

# Сергей Женовач:

Независимая газ. — 1993 —  
26 июня — С. 7

## «ТЕАТР — ЭТО ТО, ЧТО ОСТАЛОСЬ...»

У режиссера с Малой Бронной есть вопросы к жизни

Ирина Глущенко

### Зеркало

**В**Ы — ЧЕЛОВЕК студийный, и слова «студийная, студенческая» работа, кажется, и до сих пор звучат для вас комплиментом. Чем были для вас годы в театре-студии «Человек»?

— Это была счастливая пора. Каждый художник должен пройти ощущение студийности. Это значит — ты связан с людьми не чисто деловыми, партнерскими отношениями, а тебе с ними интересно, хочешь проводить с ними время сутками, репетировать ночами. Бывало так, что отыграем спектакль и не расходимся, пока не разберем каждую сцену. Мы были максималистами, делали то, за что не было бы стыдно. И это самое главное в жизни; а все остальное — побоку. У нас было только одно — мы делали спектакль.

— Но такое состояние не может продолжаться вечно.

— Конечно, требовать от людей студийности в сорок-пятьдесят лет невозможно. Но это необходимо пережить, как первую влюбленность. Сейчас, конечно, другое — возникает ответственность, появляется свой зритель, хочешь не хочешь ты должен выпускать спектакль, продукцию. Но если что-то получается, то благодаря духу студийности, я и сейчас живу им. Мои актеры — это мои лучшие друзья, я очень хорошо их знаю, а они очень хорошо знают меня.

Музыкант не будет играть на любой скрипке: ему нужна великая скрипка, он с ней сливается. Так же и с актерами.

— Значит, ваши актеры — большие актеры?

— Для меня нет больших и небольших артистов: есть актерская природа и неактерская. А дальше — труд, везение, судьба. Этот сезон, например, я считаю, был сезоном Сергея Тарамаява, он сделал две блистательные работы.

— Вам нужен устойчивый коллектив для работы, свои актеры?

— Я ценю старые связи. На Западе модно — сбежались на спектакль и разбежались после спектакля. Для меня в основе театра лежит команда, коллектив, это единственный вид искусства, где люди повязаны между собой. Чем эти связи прочнее, сложнее и переплетеннее, тем интереснее.

— У вас очень разнообразный репертуар: Гоголь, Корнель, Синг, Аблесимов. Как вы выбираете пьесы?

— Такова уж моя природа — я быстро, легко, свободно вхожу в разные структуры, в разные миры. Когда жалуются, что нечего ставить, я говорю: «Господи, да ставь Лопе де Вега и Шекспира, до пенсии хватят работы!» Одного Островского можно ставить всю жизнь. Как я выбираю пьесы... Во-первых, я должен быть влюблен в драматургический материал, а во-вторых, знать, что есть ребята, которые могут и хотят это сыграть. Ведь им выходить на

сцену и играть. Это их спектакль. — Значит, для вас нет требова- ний времени, актуальности? — Нет. Я убежден, что можно взять любую хорошую пьесу и поставить ее так, что сегодня интересно будет смотреть. Мне говорят: «Как злободневен «Король Лир»! Государство делают». Злободневность — это ужасно. Театр не может быть злободневным! Театр 80-х годов пережил это, когда все вдруг кинулись ставить агитспектакли на месяц. Но за временем не утонишься. Актуальность спектакля не в параллелях, которые можно провести между текстом пьесы и сегодняшними событиями, а в том, как сыграют сегодняшние актеры с сегодняшними переживаниями. Если бы не было Сергея Качанова, не было бы и «Короля Лира»...

— Вашего «Лира», наверное, не было бы и без перевода Сороки?

— Осия Петрович Сорока — выдающийся переводчик. Это и текстолог, и философ, и мыслитель, интуитивно понимающий театральную игру. В спектакле нет музыки, я убрал все, оставил только слово; хотелось, чтобы все поняли, как это здорово. Осия Петрович живет в Калуге, у него нет даже телефона. Прожил жизнь наедине с Шекспиром... Он просил меня только об одном: «Пощадите Корделию! Я знаю, вы молодой человек, вам захочется каких-то оригинальностей. Ничего не нужно. Как она написана — пусть такая и будет. Пощадите Корделию!»

— Студийная сцена, зал на восемьдесят человек, и сцена Театра на Малой Бронной. Каким был переход от малого пространства к большому?

— Для меня вообще не существовало этого перехода. Это было органично, я с тем же успехом могу перейти обратно. Если ты чувствуешь маленькое пространство, видишь его, то владеешь и пространством большим. А если ты в большом пространстве теряешься, тебя и малое не спасет.

— И все же, где труднее работать?

— Труднее в малом. Здесь должно быть особое чувство правды, тебе не за что спрятаться, ты открыт. Движения пальцев, головы, поворот плеча уже выразительны. А на большом — работаешь всем телом, важны изобразительность, свет, цвет, мизансцены, музыка. Главное — постичь законы пространства. Впрочем, есть некоторые сцены, на которых можно играть лишь определенные пьесы. На Малой Бронной, например, не сыграешь греческой трагедии, трудно поставить современную западную пьесу. Сцена этого театра — квадратная коробка.

— Как же вам удалось поставить здесь оперу? Ведь в «Мельнике» вы отошли от привычного квадрата...

— Да, наша опера порушила стереотип этой площадки, мы решили сцену по вертикали.

— Вы рушите не только пространственные стереотипы. Взяли и объединили в одном спектакле «Жизнь игрока» Дюканжа и «Пучину» Островского.

— Но я никогда не конструирую спектакли, хотя многие говорят — я рационалист, все просчитываю. Просто я люблю, когда расширяются рамки. Вот посмотрите, в «Пучине» — люди выходят из театра и обсуждают Дюканжа. И мне стало интересно: а что они там смотрели? А ведь «Жизнь игрока» интересна, театральна. И вдруг захотелось взглянуть на тех персонажей, а потом на этих. В «Пучине» молодые люди говорят: «Мы проживем жизнь не так, как в этой дурацкой мелодраме», а потом так же разочаровываются в жизни, приходят к горькому опыту, и жизнь вроде бы проиграна. Если мир Островского — это теплота, где все статично, покойно, где рождается именно слово, то Дюканж — это какой-то балет, где расстояние между актерами десять-пятнадцать метров, где диалог летит через пустую сцену, где слово не столь важно, потому что это театр ситуации, театр словесный. Здесь можно переставить сцены; все это в логике авторской игры.

— Вы вообще любите контрасты. Это не обязательно соединения разных драматургов. «Панночка» тоже строилась на контрасте.

— В «Панночке» сосуществуют два мира: простой, житейский и иррациональный. Это мир страстей, темных сил, где тайна, загадка, и разгадать ее невозможно. Стоит только заглянуть по ту сторону зла, и сам не замечаешь, как оно в тебе пробуждается, и ты чувствуешь сладость этих ночных полетов, шабаша ведьм. Но историю иррациональную, подсознательную мы передавали через наивный, открытый мир. Это вещь о любви, одна из самых исповедальных у Гоголя. Еще люблю «Вия». Мечтаю поставить «Старосветских помещиков». Мне очень нравится этот мир — наивный, открытый. Я люблю здоровый театр, здоровое искусство.

— Сергей, сейчас вы, кажется, вследа за Арто, который провозгласил «театр жестокости», за Бруком, с его «живым театром» и за «бедным театром» Гротовского сформулировали новую театральную концепцию: «здоровый театр». Что это такое?

— Это театр, где происходит



созидание, а не разрушение. Сейчас любят копаться в аномалиях, смакуют их, это какой-то мазохизм, смотреть невозможно. Когда вышла «Панночка», многие спрашивали: «А где вся эта мистика, ведьмы, подсознательное?» Этот ясный, чистый, открытый спектакль вызвал множество споров. У меня не возникает никаких сравнений, образов, символов, метафор. Театр нельзя объяснить, нельзя растолковать. Это то, что называют языком театра. Сейчас это, к сожалению, уходит, и люди часто переносят на сцену литературное или живописное мышление.

— То есть из театра уходит театральность?

— Да. Для того чтобы заниматься театром, нужно понять его основы — немножко изобрести велосипед. Нужно иметь свою теорию, не ради умничанья, а для того, чтобы понять язык, на котором говоришь. А сейчас существо театального искусства уходит.

— В чем же это существо?

— Это самое живое, самое неуловимое, самое гибкое искусство. И те законы, что постигали Станиславский и Вахтангов, Немирович-Данченко и Мейерхольд, Стрелер и Брук, Арто и Гротовский, — это одни и те же законы. Просто каждый постигает их посвоему. Приоткрывает дверцу с другой стороны, а ларец-то один. Для меня театральное искусство — это прежде всего искусство удерживать внимание. Происходит встреча людей: тех, кто играет, и тех, кто смотрит. Артист и зритель приходит на спектакль с разной энергией. И дальше актерская и зрительская энергия должны объединиться, и это то, что происходит только сейчас, именно в этот вечер. Театр живет только в эту секунду, и в эту же секунду и умирает. Это единственный вид искусства, который оперирует временем в структуре самого времени. Расходятся актеры, зрители, а энергия спектакля, которую они пережили вместе, осталась. Это и есть театр. То, что осталось.

— Значит, театр — это то, что осталось? Вот мы и вывели формулу.

— Можно сказать и так...