

Театр убивают истории

У Юрия Погребничко артисты занимаются йогой

Общая газета,
— 1999 — 4-10 нояб.
— с. 10

Юрию Погребничко на днях исполнилось 55 лет. Больше 10 лет он строит свой театр — «Театр ОКОЛО дома Станиславского». Для его тихого, нежного, исполненного печали театра — самое подходящее название. С годами он становится все тише. В сущности, Погребничко ставит один бесконечный спектакль, в котором мера человеческой свободы ограничена лишь абсурдностью его бытия, а абсурдность — чем веселее, тем более печальна. Не стремясь удивлять, он создает один из самых необычайных театров. Лишенный всякой патетики, исполненный видимого скепсиса, он ищет лишь совершенства и сущности. Название его последнего спектакля выдало его с головой. «Молитва клоунов» — это попури на темы чеховских пьес, но, одновременно, и исповедание театра как места молитвы.

— Ваш последний спектакль состоит исключительно из различных фраз, рассеянных по чеховским пьесам, которые произносятся так, что их трудно интерпретировать. Нет ли парадокса в том, что вы наделяете жанром молитвы тексты автора, чьи взаимоотношения со священным были очень напряженными?

— Я так не думаю. Религиозность скрыта в текстах Чехова. Оснований обвинять его в атеизме не было. Просто сам слой, где он вырос, требовал определенного поведения. Скорее всего, он просто более серьезно подходил к этим вопросам, и это уже совсем другой круг, недоступный всем.

— И из этого круга к вам пришло слово «молитва»?

— Так всё — молитва. Вот вы разговариваете — и это молитва. Вы же как-то цепляетесь за жизнь.

— Но ведь молитва развернута в сторону неба, а не обыденной жизни.

— А что такое небеса? Куда надо молиться — вверх или вниз — мы не знаем. Масса вопросов, и ответов на них нет. А может быть, и вопросов нет, а только некие душевные полспудные движения. Но ведь вся человеческая жизнь каким-то образом стабилизирована перед лицом личной смерти. В том числе — молитвой. Искусство — это доступная молитва. Вся проблема (не моя, а персонажей Чехова) в том и состоит, что они не могут молиться теми способами, которые были раньше. По этому поводу и говорят, что они неверующие.

— Почему эта проблематика передается вам через Чехова, а не через Достоевского, например?

— Я думаю, что общественное сознание сейчас созвучнее Чехову, недаром Запад захвачен Чеховым. Они ведь не атеисты, а агностики или полуагностики. И Чехов захватывает примерно этот слой. Хотя он себя явно со своими персонажами не отождествляет. Судить о нем как о личности можно только по его текстам. Во мне

все откликается на эти тексты. То есть — определенная часть меня. В нас ведь существуют три-четыре превалирующих «я». Остальные — мелкие: они вдруг неожиданно выскакивают, но всегда подавляются другими, более крупными. Так вот, какая-то часть моего сознания реагирует на Чехова.

— Такая навязчивость чеховских текстов в вашем творчестве вас не пугает?

— Все навязчиво. Утром вы встаете, идете по одной и той же дороге на работу. Это очень навязчиво. Вокруг меня — так вышло — собрались именно эти люди, эти тексты. А чтобы я держался за Чехова как за символ веры — вовсе нет.

— На вашем спектакле, утратив всякий интерес к происходящему на сцене, потому что оно не приносит обновления, а только накопление и повторение одного и того же приема, зритель начинает вибрировать от энергий и состояний, пересекающих нейтральную полосу между сценой и залом. Привычное ожидание от театра эмоциональных или интеллектуальных потрясений оставляет зрителя, и он предается медитации.

— Разве это само по себе не потрясает? Я сам, правда, никогда в театре не был потрясен. Хотя явления неожиданности были. Допустим, Оля Яковлева в спектакле «Счастливые дни несчастного человека». Там ничего вроде бы не происходило. В театре так и бывает: приходят люди и наблюдают за актером, за тем, как человек живет. Или умирает. Если это заслоняется историей, зритель перестает видеть главное. Театр как таковой меня совершенно не интересует. Если пользоваться терминологией, которую предложил Питер Брук, меня интересует священный театр. Но он недостижим. То есть достижим только на мгновения.

— «Молитва клоуна» — подведение итогов?

— Да нет, задача была очень простая — убрать привычную историю. Конечно, это чревато — убрать историю. Обычно появля-



Юрий Погребничко

ется Вершинин, рассказывает про своих двух девочек, зритель плачет, не замечая, что играют отвратительно. История удержана, зритель приходит домой, рассказывает соседям, билеты дорожают — задача театра выполнена. А вот если убрать то, с чем отождествляет себя зритель, то есть — историю, то зритель в театре сможет удерживать только полное присутствие актера.

— В ваших спектаклях с навязчивостью повторялся один и тот же мотив — лагерь, зоны, тюрьмы...

— Если вы хотите все перевести в слова, то сама по себе театральная система, которая здесь существует, будет действовать на вас как некая неразрешимая для интеллекта головоломка. Но вы же должны сознательно выбрать: либо вы хотите, чтобы ваш интеллект был побежден, либо нет. Если не хотите, то выйдете из зала, а если хотите, то будете терпеть, и, может быть, в какой-то момент ваш аналитический аппарат остановится. И тогда вы будете напряженно воспринимать именно спектакль, то есть пространство, в котором движутся и звучат фигуры, что по сути дела и является театром. Что такое вот эта картина? (Указывает на висящую на стене картину.) Это некая фактура, ма-

териал, на который нанесены краски. Все остальное — наша интерпретация, не всегда верная.

— Получается так, что реальности нет, а есть только то, что люди об этой реальности полагают.

— Нет, реальность не в том, что люди полагают, реальность в том, что людям полагается. Они испытывают какие-то чувства, вот чувства и есть реальность. Мы чувствуем, и в результате — действуем. И никакого «я» в этот момент не существует.

— А зачем у вас портрет Станиславского висит?

— Как символ того, чем я занимаюсь. Это очень серьезный человек.

— Вы серьезно говорите?

— Абсолютно. Первое, что он сделал совершенно ясно, он сказал: «Театр — это, прежде всего, актер». А дальше — что этим актерам делать. Вместе со своим «не верю» он придумал режиссера, то есть первого идеального зрителя. Потом он ввел систематическое разделение на два пространства: работы над ролью и работы над собой. Правда, позже работа над собой была заменена выучиванием этического кодекса. Но Станиславский имел в виду не это, а преодоление привычки. Вы говорите — «духовное». А как же его

через привычки-то достать?

Надо все поставить с ног на голову. Говорят, аутогенная тренировка — для здоровья. Нет, здоровье — для аутогенной тренировки. Здоровье нужно для того, чтобы к вашему духовному пробираться. Иначе вы же привычки не преодолеете. Поэтому — аутогенная тренировка каждый день! Кстати, у нас внизу йогой занимаются. Когда мы «Гамлета» ставили, то делали такое упражнение: час сидели в молчании. Это не просто, знаете...

— Сейчас в Германии и во всем мире популярна школа Михаила Чехова, который пытался связать театр с эзотерическими практиками.

— На этот счет много написано, в том числе и самим Чеховым. Кто интересуется, всегда может посмотреть. Но все-таки, чтобы заниматься этим, нужен был бы сам Михаил Чехов. Не думаю, что мы даже близко к этому уровню подходим. Нет, наше дело простое: чтобы текст был минимально искажен, то есть снят с него любую интерпретацию. Конечно, ее снять нельзя, поскольку действуют привычки. Значит, надо снять привычки, чем мы пытаемся заниматься.

Беседовала
Алена КАРАСЬ

Погребничко Юрий

4.11.99.