

ИСТОЧНИК ЭНЕРГИИ

«Я должна стараться быть скрипкой Страдивари», — говорит Алла Демидова

Независимая газ. — 1999 — 26 янв. — с. 7

Александр Бангерский

АЛЛА СЕРГЕЕВНА, почему вы играете в этом спектакле?

— В двух словах не объяснишь. Мне давно надоело коллективное творчество в театре, когда зависишь от очень многих неталантливых людей. Тридцать лет я так проработала, потом мне это надоело, и я создала свой театр — Театр «А». Стала работать с греческим режиссером Теодором Терзопулосом. С двумя спектаклями — «Квартет» и «Медея» — мы объездили полмира. Но быть одной на сцене — тоже скучно. Потому что театр — все-таки действительно коллективное творчество. И в последний год я решила вообще больше не заниматься театром. Летом отменила все свои контракты, гастроли. Слава Богу, контракты еще не были подписаны, а просто заявлены. И я никуда не поехала. Тут еще и болезнь моя сказалась, но решение было не из-за болезни, а внутреннее. Мне надоел театр.

И только я это решила, вообще первый раз в жизни что-то решила, на следующий день мне позвонил Васильев и сказал: «Алла, выручайте, у нас заболела актриса, а мы уже объявлены в Париже». Я говорю: «Но я еду в клинику, в Швейцарию, на три недели». «Мы вас подождем».

И за две недели, когда я вернулась в Москву, меня ввели в этот спектакль. Мне нравится атмосфера у них в Школе, потому что атмосфера — не театра, а именно студийная. Эту атмосферу искусственно невозможно создать. Ведь театральный народ — вообще малоинтеллигентный. А там — какое-то тонкое, интеллигентное отношение друг к другу. И мне это понравилось. Хотя манера чтения меня сначала немножко напугала, потому что у каждого — свой Пушкин, и каждая домашняя хозяйка в Москве знает, как читать Пушкина и играть Дон Жуана. А тут вдруг ударные надо не там ставить, вдруг надо строчку читать и так далее. Это мне тоже сначала было трудно. Но Васильев мне объяснил, почему он этого хочет.

— Почему?

— Чтобы услышали каждое слово. Потому что настолько привыкли к Пушкину, настолько привыкли к этому ямбу, что он катится, как на коньках, и в ухо не входит. Нужно сначала раздражить, чтобы уходили с возмущением. Причем, я заметила — уходят одиноково, с возмущением, обыватели — и русские, и французы. Французы возмущаются, что они ничего не понимают — а это статика. Русские возмущаются, как это можно: лопать так строчку. И я вижу, кто возмущается. Я же со сцены вижу до последнего ряда лица всех. Я так же вижу, как вы — меня. Причем вы более беззащитны в зрительном зале, чем я — на сцене. Потому что я-то защищена актерской маской.

Но профессионалы воспринимают этот спектакль очень хорошо. Потому что понимают трудность. Во-первых — статика.

— Что такое статика?

— В статической мизансцене, помимо слов, передать чисто энергетическими, иррациональными средствами какую-то информацию очень сложно. Обычный зритель и в России, и во Франции привык к слову, к сюжету, к психологическим взаимоотношениям. И театр давно уже стоит на месте. Ну скучно! Ну иногда актер хорошо играет, это приятно...

Но театр имеет другие средства выражения! Это нам показывает театр Кабуки. Мы же не понимаем по-японски, однако мы влюблены в этот театр — я во всяком случае.

Очень многое можно передать партитурой мизансцен, партитурой света, цветом костюма, инто-

«Премьера» в переводе с французского на русский означает «первый спектакль». Странно, что до сих пор не было слова «дерньера» — «последний спектакль». С удовольствием восполняю этот пробел (в обоих языках). В конце прошлого года в Париже (вернее, в Венсенском лесу) в Театре Солнца знаменитой Арианы Мнушкиной две недели подряд шел «Дон Жуан, или Каменный гость, и другие стихи» — творение Александра Пушкина и Анатолия Васильева. Для Аллы Демидовой это была и премьера, и дерньера. Если она не переменит своего решения оставить сцену.



Алла Демидова.

Фото Дмитрия Донского (НГ-фото)

нацией, жестом, паузой. Васильев — мастер паузы. Мне приятно у него играть. Я даже не устаю.

Мне нравится играть много вечеров подряд. Я однажды в Афинах сыграла Медею 28 раз подряд. Я очень не люблю репертуарный, громоздкий театр: каждый вечер ставятся другие декорации, свет, много технических накладок из-за этого, актеров это раздражает. Серьезную роль играешь два раза в месяц. А тут входил в ритм.

С Васильевым интересно общаться. У меня такое общение было только с Анатолием Васильевичем Эфросом. Что бы он ни говорил — мне нравилось. Даже если он говорил не то, что мне кажется правильным, или не то, что я думаю. Так и с Васильевым. Иногда я начинаю ему говорить о том, как я вижу роль, у меня все-таки опыт большой, 40-летний почти, а он мне: «Да, но я — так хочу!» — и мне нравится, что он так отвечает.

— А много вы с ним спорите?

— Нет, я не спорю, я только спрашиваю.

— Вы, значит, безропотно приняли режиссерское решение: раз он так велит, значит — так надо.

— Ну, вы знаете, я должна быть согласна с ним, потому что я — тот инструмент, на котором играет режиссер. А инструмент может быть и скрипкой Страдивари, и скрипкой за три пятьдесят. И я должна стараться быть скрипкой Страдивари, потому что на такой скрипке легче играть.

Ведь что такое физическое действие по Станиславскому? На физическом действии построен весь русский театр. Но! Когда я беру у вас микрофон, чтобы почтить на-

ваш вопрос (то есть совершаю действие), я могу его взять не с явной эмоцией (по Михаилу Чехову — действие плюс эмоция), не с явным раздражением или удовольствием, а с попыткой передать тайную мысль, тайное желание, тайную окраску, тайную энергию — это уже более современная школа театра.

Помню, когда я еще была на Таганке, появились у нас в зале люди с какими-то странными приборами. Потом объяснили — это они замеры энергии, исходящую от актеров. Долго работали, больше месяца. Оказалось, что актеры «вampirят» энергию друг у друга или у зала ее забирают, у зрителей. Както попросили меня остаться после спектакля. Я, разогретая, в хорошей форме, выдала им очень темпераментный монолог из «Вишневого сада», со слезами, все как положено. А они мне: «Нет-нет, Алла, вы у нас берете энергию. Вы заряжаетесь от нас». Тогда я села и очень концентрированно, на внутренних мыслеобразах, стала тихо говорить этот текст. Не думая о них, не думая о приборах. И энергия пошла.

Мы стали разрабатывать цветовые зоны зрительного зала. Белую — срединную, черную — левую и красно-оранжевую — справа. И я разбивала монолог на цвета: красное — это расцветающая роза, черное — топь, болото. Сначала требовались образы, а потом уже получалось ощущение цвета. И это — передает энергию. Я стала этим пользоваться и даже проводить мастер-классы, разработала много упражнений. И с Терзопулосом я работала только так — статические мизансцены и передача энергии.

И недаром у Васильева актеры занимаются у-шу. Они, может быть, и не актеры в обычном понимании слова. Мне нравится, что они через у-шу передают какую-то иную информацию в зрительный зал. Я видела это у них в других спектаклях — они выдают гомеровские гекзаметры с палками у-шу. Гекзаметр очень хорошо ложится на у-шу. И они попытались так же поступить со стихами Пушкина. Конечно, строчка немножко сопротивляется. Но! Буквально через 15 минут — если вы не будете сопротивляться — вы становитесь общником. В конце концов, современную живопись тоже трудно понять сразу. Даже Пикассо нас раздражает. Я уж не говорю о современной музыке — тут никто и не пытается даже влезть в это. А театр — почему-то считается — ну, так, балаган, клоуны... Это, мол, очень легко: ну, покажи мне характер!

Но театр характеров, театр ситуаций уже давно прошел! Европейский театр очень много искал. Та же Мнушкина, в театре которой мы сидим, Питер Брук — они очень много искали в Азии. Специально ездили в Тибет, в Индию, в Японию... А сейчас, побывав на крупнейшем театральном фестивале в Колумбии, в Боготе, я поняла: европейский театр будет черпать в Южной Америке. Например, в Париже с большим успехом прошел аргентинский спектакль «Танго». Но! Если соединить их витальность, их жизнелюбие с европейской школой, с нашей рациональностью и с нашей системой — я думаю, будут очень хорошие открытия.

— Как вы оцениваете французского зрителя?

— Я вам скажу, может быть, парадоксальную мысль. Я играла практически во всех странах и очень люблю играть перед иностранной публикой. Я теперь не играю вообще и не буду играть перед русской публикой. Потому что русские — они слушают «радиотеатр». И иногда смотрят на эмоции. А иностранцы не понимают текста. Поэтому зритель, который не понимает языка, пытается воспринимать театр какими-то другими органами. Так и должно быть в современном театре.

Зритель во всех странах делится на три категории. Элита, профессионалы — я обожаю играть перед ними, они даже помогают выявлять мои ошибки, я им очень доверяю. Затем — зритель, который любит хороший театр, ходит туда, чтобы отдохнуть, насладиться игрой актера. И зритель случайный, который кричит «merde!» («дерьмо!») или с шумом выходит и возмущенно хлопает дверью — во всех странах. Эти категории и в России, и во всем мире одинаковы. И какой зал — это зависит от процентного соотношения в нем трех категорий.

— Так почему же вы больше не хотите играть в России?

— Потому что зритель в России очень отстал от поисков современного театра. Очень отстал. Потому что им дают варено из театра 60-х годов. Это или театр формы, или театр шоу, чтобы немножко взбодрить, чуть-чуть пустить искусственную кровь, поднять адреналин, соединить эстраду с театром, или бродит незнакомую западную пьесу, чтобы интересно было — кто кого убил.

Я помню, очень давно это было, мы пошли с моим приятелем, театральным критиком, большим хулиганом, смотреть «Трех сестер» в постановке Эфроса на Малой Бронной. И он в антракте мне говорит: «Алла, как ты думаешь, Вершинин женится на Маше или нет?» И все вокруг возмущались: «Вот, не знает!» Но! Сейчас зрители действительно не знают, чем кончаются «Три сестры».

Париж