

Свободия. — 1995. — 17 марта. — с. 10.

Алексей Левинский: натуральность на сцене для меня невыносима

Ты поплывешь над местностью, открыл которую Дающий Имена, но, пересеченная, она не захотела быть сама собой...

В. К. Правила поведения во сне

Разгадку темных куполов... правильнее было бы искать не в сакрализации мрака, а в десакрализации света.

И. Е. Данилова. Брунеллески и Флоренция

Татьяна Рассказова

— Поскольку вы закончили актерское отделение школы-студии МХАТ и до недавнего времени играли как в своих, так и в чужих постановках, скажите, не пришлось ли делать специальных усилий, чтобы освободиться от некоторых особенностей мхатовской исполнительской манеры? Вас ведь нельзя считать типичным её носителем.

— Еще до поступления у меня сложились эстетические привязанности совсем другого свойства. Повезло с руководителем курса: Василий Петрович Марков никого не насылал в рамки мхатовского канона не загонял и, главное, поощрял самостоятельные работы.

— Какая, кстати, была первая?

— Отрывок из «Царя Федора Иоанновича». А поворотным моментом стал Сэлнджер, «Над пропастью во ржи», — тут Марков окончательно одобрил мои вольности. Собственно, они соответствовали материалу, который в то время выглядел свежо и неожиданно.

На третьем курсе появилась моя первая режиссерская работа — «Мещанская свадьба» Брехта. А под конец ставил Лорку, «Балаганчик дона Кристобала», я потом еще лет десять все не мог от него отвыкаться. Потому что если Брехта поставил в соответствии с традицией, то в «Балаганчике» себя отпустил и перемешал столько разных фактур, что и сам не мог понять, где там главное.

Что касается противоречий, тогда уже не существовало строго очерченных границ дозволенного, все зависело от педагога. Труднее как раз было потом — в театре, с режиссерами. Они требовали «достоверности», которая меня никогда не прельщала, даже отпугивала.

— И кто из режиссеров толкал вас в мрачную пучину жизнеподобия?

— Не скажу. Вообще с момента, когда у нас показали фильмы Феллини, постановщики, в том числе и театральные, увлеклись изображением иллюзорной реальности — снами, видениями, наплывами воспоминаний. Считалось, маэстро «так видит». А меня страшно занимало: как, например, тот же сон сыграть? Не представить зрелищно, со стороны, а сыграть? Но любая, даже осознанная, оправданная странность в актерской игре воспринималась как излишняя инициатива. Чего, мол, мудрить, когда существует русская школа переживания? Актер должен быть органичен, оправдан и доказателен. Причем имелась в виду доказательность бытовая, а вовсе не сценическая.

— Кажется, подразумеваемая вашу дебютную и, наверное, самую знаменитую актерскую работу в театре Сатиры — роль Мальши из спектакля «Затюканный апостол», Плучек сказал: «Алеша напоминает человека, который ограбил банк, взял три рубля и убежал». Успех был овалный. Почему вы ушли в тень и обратились к режиссуре? Вам претила участь любимца публики? Или, возможно, в одном театре не было места двум премьерам, а Плучек сделал ставку на Миронова?

— Нет, когда я пришел, Миронов уже был сложившейся звездой, не шло и речи ни о каком сопоставлении. Скорее всего дело в моем амплуа. Валентин Николаевич искренне искал мне в театре какую-то нишу, но она не обнаруживалась. С другой стороны, концерты, телек — все, что расширяет зрительскую аудиторию — меня совершенно не интересовало. В кино тоже никогда не стремился: ясно было, что там придется заниматься имитацией жизни.

Появление «Затюканного апостола» — его поставил Е. В. Радомысленский, — что-то вроде чуда: не свойственная отечественному театру и так интересовавшая меня «странность» существовала в этом спектакле совершенно легально и оправданно. Более того — находилась в центре действия, поскольку герой вступал в конфликт с окружением: он ведь — другой.

— Жалко, что вы не сыграли, например, Чацкого. Вот была бы бомба!

— Для этого нужен определенный взгляд постановщика на образ, на пьесу. А взгляд был иным. Нас только иным, что и работа над ролью Репетилова, раз уж вы вспомнили «Горе от ума», породила миллион терзаний. Да дело вообще не в том, что играть. Дело в том — как. На словах ничего решить невозможно, два человека могут говорить об образе одно и то же, а по выявлению это тождество окажется мнимым. И наоборот.

Мне всегда хотелось практиковать голосовую монотонность при разнообразии и неожиданности жеста, пластической стороны исполнения, я вижу определенную прелесть в таком контрасте. С другой стороны, если б я сказал: «Могу сделать и по-вашему; могу, но не хочу», — это было бы неправдой. Нет, я и не могу. Слабо. Энергии и желаний хватает только на то, что мне близко. Тоже своего рода ограниченность, конечно.

— Из театра Сатиры вы хотя и ненадолго, но уходили на Таганку. Чего вы там искали?

— Это были чистые иллюзии. Казалось, в этом театре преобладает маскаральный ход, по крайней мере в игре того же Высоцкого он присутствовал. И я думал, что актерски мог бы там найти свою маску. Но... недолго музыка играла. Зато эта вылазка дала мне толчок для работы над «Голо».

— Известно, что вы со студенческих лет заболели биомеханикой Мейерхольда, которая представляет собой «канонизированные упражнения, построенные на смеси восточной и античной традиций», «культивированное движение». Не таят ли эти модели актерского взаимодействия («Пощечина», «Удар кинжалом» и т. д.) опасности пластических штампов?

— Да нет, не думаю, сами по себе эти движения предназначены для тренажа и ничего еще не гарантируют, их нельзя сравнивать с игровой методикой.

— Но вы ведь вводите их в спектакли своей студии. Зачем? Это эмблема стиля? Фирменный знак?

— Чистый жест, иносказательное упоминание имени Мейерхольда.

— О постановках «В ожидании Годо» и «Последней ленты Крэппа» кто-то заметил, что вы не стали искать особых абсурдистских мотивов, а выявили психологическую наполненность этих пьес, даже близость чеховской традиции. Но не лишили ли вы их таким образом самобытности, присущей театру абсурда?

— Знаете, любая пьеса, будь то Беккет, Шекспир или Островский, — просто материал для игры. На Западе существует общепринятый стиль постановок Беккета, который выдерживается во всем, начиная от сценографии и кончая манерой исполнения. Он ориентирован и на авторские ремарки, и на прежние сценические версии, признанные классическими. В результате пьесы выглядят какими-то плоскостными, мрачными, заранее заданными.

Мне не хотелось следовать стандарту, а было интересно найти в том же «Голо» аналогии с театром Шекспира, с комедией дель арте, которые, казалось бы, здесь совершенно ни при чем. Как раз перед этим мы долго практиковались в старинных цирковых клоунадах и только потом обратились к тексту Беккета.

— Не кажется ли вам, что маски в духе комедии дель арте, к которым вы постоянно обращаетесь в своих постановках, могут ограничить проявление актерских возможностей? Например, нельзя сказать, что ни на кого не похожий Сергей Бадичкин с его замедленной причудливо интонированной манерой речи и в «Клоунах», и в «Воспитании», и в «Свадьбе» — один и тот же. Но, безусловно, эти работы выдержаны в едином ключе. Вы думали над тем, что нужно делать, чтобы его следующая роль не вызвала упреков в некотором однообразии?

— В отличие от «перевоплощенного» подхода к индивидуальности актера, мне, как вы понимаете, гораздо ближе масочный. Когда начинает вырисовываться актерская маска — это очень ценный момент. Но одновременно и опасный. Избегать эксплуатации одних и тех же находок помогает, во-первых, изменение контекста, в который маска включена (это может быть связано с пением, танцем, молчанием, резким жанровым перепадом), а во-вторых — актерская оснащенность.

— То есть удастся ли артисту выглядеть в маске разнообразным, зависит от него самого?

— Не всегда. Его надо к этому подталкивать. Актеры ведь чаще всего считают, что любые их проявления уникальны и неповторимы. И, кстати говоря, я очень настаиваю, когда замечаю, что кому-то из исполнителей бесконечно нравится то, что он делает.

— Но почему? Что плохого, если он испытывает удовольствие от игры?

— Получается нечто вроде эксплуатации зрителя, есть в этом что-то невыносимо натуральное, вызывающее примерно такое же чувство неловкости, как если на сцене настоящему едят что-то вкусное. Я, во всяком случае, не могу на это смотреть. Когда-то одним из самых мучительных для меня испытаний стала роль, где нужно было поначалу минут двадцать просто спать во время действия.

— И почему же вы так мучались?

— Потому что натуральность в театре меня бесит. Если б, предположим, можно было повиснуть на канате и равномерно раскачиваться, а это бы означало, что мой персонаж спит, — тогда еще ничего.

— Вы много лет работаете в своей студии с непрофессионалами. Почему? Может быть, они обнаруживают особенную готовность отдаться режиссуре без борьбы? Отказаться от индивидуального в пользу общего?

— Скорее всего последнее. Один из определяющих для студии спектаклей — «Лодка», сделанная на фольклорном материале. Здесь принцип хорового был доведен до максимума. Для профессионала же хор — проклятие: массовка и ничего больше. Совершенно неестественный и, по-моему, очень советский взгляд.

— Но в хоровых действиях есть некая тоталитарная, что ли, составляющая. Вас это не смущает?

— Нисколько. Мне кажется, что желание и умение произнести хором текст или одновременно вы-



полнить определенные движения — это очень мощное орудийное средство, которое лежит в самой основе театра.

— Существует ли единственно правильный, адекватный замыслу способ прочтения ваших сценических решений? Например, у меня возникла следующая версия чеховского спектакля «Свадьба. Юбилей». Персонажи «Свадьбы» если и находятся в зазеркалье, как написано в одной из рецензий, то, по-моему, — за зеркальной поверхностью воды; они утопленники. Недаром невеста все порывает всплыть, подобно Офелии: то на стул, то на стол заберется, а гости ее за руки тащат вниз. Недаром теща в сияющей блузке напоминает упитанную золотую рыбку. Неспроста в действии введены безмолвные матросы. Вы готовы признать за таким пониманием, не имеющим, я полагаю, ничего общего с вашим замыслом, право на жизнь?

— По-моему, любое видение — правильно. Когда я ставил, зазеркалья не имел в виду, но ощущение омота, или пропасти, или ямы — называйте как хотите — оно было. Вообще для меня оказалось крупной неожиданностью, что эти чеховские пьесы до такой степени связаны с абсурдом. В работе это проявилось совершенно отчетливо. Хотя пришлось приложить определенные усилия, чтобы освободить текст от водевильности.

— Прежде вы предпочитали современным авторам Шекспира, Беккета, Островского, Достоевского. Почему теперь решили обратиться к «Дисморфомании» Владимира Сорокина?

— Увидел в ней классическое. Нет, серьезно. Беккет, Брехт... сюда же и Сорокин относится. Для меня.

— В финале спектакля Гамлет, Джульетта, кормилица, король, королева, санитары трижды повторяют одну и ту же сцену, причем отдельные словесные конструкции выпадают, остаются лишние смыслы обломки фраз, но герои как будто не могут освободиться от их власти. В этот момент с ними отождествляешься, вдруг догадавшись, что и ты — в вечном плену у некоего (своего) текста. Как вам кажется, этот лейтмотив собственной жизни, свою тюрьму, человек придумывает сам? Или текст продиктован ему извне?

— То есть как? Знаете, я подходил к пьесе проще, с той позиции, что слова, написанные автором, очень здорово производят слух. Это вообще очень важный признак сценичности — когда текст от произнесения выплывает. Бывает, какую-нибудь репризу, остроу повторю несколько раз — и она тускнеет. Приходится придумывать ассоциации, насыщать ее изнутри, чтобы те же слова снова заиграли. А здесь, хоть мы и репетировали целый год, таких проблем не возникало. В тексте есть глубина, он не упирается ни в какую стену, отсюда непредсказуемость реакций, причем не только зрительских, но и актерских.

Правда, мы взяли только вторую часть пьесы, исключив по разным причинам истории болезней персонажей. — Отчасти потому, что «Дисморфомания» вызвала биографическое ощущение: мы ведь начинали нашу студию с «Гамлета». А раз так, нам чужие истории болезней вроде как не очень нужны: у нас своя есть.

— Какова самая парадоксальная реакция на спектакль? Что говорят зрители?

— Ну что говорят? Чума, говорят. А недавно пришли тинейджеры, человек пять. Эти сказали: «Кайф. Теперь хотим обе пьесы почитать». То есть «Гамлет» и «Ромео и Джульетту».

— Одно время вы осуществляли свои эксперименты чуть ли не в подполье. Кто-то написал: Левинскому нужен воздух, нужна большая сцена. Сейчас именно на большой сцене Международного центра имени Ермоловой вы готовите премьеру. Кессонная болезнь не мучит?

— Вообще-то репетиции «Многомногого» на большой сцене начнутся в конце марта. Но в свое время мы уже играли на ней «В ожидании Годо». Это, надо сказать, был очень тяжелый опыт, настоящие сражения со зрительным залом.

— Вы что-то предпринимаете, чтобы они не повторились?

— Не-а. Полагаемся на судьбу и на Мольера, который чувствовал публику и умел с ней поладить.

— Вот уже несколько лет вы не работаете как актер. Можно ли ожидать, что соберетесь с силами, чтобы снова выйти на сцену?

— Не знаю. Да не очень-то туда и тянет. Никакой тоски, в общем, нет. Во всяком случае пока.

124