предмет для разговора.

— Какова была самая неожиданная зрительская реакция? Честно говоря, в подобной ситуации я бы разозлилась, что мне мешают быть всего лишь соглядатаем, и в отместку принялась бы, скажем, раздвигать искусительницу. Будь я мужчиной, разумеется.

— Нет, в этом спектакле со мной невозможно поступить так, как вы говорите. Дело в том, что я настроена по отношению к тому, с кем собираюсь играть, не сексуально, а интеллектуально. Прежде чем подойти, я же и этого человека тоже настраиваю соответственно: «Чтобы упасть, надо соломки припасть» или как там говорится? Вообще-то бывало, что мы и на самом деле падали вместе с оторопевшим от неожиданности зрителем.

— Итак, в «Шести персонажах» вы настраивали его интеллектуально. Но я слышала, в спектакле «Дюма» вы столь точно имитировали оргазм, что у публики возникали сомнения в его неподлинности. Скажите, можно ли в самом деле испытать на сцене эротическое чувство? С вами это случалось?

— Нет, просто центр, связанный с сексуальной энергией, для меня уже...

— Как? Неужели закрыт?

— Не то что закрыт — я переносу его выше. Если открыто твое сердце, это заменит тебе любые сексуальные проявления. Потому что все-таки наше либидо не на должной высоте: у нас все эротические сцены — и в кино, и в театре — отдают пошлостью, в них нет красоты, предмета любования, скажем так.

В «Дюма» я относилась к взаимодействию мужчины и женщины, как к игре двух таких... знаете... матерых животных — ну, волка и волчицы. Звериная игра не может быть пошлой, потому что она естественна. И с Гришкой (партнером по спектаклю был Григорий Гладий.