

МАСТЕРСКАЯ



Юрий ПОГРЕБНИЧКО:
**«ИСТОЧНИК
 на самом деле один
 — сам
 ЧЕХОВ»**

— Знаете, Юрий Николаевич, сегодня я хочу начать с вопроса, для вас явно крайне несуразного, но все же: доведись вам сочинять нечто на тему «Чехов в моей жизни» или еще того похлеще «Моя Чеховиана», — хотя такое, учитывая ваше чувство юмора, предположить трудно, однако, что бы вы все-таки сказали?

— Мое дело закрыть тему. Довести все до логического конца. Исчерпать Чехова — для себя, разумеется. Хотя на самом деле, его надо исчерпать вообще, для всех.

— А как же тогда быть с тем, что он, как и положено уважающему себя классику, неисчерпаем?

— Это все из разряда: ах, Чехов — неисчерпаем! Ну и что дальше? Исчерпан, может быть, не Чехов — а тот, кто имеет дело с его драматургией, кто с ней работает. Как мне представляется, Чехов в своих пьесах довольно успешно делает попытки создать сюжет окончательный — то есть, бесконечный, если так можно сказать.

— Окончательный, бесконечный — сюжет-миф? Сюжет на все времена? Как, скажем, «Дон Жуан», «Фауст», «Гамлет»? То, что называется «вечный сюжет»? Чеховские пьесы — в этом ряду?

— В этом, хотя в них нет той интриги, какая есть в «Дон Жуане» или в «Гамлете», но тем не менее, в них есть сюжет, который все объемлет.

— То есть, при всей конкретности, Чехов настолько бесконечно общий?

— Да, ровно в той же степени, в какой бесконечно общим является тот же «Дон Жуан». Но при этом, в момент исполнения, в момент, когда происходит спектакль, он становится и вполне конкретным тоже. Также и «Три сестры», допустим. Что это — какой-то «социальный срез» или что-то в этом роде? Нет, конечно, более того, сюжет «Трех сестер» — он к тому же и совершенно внационален. Хотя одновременно очень важно и то, что это вполне русский сюжет, русская история.

— То есть, он при всем при том — про Россию.

— Да, хотя опять-таки нужно, чтобы вы и здесь тоже нашли острое сравнение, потому что «про Россию» интересно только в том случае, если при этом про Вселенную.

— Поэтому, наверное, и провинциальный городок, где живут сестры Прозоровы, и поместье, в котором происходит действие «Вишневого сада», обретают у вас такой, что ли, космический характер?

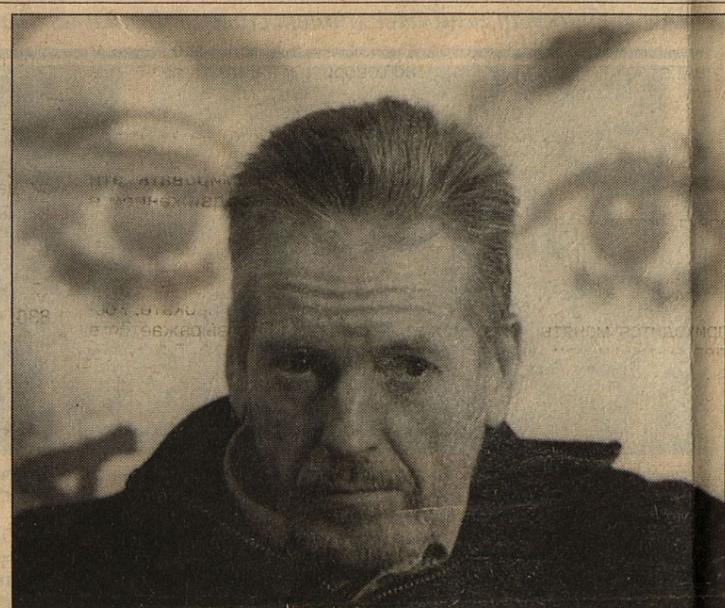
— Так это не у меня, это у него. Хотя слово «космос» я не очень люблю: ассоциации возникают не те; слишком глобальные. Впрочем, на самом деле все наши умные рассуждения о вечном сюжете — не более, как рассуждения. Он вечный, потому что сегодня он вполне конкретный, он сейчас, в это мгновение происходит. Поэтому все, что мне интересно при ответе на этот вопрос, это то, что Чехов для меня есть способ работы с самим собой.

— Но все же именно Чехов — которого вы так знаете? Оттого, что всякий раз открывается что-то новое, новая тропка, «аллея, не скажу куда»?

— Можно и так сказать. А кроме того: вот приходишь на давно идущий спектакль и слышишь самую знакомую фразу, звучащую совершенно по-новому. По сути, это только и ценно.

— Юрий Николаевич, помните, я как-то вам задал вопрос относительно интерпретаций Чехова, вы довольно сердито сказали: я не интерпретатор. Тогда мы отвлеклись на что-то другое, но все-таки расшифруйте: вы не интерпретатор, а разве театр вообще не есть интерпретация? Или вы вкладываете в это слово какой-то другой смысл?

— Мое дело добывать информацию, реагируя на Чехова.



Уильямсу. Он ставит Чехова так, как не ставил его никто и никогда. Мне почему-то кажется, что он ставит Чехова — "правильно". И что все то, что Погребничко придумывает, у Чехова действительно написано. Иногда даже — и не "между строк", просто никто раньше этого там не прочитывал — так, как умеет это делать он. Театр Погребничко — авторский театр в полном, в буквальном и в самом замечательном смысле слова. Вот и сейчас в его театре — театре Около дома Станиславского — снова идут чеховские репетиции. Рабочее название будущего спектакля — "Мастерская по Чехову". Потому именно так — постоянно возвращаясь к Чехову — и происходило прихотливое течение нашего разговора.

Юрий Погребничко — собеседник непростой, и разгадывать его словесные ребусы ничуть не легче, нежели ребусы сценические. В процессе этой беседы с ним, собой он был недоволен, основная "резюмиция" — "мне не удалось ответить на ваш вопрос". Он вообще мучительно облекает в слова то, что на сцене — при всей непривычности, необычности, неожиданности — происходит столь естественно и единственно, словно и впрямь — только так можно и должно играть Чехова. К Чехову он возвращается снова и снова. Возвращается, отдав дань Островскому и Гоголю, Пинтеру и Теннесси

ская пьеса и является для меня такой информацией. Информацией сущностной. Она-то мне и нужна.

— В этом выражении «добывать информацию» есть для меня что-то математически-механистическое, чуждое театру. Внехудожественное.

— Когда я говорю о том, что чеховские пьесы являются для меня источником информации, то я имею в виду информацию о себе.

— Реагируя на Чехова, откликаюсь на Чехова, вы тем самым узнаете что-то (получаете информацию, в вашей терминологии) о самом себе?

— Конечно! Вот вы сказали про математику — так ведь и у Эфроса была эта его знаменитая «эмоциональная геометрия», разве нет? А музыка? Там ведь тоже, помимо вдохновения, есть еще и колебания мембраны, то есть нечто, вполне, как вы говорите, «внехудожественное». Так что и математика, и информация — да, присутствуют. И эмоциональный отклик тоже. Все это складывается, соединяется, перемешивается, преобразуется. И если вы, к примеру, полагаете, что вы сами, что-то смотря или читая, получаете какую-то иную информацию, кроме как о самом себе, то вы сильно заблуждаетесь. Только о себе, всегда!

— Но все-таки, может, хоть иногда и о чем-то другом тоже? А не только все время — о себе любимом?

— Только! Больше ни о чем! Потому что вы не обладаете никакой другой системой, кроме как самим

собой. Мир, пропущенный через себя, но введенный в некую систему, которой вы владеете, вот это и есть информация, о которой я говорю и которая мне помогает ориентироваться в этом мире — как слепому. Каждый человек, живя, получает информацию — на ощупь. В этом, собственно, и состоит его жизнь. Ведь жизнь наша организована поразительно жестоко — это кажется, что все очень просто. И только обретая какой-то жизненный опыт, человек начинает понимать: все, что казалось таким понятным, на самом деле представляет собой нечто совсем иное. Только ради этого, помимо многого другого, существует и Чехов тоже. Так что в этом смысле мое дело добыть эту информацию, а если это кому-то интересно, я поделюсь. Но и это тоже входит в задачу системы. А дальше возникает вопрос — как это делать? Но здесь формулировать, пожалуй, не стоит — может получиться слишком понятно, а потому пошло. Интерпретация же подразумевает, что мы находимся на некой объективной точке, и с этой точки позволяем себе вершить суд. Для меня в таком понимании заключена только голая идеология. Одно могу сказать твердо: я не знаю, что такое «интерпретация».

— Стало быть, такого понятия для вас вообще не существует? Так что ли? Слава тебе Господи, сколько же сил ушло, чтобы вы наконец это произнесли!

— Со мной вообще трудно договориться о терминологии, я этими

словами просто не пользуюсь, не оперирую. В силу того, что так устроено. Когда я учился в театральном институте и сам еще не знал этой собственной специфики, я как-то сдавал зачет по теории драмы, и запомнил, что сказал преподаватель. Я анализировал какой-то текст, и вот он говорит: странный человек, все объясняет не так, но правильно. Не придержишься, хотя подход «нетрадиционный».

— Своя система?

— Ну да. Я уже потом, задним числом, понял, что я необучаем. Что системе меня научить нельзя. Тому подходу, которым пользуются все и который в общем-то достаточно прост. Именно поэтому я и не понимаю, что такое интерпретация. Хотя, конечно, я уже привык выступать, давать интервью и могу не хуже других все про это рассказывать, но это будет не мое, чужое. Выученное. Выучить же я способен, как вы думаете?

— Даже и не знаю: то ли вы что-то прояснили, то ли, с присущим вам коварным лукавством, еще больше все запутали и затемнили. А что же все-таки вы ставите сейчас? Что это такое: ваша «Мастерская» по Чехову? Если это пока не секрет?

— Вернусь к тому, с чего мы начали. Каким образом читается театральный спектакль? Он читается как сюжет: с фабулой, действующими лицами и прочим. Вот, к примеру, «Три сестры». В каком-то провинциальном городке живут три сестры: одна замужем, другая никак не выйдет замуж, к третьей

сватается офицер, она его не любит, и так далее. И вот то, что вы отождествляете с этой историей, мешает вам непосредственно воспринимать то, что в данный момент происходит на сцене, мешает вам присутствовать. Вы воспринимаете не то, что вам показывается, а свой собственный вариант этого сюжета, и даже — как вам кажется — получаете подтверждение этому своему варианту. Поскольку ведь сюжет в этих пьесах действительно есть, его можно вычленивать. А так как, к тому же, его давно играют, то сюжет этот, все эти истории давно рассказали, причем, рассказали по-разному, по-всякому, рассказали вроде бы все, что там можно увидеть. Поэтому задача какая? Каким-то образом от рассказанной Чеховым истории отвлечься. Лучшее ее просто исключить. Попробовать идти с чистым текстом, вне сюжета, без него. Без интриги, без фабулы, без персонажей, каждый из которых закреплен за каким-то одним артистом.

— То есть, это будет нечто переливающееся, перетекающее. Собственно, так ведь у Чехова и есть: в сущности, он всю жизнь писал одну пьесу, стало быть, вы и тут за ним идете.

— При этом, чем короче будут отрывки, тем лучше. Потому что эта фрагментарность не позволит зрителям погружаться в свою систему, перестав наблюдать за тем, что происходит на сцене. А они должны наблюдать лишь за порядком слов, произносимых вслух движущимися фигурами. Это и есть театр. Разумеется, не надо доводить эту мысль до абсурда — однако только в таком подходе и заключена гарантия того, что все мы будем видеть на сцене одно и то же: Чехова. Поскольку ведь на самом деле источник один: сам Чехов. Именно из этого источника мы и получаем подлинную информацию. Без всяких посредников. А то сами знаете, что только с ним сейчас ни делают! Переставляют слова, используют, как им кажется, современные интонации, говорят с акцентом — ведь ничего такого у Чехова не написано!

— Вот это и есть «интерпретация»!

— Может быть. Так вот, мы берем, повторяю, очень короткий текст, так, чтобы он не уходил в историю, а оставался в пределах порядка слов, и смотрим, что эти слова высекают.

— И что же они высекают?

— Как что? Эмоции. Лучше не «высекают» — неудачное слово, а «что они делают с нами». Как на нас воздействуют. У нас не должно быть представления, скажем, о Гавее, состоящего из набора привычных стереотипов. Точнее, оно если и возникнет, то только исходя из личности актера, его внешности, голоса и так далее. Но главным все равно остается — озвучивание текста. Который актер должен произносить, контролируя, как не свой текст, — и как свой, что одно и то же. В этом парадокс: свой и не свой одновременно. И вот тогда этот текст на меня странно действует, я его чувствую. Вообще вся моя режиссура, как, собственно, и всякая иная, состоит в том, что, как только внимание зрителя отвлекается, тут-то и надо стукнуть его по голове: чтобы он не отвлекался. Вот это и есть режиссура: удар! Так что никаких парадоксов в моих спектаклях искать не надо — их нет. Удар: и внимание снова здесь. До какого-то момента, а потом опять: удар!

P.S. В день выхода номера — у Погребничко первый прогон спектакля. Его название — «Молитва клоунов».

Беседовал Юрий ФРИДШТЕЙН

Фото Анатолия РУХАДЗЕ