



Алексей Левинский — человек с чужой территории

— В одной из последних статей ты был назван маргинальным актером и режиссером. Как ты к этому относишься?

— С гордостью. Эта позиция — на обочине, в стороне от главного процесса — мне действительно внутренне присуща. Она для меня естественна.

— Что повлияло на формирование твоего театрального мировоззрения «в начале пути»?

— Наверное, очень многое. Одним из первых сильных впечатлений сознательного возраста были спектакли западных гастролеров: Жана Вилара со «Скупым», «Комеди Франсез» с «Тартюфом», Эдуардо де Филиппо и его замечательного брата Пеппино с Commedia dell'arte, Роже Планшона с «Тартюфом», Марселя Марсо и некоторых других.

— С чего началось твое увлечение творчеством Мейерхольда?

— Впервые о Мейерхольде я услышал от родителей. Папа учился на том курсе ГИТИСа, где была создана «Пятая бригада». В ее составе они ездили на фронт. На этом курсе ставились знаменитые на весь ГИТИС капутники. Одним из их зачинщиков был папа. В одном из капутников на заднике появлялась тень и шел текст: «О, тень великого Мейерхольда!» Происходило это спустя несколько лет после ареста Мастера и закрытия театра. Имя Мейерхольда было под запретом. Кому-то из педагогов удалось замаять дело, и гроза прошла стороной. Постепенно я кое-что узнавал и о театральной эстетике Мастера, и о Зинаиде Райх. Но все же до сих пор не могу понять, почему возник такой магнит, желание как можно больше узнать об этом человеке.

Потом жизнь свела меня с режиссером Николаем Шейко. Он мне показал то, что в то время нельзя было увидеть даже в библиотеках: редкие фотографии мейерхольдовских спектаклей, дореволюционные издания книг. Вот так, потихоньку я входил в круг людей, знавших «тему». Возникшая впоследствии моя тяга к театру Сатиры объяснялась еще и тем, что Валентин Николаевич Плучек работал у Мейерхольда и в его спектаклях чувствовалось влияние учителя. Ну а самым главным человеком для меня в этом смысле стал Николай Георгиевич Кустов.

— Если мне не изменяет память, Кустов — это тот человек, который сохранил и передал тебе «по наследству» мейерхольдовскую биомеханику. Ты, наверное, один из немногих, кто изучает эту систему и использует в своих спектаклях. Расскажи, пожалуйста, в двух словах, что это такое.

— Биомеханика — это тренинг драматического актера, готовящий его к игре в той театральной стилистике, где главенствует движение. Причем под движением понимаются не только резкие, крупные перемещения в пространстве, но и улыбка, и поворот головы, и просто появление актера на сцене.

Известно изречение Мейерхольда: «Слова — это только узор на канве движений». Действительно, душа театра — действие. А от действия до движения — один шаг. Впрочем, биомеханика полезна и для любого другого театра, в том числе психологического, и вполне может быть использована в качестве тренинга на первых этапах подготовки театрального студента.

— В школе — студии МХАТ ты учился на актерском отделении, но очень рано почувствовал себя режиссером. Когда это произошло и в чем выражалось?

— Это произошло еще раньше, в юности, когда мы с мамой создали театр «Арлекин». Сочиняя для него пьесы, мы пытались подражать Commedia dell'arte: сначала писали сценарий, а текст рождался этюдно. В этом театре играли мои одноклассники и друзья. Я играл Арлекина, но уже стремился к режиссерской работе.

А первая взрослая работа — «Мещанская свадьба» — состоялась на третьем курсе школы-студии. К тому времени я для себя уже соединил театр Брехта с театром Мейерхольда. Но учился-то я в школе «самого реалистического» театра!.. Поэтому чувствовал себя как бы на чужой территории. Но, с другой стороны, мне очень повезло: у нас был замечательный руководитель курса Василий Петрович Марков. Он был человеком широкого, масштабного мышления, всячески поощрял самостоятельные работы. Да и другие педагоги у нас были очень хорошие: Евгения Николаевна Морес, Евгений Вениаминович Радомысленский. С последним мы делали «Мизантропа» Лабиша, который тоже не вписывался в то, чему обычно учат в школе — студии МХАТ. Спектакль был решен в цирковом ключе, построен на акробатике, дельфатовских «лацци». Он вызвал изрядный переполох в студии, но тем не менее большинство педагогов его поддержало. Мы его много играли, возили даже в Прагу.



Его Несчастливцева в спектакле Юрия Погребничко «Нужна трагическая актриса» многие критики считают одной из лучших ролей прошлого сезона. По-прежнему режиссер работает на профессиональной сцене и в своей студии «Эс» публикует беседу с Алексеем Левинским, его размышления о профессии всегда интересны и содержательны.

— Ты упомянул «чужую территорию». Театр Сатиры, куда ты попал после школы — студии, был по общему мнению тоже «не твоим», хотя там ты играл много и успешно.

— Да, это опять была «чужая территория». Но, грех жаловаться, внутри этой среды были и есть близкие мне люди и идеи.

— Знаменитый спектакль «Затюканный апостол» тоже стоял как бы особняком от «столбовой дороги» нашего театра. Мне всегда казалось, что твой герой был внутренне близок тебе, не так ли?

— Конечно! Хотя сначала, прочтя пьесу, я ее недооценил. Но потом, когда начались репетиции, отношение изменилось. Тем более, что на постановку был приглашен Евгений Радомысленский. Он сумел создать на репетициях свободную обстановку, по хорошему «безответственную», при которой актеры не боялись что-то «пробовать».

В спектакле было мало участников, и может быть, именно поэтому мы были дружны. «Затюканный апостол» на девятую процентов — работа Радомысленского. Я это говорю потому, что на заключительном этапе работы Плучек его отстранил и выпустил спектакль сам. Я только потом на своей шкуре понял, насколько это трудно, тяжело и больно. Тогда я это так отчетливо не осознавал. Хотя справедливости ради надо сказать, что Валентин Николаевич привнес в спектакль четкость и внятность внешнего рисунка. Главным же было в том, что «Апостола» любили и актеры, и зрители. Он действительно стоял особняком и даже по жанру не подходил на другие спектакли театра Сатиры, так как был настоящей драмой с элементами трагедии и фарса. Словом, это был наш маленький «театр в театре».

— В те годы на сцене большого репетиционного зала театра Сатиры уже шли твои спектакли. Как ты думаешь, сформировалось ли к тому времени твое режиссерское кредо?

— Да, наверное... Хотя в этом смысле все складывалось не совсем гладко. Например, «Мещанская свадьба» рождалась очень легко и быстро. Репетировали мы, помнится, месяца полтора. А дальше все пошло несколько иначе. Следующий спектакль — «Балаганчик донна Кристофалия» Гарсиа Лорки создавался гораздо дольше и труднее. Даже мучительнее. Впоследствии я от него никак не мог «избавиться». Ставил его десять лет с разными актерскими командами. Он меня «держал» внутренне, я не мог добиться того, чего хотел. Поэтому переделывал, искал варианты. Этот спектакль стал моей главной режиссерской школой. На нем я обрел свой театральный язык.

— Не мог бы ты сформулировать, что он собой представляет?

— Нет, это мне слабо.

— Недавно я прочитал статью в газете тридцатилетней давности. Автор пишет, что его в юном Левинском поразила «определенность привязанностей и антипатий в искусстве»...

— Это могли быть какие-то теоретические разговоры. Если даже тогда и была какая-то определенность, то сейчас я ее потерял.

— Наверное, была определенная связь между той театральной формой, к которой ты всегда стремился, и выбором драматургии?

— Наверняка! Ведь тот же «Кристофаль» — это «несерьезная» вещь. Пьеса для куколь-

ного театра. Она явно выделяется из ряда поэтических пьес Лорки, таких, как «Перлимин», «Башмачница», не говоря уже о «Кровавой свадьбе». А «Кристофаль» — пьеса-шутка, написанная не для «живых» артистов, а для марионеток. Это и определило необычную актерскую задачу, связанную с повышенным чувством формы, движения и ритма. Это меня и привлекло.

— Не хочешь ли ты сказать, что тебя привлекала возможность сделать из актеров марионеток?

— Именно так! Я думаю, что обвинения в адрес режиссеров-формалистов, начиная с Гордона Крэгга, в том, что они выпускают на сцену кукол вместо людей, в принципе справедливы. Однако, при этом присутствует очень ценный положительный момент. Когда актер ощущает себя куклой, зависимой от каких-то неведомых сил, он чувствует свою временную оболочку. Это порождает смирение и самоотдачу, что очень важно для актера.

— Стало быть, ты не видишь ничего плохого в том, что твоих актеров — и профессионалов, и студийцев — иногда обвиняют в том, что они «не живые», а слепо выполняют волю режиссера?

— Когда рисунок роли навязывается извне и у актера нет внутреннего понимания, почему это делается именно так, это начинает «работать в минус» и вызывает недоумение. Я как артист всегда ощущаю зависимость от пространства, от декораций, от музыки, от текста, от автора, от партнеров. Мне требуется внешняя жесткость. И только при наличии внятного рисунка я внутренне освобождаюсь. С другой стороны, меня ничто так не «зажигает», как ситуация, когда мне говорят: «Будь свободен, делай что хочешь!» Это порождает во мне тысячи вопросов, на которые я не нахожу ответов.

— Предусматривает ли в таком случае твоя режиссерская концепция актерскую импровизацию?

— Импровизация вообще лежит в основе актерской игры. Но вопрос в том, какая это импровизация: внешняя или внутренняя. Для меня важна прежде всего вторая. Это и дает возможность по пятьсот раз играть один и тот же спектакль каждый раз по-разному. Но спектакль-то продолжает быть строго одинаковым по рисунку. И его сиюминутное звучание не похоже ни на вчерашнее, ни на завтрашнее.

— Возвращусь к истории. 1978 год стал, как раньше было принято говорить, «судьбоносным» в твоей жизни. Ты пришел в студенческий театр МГУ ставить «Гамлета». Почему именно в этот театр и почему именно «Гамлета»?

— То, что это был театр МГУ — это чистая случайность. Им в то время руководил Роман Виктюк, который работал и у нас в театре Сатиры. Посмотрев мои спектакли на малой сцене, он пригласил меня в свой театр на постановку любой пьесы. Я знал этот театр, видел там спектакли «Дракон», «Карьера Артуро Уи» и другие. А пьеса была выбрана не случайно. Лет в пятнадцать от роду я впервые увидел охлопковского «Гамлета» с Марцевичем в главной роли. И сразу понял, что это надо когда-нибудь поставить и сыграть. Привел в театр МГУ свою команду, решив, что они будут играть актеров, я — Гамлета, а актеры театра МГУ — всех остальных персонажей.

— Принято считать, что режиссеру нель-

зя играть в своих спектаклях, тем паче — главную роль. Как ты считаешь, удалось ли тебе в работе над «Гамлетом» преодолеть это противоречие?

— Нет, не удалось. Но тогда это был единственно возможный вариант. Эта работа дала мне очень мощный «укол»: в ней многое не получилось и осталось невыясненным. И в целом, и у каждого из участников работы.

— Тот «Гамлет» прошел пятьдесят раз и это были пятьдесят разных спектаклей. Каждый раз ты его не только редактировал, но кардинально что-то менял. Чем это объясняется?

— Это объясняется постоянной неудовлетворенностью. Мне самому такое мучительное состояние чрезвычайно не нравится. Гораздо спокойнее и продуктивнее, если тебе по душе все, что ты делаешь. А когда ты постоянно настроен на обнаружение своих ошибок, это ужасно. Но, с другой стороны, для этапа постижения и учебы такое состояние полезно. Оно помогает увидеть минусы, попытаться их преодолеть и перевести в плюсы. Кроме того, те вещи, которые не получаются, дают большой толчок и стимул к дальнейшему развитию. И я это ценю.

— До МГУ в театре Сатиры ты успел поработать с актерами, ставшими впоследствии очень известными и даже знаменитыми — Александром Воеводиным, Ниной Корниенко, Татьяной Васильевой. А в театре МГУ ты оказался среди любителей. Это тебя не смутило?

— Нет, совсем нет. Я даже не почувствовал разницы. Сатирывцы, с которыми я работал тогда, вовсе не были звездами, они были моими сокурсниками по школе-студии МХАТ. Но и эта компания была достаточно разнообразной. В ней вместе с актерами театра работали выпускники циркового училища. И я уже тогда почувствовал, что меня привлекает определенная «ненаучность» этих людей. А когда в МГУ я столкнулся с теми, кто вообще не заканчивал никаких театральных учебных заведений, мой интерес стал еще острее. Я никогда не рассматривал это как препятствие, а наоборот — как дополнительную возможность реализации новых, незаезженных ходов. Известен знаменитый японский афоризм: «Мастер — образец для неумелого, неумелый — образец для мастера». Имеется в виду, что у человека, не сталкивавшегося ранее с набором каких-то «ключей», в силу свежести подхода могут рождаться такие вещи, на которые неспособен профессионал.

— И все же иногда, представляя свою





студию новым людям, ты говоришь, что у вас работают и профессионалы, и любители. Нет ли здесь противопоставления?

— Нет, абсолютно. Под этим я подразумеваю лишь то, что чем люди зарабатывают на жизнь. Идеалом для меня в этом смысле служат фильмы Феллини, где бывает трудно отличить актера от человека с улицы. И в нашей компании взаимодействие людей, работающих в театре, на которых есть «общечеловеческая печать», и тех, на которых этой печати нет, дает свою выразительность и прелесть.

— Стало быть, тех актеров, кто работает с тобой больше двадцати двух лет, ты считаешь профессионалами?

— Да, безусловно. Внутри нашего театра они — абсолютные профессионалы. Но, наверное, не случайно, что именно эта компания, сложившаяся на «Гамлете», с тех пор не разрастается. Новые люди, которые к нам приходят (в основном молодежь), работают в профессиональных театрах. С ними проще, они не нуждаются в длительном обучении. Ведь у нас в студии процесс обретения опыта шел, наверное, лет пять-шесть. В этом смысле нам очень помогла биомеханика и то, что делала в студии моя мама.*

Но если бы сейчас встал вопрос о наборе людей, желающих чему-то научиться, то я бы уже такую ношу не потянул.

— Что же по-твоему представляет собой созданная двадцать два года назад студия: профессиональный театр, антрепризу, театральную лабораторию или что-то другое?

— Я считаю нашу студию своеобразным учебным заведением. И учеба в ней продолжается. Она бы, наверное, перестала быть школой, если бы мы в полной мере профессионализировались и стали бы играть каждый день. Тогда надо было бы входить в какой-то новый этап. Но поскольку мы остаемся в том же качестве, то практически не зависим ни от количества зрителей, ни от числа спектаклей. Так что наша работа до сих пор носит характер исследования, постижения театрального процесса. Поэтому в наших спектаклях порой — вопиющая внешняя незрелищность.

— Есть ли какой-то тайный смысл в том, что в Ермоловском театре ты уже не раз ставил русскую классическую драматургию, а в студии — ни разу?

— Наверное, есть. Вот спроси меня как актера и режиссера, что бы я хотел сыграть и поставить, я бы не смог ответить. Такой пьесы и такой роли у меня нет. Исключение со-

ставляет только «Гамлет». Я до сих пор хотел бы его еще раз сыграть и поставить.

Для меня вопрос постановки той или иной вещи всегда связан с конкретной командой. Например, когда я стал работать в Ермоловском театре, общаться с актерами разных поколений, возникла мысль об Островском. Его пьесы обеспечивали всех ролями и давали опору мне как режиссеру. В студии я тоже ставлю то, что в другом месте ни за что бы не стал пробовать.

— Раз уж ты упомянул Ермоловский театр, то не могу не спросить еще об одном периоде твоей жизни. В 1987 году тебя вместе со студией пригласил в этот театр Валерий Фокин. Ты согласился тогда на главную роль в его спектакле «Приглашение на казнь» Набокова. Стала ли эта роль событием для тебя?

— Конечно! Хотя в этой работе трудно отделить мучительное от положительного. Для меня до сих пор осталась сомнительной идея перенесения этого романа на сцену. Думаю, что спектакль подтвердил мои сомнения. Но тем не менее, задача, связанная с волевыми моментами и импульсами, отчасти была решена. Я имею в виду преодоление моим персонажем среды, с которой он вступил в конфликт. Это был достаточно жесткий эксперимент. Я думаю, что Фокин намеренно к нему стремился.

— Фокин в те годы позволил тебе перенести из малого зала театра Сатиры на большую ермоловскую сцену твой спектакль «В ожидании Годо» Беккета. Недавно критик Алена Карась назвала его «лучшим русским Беккетом в двадцатом веке». Хотелось бы знать, как ты пришел к Беккету?

— Думаю, что «дорожка», к нему вела давно и какого-то зигзага или резкого поворота здесь не было. Как только я услышал о существовании театра абсурда, то сразу понял, что это близко моим поискам. Когда читаешь рецензию Юзовского на спектакль Мейерхольда «Тридцать три обморока», понимаешь, что речь идет об абсурдистской стилистике. Мейерхольд вплотную подошел к ней, и для него, наверное, это направление в театральной эстетике не было бы новостью.

— Считаешь ли ты до сих пор, что после Беккета не сказано нового слова в драматургии?

— Да, безусловно. Он один из немногих, кто был самым смелым и последовательно точным в реализации своей модели театра.

— А что ты вообще понимаешь под термином «театр абсурда»?

— «Театр абсурда» — это условный термин. Под него можно «подверстать» и Хармса, и Введенского, и Обриутов. Это направление трагикомического театра, включающего элементы черного юмора и некоторую алогичность действия. Сейчас становится ясным, что театра абсурда как автономного явления не существует. Абсурд присутствует в любом произведении. Если ты склонен «вытащить» именно его, то найдешь искомого даже у Шекспира. Это зависит от особенностей мировоззрения режиссера. У нас же выработался стереотип приводить к одному знаменателю и Беккету, и Ионеско, и Мрожеку. Хотя каждый из них представляет свой собственный мир и между ними мало общего.

— А тебя не смущало, что так называемый «массовый зритель» толпами уходил даже с такого потрясающего спектакля, как «В ожидании Годо»? Не возникал ли вопрос: а зачем все это?

— Нет, никогда не возникало. Думаю, что среда малой сцены, где этот спектакль рождался и куда приходило максимум сто — сто пятьдесят зрителей, была более естественна для него. Но то, что он по своим художественным масштабам выдерживал и большую сцену, для меня несомненно. И все же зал на семьсот мест — это много для такой драматургии. Сам Беккет говорил, что его надо играть в небольших залах. В них, наверное, зритель более «не случаен».

— Важно ли для тебя количество зрителей, приходящих на твои спектакли и в профессиональном театре, и в студии?

— Конечно, хочется, чтобы зрителей было побольше. Но зритель, пришедший случайно, мне совершенно не нужен. И у меня нет ни малейшего желания его заинтересовать, увлечь, просветить или вдохновить.

— В таком случае возникает парадоксальная ситуация. Ты любишь Беккета, Брехта. Народ их не знает. Не считаешь ли ты своим долгом просветить неискушенного зрителя?

— Есть брехтовский афоризм: «Зритель должен быть заинтересован заранее». Заинтересовать его непосредственно на спектакле невозможно. Можно удовлетворить или не удовлетворить «готовый» интерес.

— В твоей студии никто не занимается тем, что называется PR, иначе говоря, раскруткой. Вы полагаетесь на рекламу «из уст в уста»?

— Да, к сожалению. Если бы появился такой человек, который занялся бы этим все-

рьез, мне было бы очень интересно. Я уверен, что заинтересованный и знающий о нашем существовании и нашей стилистике зритель в Москве есть, не говоря уже о других городах. Наша команда мобильная, мы бы с радостью ездили.

— Ты прошел школу «главрежства» в Ермоловском театре. Как думаешь, совместима ли эта должность с творчеством?

— Я этого не понял. В то время я репетировал «Мнимого больного», и ни о чем другом не думал. Но пары собраний, когда начались «волнения на корабле», вполне хватило, чтобы понять, что мне это совсем не нужно.

— Вернемся к творчеству. У тебя был довольно длительный период увлечения моноспектаклями. Что послужило импульсом к такого рода театральной форме и почему этот интерес миновал?

— Это период не был длительным. В репертуаре было два спектакля: «Иван и черт» по Достоевскому и «Последняя лента Крэппа» Беккета. Наверное, тогда возникла внутренняя учебная задача, связанная с большим количеством текста и одиночеством на площадке. Увлечения именно монопьесой не было. А «Крэппа» захотелось просто прочитать вслух. Но не могу сказать, что к этой театральной форме я «прикипел душой». Я не считаю это спектаклями, скорее — концертными выступлениями на эстраде.

— Ты много работал за границей. Была ли эта деятельность полезной и интересной?

— Думаю, что была. Особенно было полезно то, что с артистами я работал через переводчика. Это мне очень понравилось, поскольку представляло собой идеальную форму взаимоотношений режиссера с актером. Возникла замечательная дистанция, сокращать которую мне не хотелось. Конечно, люди должны притираться друг к другу и становиться понятнее, но важно не переступать черту, за которой все слилось бы в одно и понятно.

— Говорят, что и в студии в работе ты всегда держишь дистанцию, хотя в повседневной жизни с некоторыми своими актерами находишься в дружеских отношениях. Это на самом деле так?

— Да, да! В работе дистанция важна. Иначе не будет импульса. Ну а за границей это естественно и отсюда — замечательное состояние души. (Смех).

— Я видел твоих «Игроков» в Брно и мне показалось, что чехи очень хорошо чувствуют Гоголя. Насколько проникаются твоими театральными идеями иноязычные актеры?

— У чехов вообще существует устоявшаяся традиция играть Гоголя. Они его очень любят, он у них один из самых репертуарных авторов. Кроме того, в чешском театре есть удивительная актерская легкость, юмор и умение почувствовать игровую стихию. Там я много показывал и они с удовольствием работали «с показа», привнося, конечно, что-то свое. Это было чудесно. Но при этом они довольно поверхностны. Здесь, наверное, появляется другая сторона медали: с одной стороны, хорошо, когда не понимаешь язык, а с другой — не получается «хода в глубину». Самое неприятное, что ты не понимаешь контекста. У нас, например, приходит артист на репетицию и говорит: «Да — а... дела... дела...» И все становится ясно, хотя он ничего не сказал. А за границей я таких тонкостей не понимаю. Мне ясен только буквальный смысл. Получается взаимопонимание на светском уровне.

— Стало быть, постоянно жить и работать за границей ты не смог бы?

— Нет, это меня совершенно не привлекает.

— А Россия как — ты питаешь свое творческое существо?

— Конечно! Во мне есть какое-то сочетание «любви — ненависти», что и служит питательной средой.

— Сравнительно недавно ты пришел в театр «Около». Нашел ли ты в Юрии Погребничко единомышленника?

— У нас очень много точек соприкосновения. Много общего во взглядах на театр. Наверное, слово «единомышленник» в этом случае было бы излишне громким. Никаких бесед о театре мы не вели, не было общих формул и теоретических установок. Но его спектакли мне как зрителю всегда интересны. Я чувствую в них близкие мне темы.

— Поэтому ты согласился на роль Несчастливцева в его спектакле?

— Да, безусловно.

— Ты всегда говорил, что у актера должна быть своя маска, сиречь — ампула. Не противоречит ли Несчастливцев твоей устоявшейся актерской маске?

— Думаю, что не противоречит, а даже напротив — он совершенно «в русле» моей маски. Работа с Погребничко была в моей жизни первым случаем согласия с режиссером на всем протяжении работы.

— А как складывается твоя режиссерская работа с актерами театра «Около»?

— Этот театр уникален тем, что будучи абсолютно профессиональным, он сохраняет студийный характер. Других таких примеров я не знаю.

— Коль скоро мы заговорили об актерской маске, не могу не вспомнить другую маску — «Золотую». Имеет ли для тебя значение официальное признание твоего творчества?

— Нет, совсем не имеет. То, что «Игра» была номинирована, это неплохо. В том смысле, что расширяет круг людей, которые без этого не пришли и не посмотрели бы спектакль. Это может помочь ему «встать на ноги». Потому что он совсем не развлекательный, не зрелищный.

— Важно ли для тебя, что пишет о твоей работе критика?

— Мне это интересно. К критике я отношусь с большим почтением. Это форма литературы о театре, особый ее жанр. И чем человек мыслит острее, тем он интереснее. А когда все превращается в рекламу, в попытку определить рейтинги, мне это становится чуждым.

— Значит, тебя не смущает, что они «всегда говорят о непонятном»?

— Нет, никогда. Это свободное художество. И поэтому я согласен читать рецензии из одних терминов, к которым нужны сноски. Я все время тоскую по смысловым откликам, которые, к сожалению, появляются очень редко. А отзывы на то, как это сделано, очень мало говорят и на мой взгляд бесполезны. К тому же, критик зачастую не видит спектакль после премьеры, хотя он очень меняется под воздействием разных факторов. И только спустя какое-то время, в нем по-настоящему проявляется то, что заключалось изначально. Но на старый спектакль критика не затащишь. Хотя реальный театральный процесс — это то, что идет сегодня вечером, а вовсе не блеск премьер. И в этом смысле люди театра и люди пера разведены, разобщены.

— Не могу не вспомнить другую историю твоего творчества. Ты давно и упорно занимаешься рисованием. Насколько эти два вида искусства питают друг друга?

— Наверное, питают. Но я этого не осознаю. Я не могу, например, делать эскизы костюмов, декораций, рисовать что-то на тему спектакля. Сразу теряется легкость, которая и составляет главное в моих рисунках. Даже не легкость, а «отвязанность» и от театра, и от конкретных объектов. Я не стремлюсь в рисунке к изображению конкретного человека. Рисуно просто «лица», отвлеченные образы. В них многое определяется не заранее задуманным, рожденным прямо на листе. В каком — то смысле я «иду за рукой». Рисование мне нужно больше для жизни, чем для работы. Художником я себя не считаю, это чистое любительство. Меня в свое время на это «подвигнул» замечательный художник Михаил Захарьевич Рудаков.

— Твоя студия завершила сезон спектаклем «Колодец» по трем пьесам японского традиционного театра «Но». Что побудило тебя обратиться к этой театральной эстетике?

— Много лет назад у меня родилась мысль, что это надо поставить. Впоследствии я увидел настоящий театр «Но». Однако это не изменило первоначального замысла использовать их текст, не повторяя внешних примет японского театра и их национального колорита. Колорит должен быть почувствован через текст и понимание атмосферы, свойственной такому рода ритуальному театру. Все остальное предполагалось сделать «в ключе» нашего студийного театра. Словом, своими средствами дать возможность зрителю почувствовать этот театр и своими словами его пересказать.

— В заключение — традиционный вопрос. Что нам готовит твоя маргинальная режиссерская лира в наступающем сезоне?

— В работе сейчас два спектакля: в Ермоловском театре — чеховские «Медведь» и «Предложение». Думаю, это подведет черту под циклом чеховских одноактных пьес, которые я начал «Свадьбой» и «Юбилеем». Второй спектакль будет в театре «Около». Это «Ворон» Карло Гоцци. Решил возвратиться к пьесе, которую уже однажды ставил в театре Сатиры. А в студии дай Бог справиться с тем, что уже сделано.

Вопросы задавал Павел ПОДКЛАДОВ

● А. Левинский в спектакле «В ожидании Годо», 1987 год
● А. Левинский — Гамлет, 1979 год



Экран и сцена