

# ИМПЕРИЯ ДРАМЫ

Г А З Е Т А   А Л Е К С А Н Д Р И Н С К О Г О   Т Е А Т Р А

НОВОСТИ

УМЕР  
СЕРГЕЙ  
БЕХТЕРЕВ



В МОСКОВСКОМ ТЕАТРЕ НАЦИЙ  
состоялась премьера спектакля  
«Рассказы Шукшина» в постановке  
Алвиса Херманиса



СВОЙ ТВОРЧЕСКИЙ  
юбилей отметил актёр  
Александринского театра  
Виктор Смирнов

В ТЕАТРЕ ИМЕНИ  
Вахтангова прошла  
премьера спектакля  
«Троил и Крессида»  
по пьесе У. Шекспира.  
Режиссёр Римас  
Туминас



ТЕМУРУ ЧХЕИДЗЕ  
исполнилось 65 лет



В МОСКВЕ ЗАВЕРШИЛСЯ ДЕСЯТЫЙ  
театральный фестиваль NET («Новый  
европейский театр»)



ВО ВРЕМЯ МОС-  
ковских гастролей  
состоялась пре-  
мьера спектакля  
МДТ — Театра  
Европы «Долгое  
путешествие в  
ночь» по пьесе  
Ю. О'Нила. Ре-  
жиссёр Лев Додин

В МОСКОВ-  
ском РАМТе  
сыграли пре-  
мьеру спектакля  
«Оркестр» по  
пьесе Ж. Ануя.  
Режиссёр Вале-  
рий Киселёв



СОСТОЯЛАСЬ РОССИЙСКАЯ  
премьера спектакля театра «Derevo»  
«DiaGnose» в постановке  
Антон Адашинского



ПРЕМЬЕРА

## ВОТ ЧТО МНЕ В ИМЕНИ ТВОЁМ

М. Исаев. «Садоводы». Александринский театр, Формальный театр,  
Инженерный театр «АХЕ». Режиссёр Андрей Могучий

До премьеры о спектакле «Садоводы» было известно непри-  
вычно мало. Авторы на интервью скупались, слухи же бродили  
вяло и неспешно. Сколько-нибудь достоверными считались два  
из них: во-первых, речь пойдёт о «Вишнёвом саде», во-вторых —  
об Интернете. Оба смущали. Первый — тех, кто не обнаружил  
ничего симпатичного ни в «Чайке» Акунина, ни в «Русском  
варенье» Улицкой, — то есть многих. Второй же — почти всех:  
попытки сценической реальности породниться с виртуальной  
до сих пор напоминали один великий классический сюжет и за-  
канчивались прыжками из окна, несмотря на всю кочкарёвскую  
бесовщину режиссёрских ухищрений. После нескольких таких  
попыток (перечислять которые не позволяет брезгливость)  
пятки было решено считать отбитыми окончательно. Да и каков  
был бы прок от такого родства? Толки о некоем новейшем «ин-  
терактивном театре» при ближайшем рассмотрении оказались  
первостатейной чушью: тут ещё вопрос, кому у кого одалжи-  
ваться нужно, из всех видов человеческой деятельности интер-  
активнее театра только евхаристическое таинство. А для пол-  
ноценного осмысления новой реальности потребен автор  
с сознанием Кроненберга и стилем Новарина, — которого  
откуда ж взять. Да и не впишутся новые «виртуальные» герои  
в классический театральный уклад, не смонтируются. Пред-  
ставьте себе эту афишу: «Федра», «Нора», «Васса», «Масяня».  
...Слухи подтвердились. Опасения — нет. Чехов в ткань спек-  
такля вплетён, а не зацементирован, «Вишнёвый сад» здесь — не  
хрестоматийный пейзаж, переписанный на новый лад, и не  
бронзовая рамка для пейзажа, так — оттенок, подкормка для  
почвы, компонент грунта (или грунтовки). Не то чтобы совсем  
без постмодернистского панибратства обошлись, но пенсне  
в припадке дружелюбия не сбили, — уже славно, уже в новинку.  
Героев здесь, конечно, зовут Семён да Варя, — но дистанция по-  
ставлена и обозначена точно. Та самая, между объектом и его  
именем (по научному говоря, идентификатором), вариациями  
которой так мучил бедную Алису Шалтай-Болтай. Предвосхи-  
тивший в том бессмертном диалоге, кажется, всю проблематику,  
связанную с понятием pickname'a. Именно она и становится  
главным формообразующим приёмом «Садоводов».

Вышучивать фамилии авторов, учили меня, — дурной тон  
и вообще последнее дело; но тут они сами вели. Поставленные  
рядом имена режиссёра Могучего и драматурга Максима Исаева  
взыскуют темы псевдонимов (приверженцы биографической  
критики могут вдоволь подискутировать о личных психологи-  
ческих мотивах, бедняги); театр же, — с его милым обыкно-  
вением сопоставлять в программах одно имя совсем с другим,  
без какой бы то ни было фонетической связи и логики (а какая

ещё логика может быть у имени?), — театр эту тему носит в себе  
на правах первородного греха. В маргинальных театроведческих  
теориях персонаж есть лишь упорядоченный набор реплик,  
маркированных именем персонажа. Здесь-то авторы и осущест-  
вляют сцепление двух реальностей, сценической и виртуальной:  
«территория свободы», как гордо прозвали Интернет его  
юзеры, среди прочего культивирует свободу имятворчества.  
Измышленность имён, предваряющих «посты» на интернет-  
форумах, и вправду создаёт ощущение театральности.  
Дурной театральности, конечно; но тут уж дело за драматургом.  
Приём — найден.

Действие спектакля «Садоводы» разворачивается на некоем  
форуме, посетители которого обмениваются опытом возделы-  
вания загородного участка: кто бескорыстно, а кто и «на правах  
рекламы». Понемногу их общение выходит за рамки специали-  
зации форума: модератор тут, видимо, отсутствует (что не надо  
принимать за модель религиозного мировоззрения Максима  
Исаева). Никаких аллегорий, никаких метафор — по крайней  
мере, в классическом смысле этих слов; никаких воспоминаний  
об Эдеме или о том, как «надо возделывать свой садик», —  
абстрактному мышлению в этом виртуальном пространстве по-  
живиться нечем. Это не означает, что текст приземлён и ка-  
сается лишь предметов сугубо материальных, — отнюдь,  
персонажи спектакля с равной готовностью и лёгкостью го-  
ворят как о мульчировании почвы и сравнительных достоин-  
ствах новейших агрохимических средств, так и о бессмертии,  
любви и пустоте, вечно таящейся за спиной у человека. Однако  
текст этот, чего бы он ни касался, всегда равен себе. Всё, что  
можно было подразумевать, проговорено; всё, что проговорено,  
работает. При всём разнообразии смыслов — никаких под-  
текстов; при всём многословии — никакой болтовни. Глава ин-  
женерного театра «АХЕ» Максим Исаев и текст свой изготав-  
ливает с «хищным глазомером» простого инженера: упор,  
противовес, блок, рычаг. Лишних винтиков тут нет, выдернуть  
ни один нельзя — засбоит и поломается, а намекать винтику  
решительно не на что — ну разве на гаечку. Которая ему  
не символ.

Текстов, подобных этому по методике построения, в отече-  
ственной словесности немного, — конкретность изложения не  
в национальном характере. И потому «Садоводы» (а ранее —  
ещё более блестящая «Солесомбра») легко сбивают с толку.  
Иные коллеги уже надули губы и через нижнюю из них, надутых,  
цедят: халтура, мол, графомания, эдак каждый может. Что,

Продолжение на стр. 2



пожалуй, можно бы расценить как комплимент, и даже чрезмерный — учитывая славную историю этой критической оценки (один Пикассо сколько раз её удостоивался — не сочтёшь). Однако комплимент — не аргумент. Просто слишком уж понятна та инерция, что и самых умудрённых зрителей может привести к неприятию «Садоводов». Точность строя, разумеется, ценима всеми, — однако национальная традиция предполагает лишь два варианта точного строения: либо лаконизм (подлинный или имитированный), возведённый в ранг стиля (как у Чехова), либо конфликт между чёткостью внеположной формы и зыбкостью материала (как в «Онегине»). Жёсткая лепка горгулий, подробность арабески, аллитерационный звон немецкого суффикса, становящиеся элементами содержания за счёт одного лишь качества прорисовки, — черты культуры западной, которая, просто в силу возраста, считает утомительным поминутно кивать на сверхзадачу. Всё это отнюдь не означает, что драматург Максим Исаев — отъявленный западник; просто среди его инженерных инструментов совсем не все сделаны в Китае или Перми, некоторые выточены и в Германии. Что делает работу собранного механизма непривычной, как тишина в едущем «Мерседесе». Тем, например, что механизм этот — работает. И актёрам не приходится употреблять привычные сверхусилия, чтобы подзаводить его на каждом сюжетном повороте, — а ведь в том, что касается «современной российской драматургии», именно последовательность этих сверхусилий и является главным рисунком роли. Обладающим в результате всеми родовыми чертами национального характера. В этом смысле, разумеется, какой-нибудь «театр.doc» российскому критику привычен и понятен, как подзагулявший сантехник. А у Максима Исаева зато — пьесы.

Чтобы понять, как они устроены, достаточно увидеть, как устроена сцена в «Садоводах», — благо сценография тут исаевская же. Главный принцип один: функциональность фантазии. Виртуальное пространство интернет-форума обставлено странными, на первый взгляд, предметами: шкафом, который дом наизнанку, дачным рукоомышником, который чайник, и пианино, которое вообще водопровод. Плюс стульчики и табуретки, извлекаемые из-под планшета и превращающие камерность действия в портативность бытия. В ином спектакле пришлось бы говорить об «обаянии необязательности» (или об отсутствии такового); здесь ничего необязательного быть не может, как не может быть и ничего привычного, обаяние же кроется в безотказности всего сущего (читай: изобретённого). Фантазия не грозит перерасти в фантазмагорию, длинный монолог не разлаживает язык, а от слов о бессмертии не тянет сандалом: чувство меры — не просто заповедь инженера, но тест на профпригодность. В его тщательности нет ничего гуманитарного и трепетного — чистый практицизм.

На этом материале — драматургическом и сценографическом — на долю режиссёра достаётся, главным образом, выстраивание ритма работы механизма: в репликах, жестах, мизансценах, монтаже эпизодов. Что немало — не только с сугубо ремесленной точки зрения, но и с пресловутой творческой: достаточно сравнить

медлительную, плавкую «Солесомбру» Яны Туминой в Театре сатиры с синкопированными, литыми «Садоводами» Андрея Могучего в Александринке. Поневоле начнёшь думать, что драматургия Исаева — просто благодарный, чуть не беспроектный материал для режиссёра; но слишком уж легко себе представить, как малейший сбой в ритме спектакля (над которым драматург уже не властен) повлечёт за собой мгновенный распад всей его материи. Помянутые коллеги опасаются, что «Садоводы» («графоманские» и «халтурные») будут сочтены за эталон авангарда, — но это зря: как раз здесь им и не пахнет. Ни драматургия, ни режиссура, ни актёрская игра в «Садоводах» не имеют к приёмам авангардного театра ровным счётом никакого отношения. Напротив: изыски и излишества ранних, донельзя авангардных спектаклей Андрея Могучего в «Садоводах» сведены под корень; зато стальной, на заклёпках, ритм, освоенный ещё в «Orlando furioso», обретает здесь гибкость и цепкость. Кажется порой, что предметов, обеспеченных сценографией, режиссёру как-то маловато, — Могучий привык организовывать билльярд сценического действия внутри большего количества поверхностей и предметов, — но и тут всё один ко одному: по ритму, да и по мировоззрению, «Садоводы» — не рок-н-ролл, но джаз (здесь Максим Исаев приятно старомоден, — хотя это, пожалуй, прогрессив-джаз), и непривычность пустот разрешается синкопами.

Хуже всего, вроде бы, должно было прийти актёрам: ну что это такое, в самом деле, — играть pickname, фикцию, вымысел клавиатуры. Однако тот самый, безошибочно найденный формообразующий приём, создаёт-таки им пространство игры по правилам. Стоит оговориться сразу: квартет из Николая Мартоня, Ольги Муравицкой, Александра Машанова и Вадима Волкова ансамблем — в привычном, классически-театральном смысле слова — не становится. По той, сюжетом определённой причине, что понятие «роли» вывернуто здесь наизнанку: физическое обличье подарено pickname'у, то есть существу антифизическому; подлинное же, человеческое, пользовательское, существует на контрасте с физическим и упрятано за целой чередой масок. Ансамбль здесь если и соберётся по ходу жизни спектакля, то, в каком-то смысле, наперекор пьесе, — просто за счёт сыгранности. Однако в нынешней гетерофонии, где каждый играет своё, есть не только обаяние, — сыграно-то отменно, — но и смысл.

Привычное понятие об ансамбле утверждается постольку, поскольку спектакль есть модель мироздания — реального, физического, данного в ощущениях; а стало быть, он должен быть человечески целен. Доказывать, что моделью мироздания является интернет-форум, — глупость на грани преступления: фрагмент гипертекста, не более. Цельным, завершённым он в принципе не может ни быть, ни казаться, — и авторам «Садоводов» приходится в финале взламывать созданную ими виртуальную реальность смертью-свадьбой, чтобы проникновение реальности подлинной дало возможность закончить спектакль. Плоть, в которой персонажи являются друг другу и зрителям, — лишь инерция чтения, надённая дополнительной, сценической убедительностью. Единственная подлинная среда их обитания — текст.

До поры — почти до самого финала — это кажется лишь условностью, то есть предлогом к спектаклю. В некоторых эпизодах она отработана напрямую, — как во вступительном монологе-диктанте Ермолая (Александр Машанов) или в феерии появлений-исчезновений Семёна (Николай Мартон). (Вообще говоря, формальная виртуозность, с которой Мартон проводит свою роль, должна, по счастью, стать непреодолимым препятствием к возникновению ненужного здесь ансамбля. Задачи-то в спектакле все — на актёрскую технику; а как ни хороши партнёры, — порой на диво, — споров о солисте тут быть не может.) Однако по большей части условность эта — лишь невидимый движок драматургии, разрушающий «нормативный» (то есть по психологическим законам выстроенный) диалог и всякий раз пускающий действие по неожиданному пути.

«Выход в реальность» — не сюжетный, смысловой — происходит в финале, когда Внук (Вадим Волков) рассуждает о... национальностях. «Что это такое — национальность? — недоумевает он. — Я понимаю: Шекспир — это национальность. Или Флобер, или Есенин...» И дело не в том, что Максим Исаев может больше не надеяться сбить кого-нибудь с толку своим богемным обликом: поставить Флобера в этот ряд может только человек взрослый и неслучайный. Дело в том, что, в отличие от своих предшественников по «Интернет-театру», он видит в этой странной связке не трюк, но возможность смысла. Свершившаяся в последнее десятилетие-два тотальная подмена физики текстом, при всём её пугающем размахе, — ещё не повод для беспросветной скорби; как и любое событие, произошедшее в реальном мире, оно содержит в себе надежду — пусть даже отыскать её можно лишь через парадокс. Глобализм, в качестве главного орудия держащий в руках Интернет-сеть на манер тупого гладиатора, можно переиначить, подменив стремительно утрачиваемое понятие о национальной идентичности — идентичностью текстовой, культурной. В прошлом веке сетовали на то, что кино убивает театр; в нынешнем сетуют, что Интернет убивает кино. В спектакле «Садоводы» долги возвращены и круг замкнут: сценическое пространство мимикрирует под виртуальное — и превозмогает его. Что для одного смерть, для другого — свадьба.

АЛЕКСЕЙ ГУСЕВ



# ДМИТРИЙ ЛЫСЕНКОВ: «ПРОФЕССИЯ. И НИЧЕГО БОЛЬШЕ.»

Ученик Владислава Пази и Юрия Бутусова. Эксцентрик, настолько погружавшийся в психологию пожилого человека, что среди однокурсников казался представителем другого поколения. Исполненный заразительного обаяния в одних ролях, способный предстать холодным, скользким бесом в других. И даже совместить и то, и другое в одной роли. О свойствах таланта актёра Дмитрия Лысенкова трудно сказать что-то одно, не добавив прямо противоположного. Универсальный актёр? Актёр, на котором держался репертуар театра имени Ленсовета — и на которого теперь всерьёз рассчитывает репертуар Александринского, лишён актёрского тщеславия и любит своё дело, «как долг велит». Принцип шекспировской Корделии...

— Вы уже больше года в Александринском театре. Как вы себя здесь чувствуете?

— Нормально. Как на работе. Никак иначе. Не могу сказать «как дома» — так я уже вряд ли себя буду чувствовать где-нибудь, кроме дома. В театре имени Ленсовета было хорошо сидеть в гримёрках и болтать. Работать лучше здесь, поэтому я здесь и работаю.

— Как театр принял вас, когда вы пришли?

— Он и не заметил (*смеётся*). Этот театр — огромный завод, меня до сих пор не все знают в лицо. Каждый воспринял факт моего появления по-своему, в силу собственных человеческих качеств. Кто-то был доволен и рад, кто-то сильно не рад, кому-то было вообще всё равно. Как всегда, как везде.

— Почему вы ушли из театра имени Ленсовета?

— Там невозможно было оставаться. Репертуарная политика, которую проводил театр, меня не устраивала. В тот момент, когда я уходил, мне было практически всё равно, куда уходить, лишь бы это был приличный театр. Неважно где, в Москве или в Петербурге. Думаю, правильно сделал, что ушёл.

— Не скучаете по своим прежним ролям, по Сарфанову, например? Вы говорили, что росли со спектаклем «Старший сын».

— Я бы и дальше рос, если бы мне позволили. Это моя первая и, наверное, любимая роль. Первая любовь. Снятие спектакля с репертуара — основная причина моего ухода. Почему его сняли — вопрос загадочный. Внятного ответа нет ни у кого. В рамках «Золотой маски» проводилось зрительское голосование, по итогам которого мы получили первый приз по Петербургу, — и спектакль сняли. Объяснить это решение театра невозможно. Зачем снимать спектакль, на который ходит публика? Сделав это, театр лишился части своих зрителей — ведь это был последний спектакль Юрия Бутусова в этом театре. И бутусовский зритель просто ушёл.

— С Юрием Бутусовым вы когда начали работать?

— С первого курса, он нас набирал. Три раза в неделю вёл мастерство. Это когда нам было что показывать. Когда не было — то два раза.

— Нынешний опыт работы с режиссёром чем-то отличается от прежнего, студенческого?

— Раньше всегда репетировали этюдным методом, подолгу. Прошло время. Три года мы не работали вместе. Хотя нашу совместную работу над «Войцеком» тоже не назовёшь настоящей. У меня был экстренный ввод. За одиннадцать дней до премьеры второй редакции спектакля случилось так, что исполнитель роли дурачка Карла просто ушёл.

— Расскажите о том, как проходил процесс репетиций спектакля Бутусова «Человек=Человек». Трудно было?

— Репетиции всегда проходят трудно. Русские артисты, в большинстве своём, хотят сразу выйти на поклон под аплодисменты. (*Пауза.*) Знаете, есть такое ощущение, что из-под палки актёры работают лучше. Когда режиссёр с актёром на равных, актёр перестаёт работать и садится на голову режиссёру. Так везде.

— Много говорилось о том, что Бутусов съездил в Германию, посмотрел немецких актёров и захотел чего-то брехтовского от русских. Чего именно?

— Да, так и было. Сама пьеса диктовала условия. Нельзя репетировать Брехта по русской психологической школе — всё разваливается тут же. Невозможно оправдать покупку огурца вместо рыбы: либо нужно смотреть на это как на абсурд, либо нужно принимать как данность, что и происходит в театре Брехта. Но задача у актёра всегда одна и та же: сделать так, чтобы было интересно. Естественно, о системе Брехта, об отстранении, велась речь на репетициях. Главный принцип, который я не сразу понял и который, наверное, до конца ещё так и не усвоил, заключается в том, что ты не адвокат своей роли, а прокурор. Я, актёр Дмитрий Лысенков, выступаю обвинителем гражданина Гэли Гэя.

— Но, кажется, в спектакле вы не только обвиняете.

— К сожалению режиссёра, может быть. Эту роль, наверное, не я должен был играть. В планах режиссёра на главную роль был другой артист. Отстранялись от моей персоны и предположим, что моё «актёрское обаяние» мешает в этой роли, заставляя зрителя сочувствовать персонажу. Я никак не собираюсь оправдывать Гэли Гэя. Но когда Гэли Гэй страдает, в зрительном зале публика сопереживает. Если бы играл другой артист, может быть, это сопереживание не родилось бы. Но уж такова, должно быть, моя актёрская индивидуальность, а значит, так и будет происходить, во всяком случае — пока... Понимаете, я не знаю, как сыграть «с отстранением» ситуацию расстрела.

— Получается, что Брехт вообще проблематичен в русском психологическом театре?

— Да, весьма проблематичен. Вот в театре имени Ленсовета в новом спектакле по Брехту («Добрый человек из Сычуани». — Прим. ред.) у актёров те же самые проблемы. Там есть несколько артистов, получающих удовольствие от того, что они работают в масках.

Но это легко сделать в эпизоде. А на протяжении большой роли сложно сохранять драматический накал. Я, находясь на сцене, всё прекрасно понимаю про персонажа, не оправдываю его и не сочувствую ему. Я не думаю о том, какой он бедный, как его жалко. Я играю то, что переживает человек в этот момент. И эта роль не похожа на все прежние мои роли. Я ничего подобного прежде не играл. В «Человеке» мне ещё предстоит многое сделать. Это роль на вырост.

— Считается, что Брехт — социальный драматург. Вы это почувствовали? Есть у вас в спектакле какая-то социальная позиция?

— Есть, и надеюсь, что она понятна. Хватит быть такими — «ни рыба ни мясо». К сожалению, гэли гэев в нашей стране — большинство. Для меня каждый спектакль становится моим человеческим и гражданским высказыванием. Например, в «Кабаре» — там было отношение к тому, что происходит в нашей стране, в стране, победившей фашизм. Меня всё это серьёзно удручает. Мне кажется, государство должно нести ответственность. Мы не можем искоренить национализм, он всегда был, есть и будет. Но нельзя же позволять фашистам маршировать в конце колонны на Девятое мая.

— С переходом в Александринский театр появилось что-то новое в вашей «актёрской палитре», новые краски, оттенки?

— Когда мы репетировали спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» в театре имени Ленсовета, мне очень хотелось пластически выразительного рисунка. «Мейерхольдовщины» хотелось. Но меня никто из артистов не поддержал. Придя в Александринский театр, я получил желаемое и в «Двойнике», и в других фокинских спектаклях, где чуть ли ни каждое движение пальца выстроено. Мне нравится работать в «Двойнике». Но поначалу, когда только вводился, очень мучился. Чужой рисунок, всё чужое, непонятное. Недавно был ввод в «Ревизора», на Почтмейстера. И там был момент, значение которого я не мог понять. Как только мне объяснили, что речь идёт о взятке, всё сразу стало ясно, органично и легко, и я это сделал.

— Мейерхольд утверждал, что самый свободный человек в театре — актёр. Вы согласны?

— Это неправда. Может быть, актёр в чём-то и свободнее режиссёра, не стану спорить с Мейерхольдом. Когда у тебя есть чёткий рисунок роли — это не позволяет расслабиться. Необходимы рамки. Видимо, вопрос свободы — это вопрос широты этих рамок или их отсутствия.

— Что для вас партнёрство на сцене?

— Настоящее партнёрство — это редкость. Оно было на нашем курсе в «Старшем сыне». Мы друг друга могли вытянуть или, наоборот, завалить, если партнёр тебе ничего не давал, а ты от него зависел. Это в спектакле. А на репетициях артисты обычно очень берегут себя, и я тоже. Репетиции никогда не идут в полную силу. Я не люблю репетировать, если честно. Когда не чувствуешь отдачи от зала, трудно.

— Как вы эту отдачу ощущаете, аплодисменты ведь только в конце спектакля? Публика в разных театрах разная?

— Отдача одинаковая. Не могу сказать, что в Александринке она какая-то другая. Моя публика перешла сюда вместе со мной. А как это ощущается? Ну, вот сидят все, шаркают, ёрзают, номерки падают. И вдруг наступает момент, когда... И тишина!.. Я на сцене в эту секунду знаю, что держу внимание зала. Если за эту точку потяну — зал заплачет, за эту — засмеётся. Главное — удержать внимание. А это бывает сложно сделать.

— Вы в этот момент чувствуете себя свободным?

— Я не знаю, что такое свобода творчества. Всё познаётся в сравнении, а я не видел «несвободы» творчества. Если мы снова придём к тоталитарному обществу, то и почувствуем творческую несвободу. Тогда я смогу ответить на этот вопрос.

— А на огромной сцене Александринского театра вам хорошо?

— Да, знаете, даже странно. Когда на ней стоишь, она не кажется огромной. Смешно, наверное, но мне на ней уютно. Хотя я бы хотел играть и в камерном пространстве, где не надо напрягать диафрагму, чтобы тебя было слышно.

— Вы как-то говорили, что очень хотели Чехова сыграть...

— До сих пор хочу. Я приходил на репетиции к Любе, хотел попасть в «Чайку». Не удалось. (*Пауза.*) Не было такого режиссёра, на которого я мог бы пожаловаться. Или от которого ничего не получил бы. Главное — впитывать. Если всё время держать оборону, никакой пользы не будет.



— Есть что-то в жизни или в искусстве, что подпитывает творчество?

— Путешествия. Театр, кино. Во время репетиций спектакля «Человек=Человек» наслаждался Чаплином. В кино смотрю то, что стоит смотреть, я не хожу в кино-театры. Единственное из искусств, которым не вдохновляюсь совершенно, — это живопись.

— А пьеса Брехта «Что тот солдат, что этот» вас вдохновила?

— Нет. Я сразу подумал, что будет трудно. Когда трудно, это всегда очень сильно отпугивает, особенно актёров. Это режиссёрам интересны трудности, а актёры хотят получить быстрый результат. Чем быстрее, тем лучше. Актёры хотят, чтобы их любили и хвалили.

— И вы тоже?!

— Мне хватает. Я очень спокойно отношусь к мнению незнакомых людей. Есть те, чьё мнение я уважаю, оно мне дорого. Мнения зрителей на интернет-сайтах меня мало интересуют. Пусть зрители не обижаются, но это правда.

— Вы чувствуете разницу в актёрских школах, например, с учениками Фильштинского?

— Пожалуй, нет. Я работал с его учениками прошлых выпусков — Хабенским, Зибровым. Это люди, с которыми мы говорили на одном языке. Я вырос на их спектаклях. Со студентами последнего выпуска мастерской Фильштинского, моими коллегами по театру, у нас разные интересы, разное отношение к театру — хотя мы почти одно поколение. Странно, но я почему-то чувствую себя человеком другого поколения. Вот у нас с братом разница всего в три года, а он совершенно другой человек. Ненужную мне вещь, например, старый компьютер, я бы кому-нибудь отдал — а он его продаст. К театру это тоже имеет отношение.

— Вы ходите в театр?

— Недавно смотрел немецкие спектакли на Александринском фестивале. Было интересно, это куда интереснее того, что в городе происходит. В Петербурге смотреть нечего. Вчера вот «Театральный Петербург» открыл, просматриваю афишу на свободные дни, когда у меня нет спектаклей. Выбирать не из чего: либо это спектакли, которые я видел, либо такие, которые я не видел и видеть не хочу. Режиссёры, которые раньше ставили, все куда-то исчезли.

— Есть ли в Петербурге режиссёры, с которыми вы хотели бы поработать?

— С Додиним и Спиваком. Но не думаю, что приведётся... С переходом в этот театр это сложно сделать даже организационно.

— Вы общительный человек?

— Вообще-то нет. Мне так хочется иногда тишины, побыть одному... Аркадий Райкин никого к себе не пускал после спектакля, в котором он менял к лицу. Он за время спектакля уставал от общения с людьми. Я — как Подколёсин в фокинской «Женитьбе». Ему очень дорог этот маленький, уютный мир на диване. Он стремится убежать от суеты. Лучше в окно выпрыгнуть, чем оставаться на этом празднике жизни. И я живу в таком мире, не влезая в местечковую тусовку. Мне это не интересно.

— Что для вас профессия актёра?

— Профессия, вот и всё. Ничего больше.

АЛЕКСАНДРА ДУНАЕВА  
ТАТЬЯНА ЖЕЛТЯКОВА