Искусство/Дата (?)

**Александр Савчук о том как «остался на второй год» в театральном классе, о своих первых спектаклях под руководством Ларисы Гарри, и о том как выступал в Москве во время обстрела Белого дома, о ритуальном театре и апокрифических былинах, о том как не попал на курс Марка Захарова, о русском авангарде, о своем театре "Lusores", и о том, как Лариса Долина рассказала про рай.**

*Александр Савчук - худрук и режиссёр питерского театрального коллектива «Lusores», что означает в переводе с латинского «игроки», «лицедеи», «плуты». «Lusores» занимаются мало кому известным в России пластическим театром.*

*Путь в режиссеры лежал через актерскую стезю, однако рамки актерской профессии не позволили Александру раскрыть свой творческий потенциал. Из рассказа о своей биографии, «почему он дошел до жизни такой», становится понятно, чем Савчуку так симпатичен русский авангард 20-х годов прошлого века: именно там закладывается концепция воздействия на зрителя не через сюжет, а используя иные возможности театра. Его театр – это свет, звук, пластика, танец стиха. На сцене происходит работа с глубинными энергиями и внутренними ритмами, похожими на английскую и американскую рок-музыку 60-х годов, актеры пританцовывают тексты. «…У нас [на сцене] нет общения, между нами стоит систематическое облако, смысловое облако, которым мы обмениваемся… Оно формируется по нашему желанию…и оно само себя формирует в какой-то момент».*

*Зритель и актер, по мнению Александра, должны быть единым целым, потому что «театр это не отдых, это интенсивная совместная работа». Вот принципы, на которых молодой режиссёр строит свой, не всем привычный, театр.*

*В беседе Александр сетует на то, что незаслуженно забыты авторы: Хлебников, Хармс, Введенский, имеющие такое большое значение для русской культуры. От них «…нам осталось по тетрадке, которые сохранил Яков Друскин…»*

*Александр говорит, что ему не интересно жить в мире взаимоподменяемых значений, быть модным, соблюдать общие концепции. Он против того, чтобы использовались готовые клише в творчестве. Молодой режиссер ратует за то, чтобы «проращивать» свою культуру.*

*С Александром Савчуком беседует художник и искусствовед Инна Скляревская.*

**Ключевые слова:** Русский авангард,ОБЭРИУ (Объединение реального искусства), Кулек (Университете Культуры), масскультура, постмодернизм, «Lusores», перформс, Гессе, Елена Гуро, «Небесные верблюжата», Саша Житинская, апокрифические былины, «Гильгамеш», Урук, Шамхат, Энкиду, ритуальный театр, «Два Лазаря», Кирша Данилов, курс Тростянецкого, Раскольников и Свидригайлов,Хармс,Введенский, Беккет,манация, Хлебников, Маринетти, Жерико, Байрон, Борис Павлович, экзистенциализм, Ежи Гротовский, Арто Антонен, Кьерхегор, Дьяконов И.М., учебник Пиотровского, Усть-Илимск, культуртрегер, Гедрюс Мацкявичюс, Марк Захаров, «Столбы», «Васька», ЛГИТМиК, СПГАТИ, Лариса Долина, Петроградка, Дом актер, Елена Иосифовна Горфункель, «Эрарта».

**Скляревская Инна Робертовна:** Пожалуйста. Значит, я хочу спросить, что…что такое русский авангард в контексте культуры XX века и в контексте современной русской культуры? Что такое русский авангард для тебя, и почему ты этим занимаешься?

(технический текст 00:00:19)

**Александр Савчук:** Такой просто вопрос широкий на самом деле…

**И.С.:** Тогда начинай с чего хочешь.

**А.С.:** Так…давай начнем тогда с…вот, с начала.

**И.С.:** Давай.

**А.С.:** Авангард. Что такое вообще авангард?

**И.С.:** Да, да. *(перебивая друг друга)*

**А.С.:** Потому что слово оно такое совсем…какое-то…

**И.С.:** Значит, смотри. Да, это приблизительно… Смотри, поскольку…

**А.С.:** Да. Ну, я просто начну, да? Авангард, я его расшифровываю…

**И.С.:** Это свидетельство… То есть ты не рассказываешь то, что ты вообще про это знаешь…

**А.С.:** Да, да. Я понимаю, понимаю. Просто. Я просто хочу уточнить вопрос, потому что…

**И.С.:** Давай.

**А.С.:** Сразу. Ну, все. (Я чё-то зацепил, по-моему…) А-мм…Ну, слово в принципе-то бранное - ну, авангард. Ну, в общем, да? То есть это, ну, такое клише, ну, некое, да…под которое вписано куча всякой мути, ну, в общем, да, сегодня и вчера. То есть как бы, знаешь… Ну, как бы, вот у меня студенты сидят сейчас иногда, видят неудачную работу, когда кто-то снимает, да, видят неудачную работу и говорят: «вот это арт-хаус» *(смеется)*; то есть что-то такое намутили, как бы, да, вот, этак непонятней и вот оно вроде и «авангард». То есть просто понять, что такое вообще, зачем изначально все это затевалось, да? Как бы некий край, некий предел, некий передний край; человек выставляет себя сознательно на передний край, там, не знаю, культурный, да, в данной ситуации для того, чтобы, ну, как бы максимально вот в этом пределе, да, бытием проникнуться. То есть получается, если мне удобно, если мне комфортно, и я знаю как, да, то какие-то важные штуки проходят мимо.

В общем, вот то, что мы с тобой делали вот это интервью для «Фонтанки», да, а потом вот это дурацкое название, которое они поставили. Дурацкое название: «Человек начинает думать о смысле жизни, когда ударится об асфальт». Ну, в общем, мне кажется…

**И.С.:** Ну, это журналистика, у нас сейчас не журналистика, мы говорим то, что есть.

**А.С.:** Да, просто, при всей пошлости формулировки, по сути то – это так. Ну, то есть, речь идет о том, что выйти в некий дискомфорт, в некое состояние нестабильности, соскочить с рельс, по которым едешь для того, чтобы увидеть жизнь в другом ракурсе. И вдруг этот ракурс начинает прояснять то, что ты не замечал раньше. Да? То есть ты начинаешь видеть какие-то новые подробности, новые возможности что ли. Мне кажется, что сама затея авангарда в этом и состояла изначально. То есть не просто как бы я бегу впереди, да, то есть я бегу впереди, я стою на краю. Я стою на краю, я имею в виду всех их, всю эту компанию, 20-х, 10-х…10-ых годов, в первую очередь.

**И.С.:** XX века?

**А.С.:** Ну, да, то есть 10-е годы, 20-е годы – они как бы постфактум, это уже некое развитие, ОБЭРИУ (Объединение реального искусства) и т.д. То есть задача в том, чтобы… Сейчас-сейчас… Получается, смотри, ведь они же все, вот все поколение «измов», да, вот это изобретение «измов» - то есть экспрессионизм, там, сюрреализм, все-все «измы», они старались каждый подойти к какому-то новому пределу реальности, к новой возможности реальности, открыть новую возможность. Каждый «изм» открывал новую возможность, потом его быстро масскультура обрабатывала, прибирала к рукам. То есть как Пикассо когда соскочил с кубизма, да. Это русская шутка, кто-то из русских критиков сказал, что: «Если десять лет назад все девушки из благородных семейств писали сирень, то теперь они все пишут кубики». В этот момент понятно, что это делается некоей масскультурой и возможность уходит, возможность этого взгляда, этого удара от реальности что ли. То есть удар, который высекает какие-то искры. Ван Гог то доводил себя до почти истеричного состояния, знаешь, да, вот он стоял, смотрел, пока у него в глазах не пойдут блики, когда он уже не может смотреть – он начинает писать. То есть он себя до этого сверхсамочувствия специально доводил, выскочить за пределы обыденного самочувствия что ли… И тогда открывается, да, эта некая новая возможность, которая может быть секундная, но в этот момент, то есть что в общем тут, единственный бонус который с этого имеешь, единственное, что ты получаешь по большому счету, потому что все эти ребята – они проскочили мимо всех бонусов: мимо материальных, да, признания даже на тот момент. В общем, все они закончили очень плохо, по большому счету, кроме Сальвадора Дали и Пикассо. В основном они все, в России, по крайней мере, они все пролетели. Ну а что ты получаешь? Ты получаешь это вот ощущение Колумба, я вот так это называю. То есть тот момент, когда ты чувствуешь, что стоишь на земле, на которой никто раньше не стоял. Вот это кайф нестерпимый. Ну, серьезно, просто невозможно! То есть тот момент, когда ты понял: «Опа, сошлось!». И, то есть тут надо понимать - это не оригинальничание, это не работа со своим «эго», да, которое говорит: «…а, я круче, я круче всех, я открыл новую территорию». Нет, это как бы наверное… Ну, тебе, сейчас-сейчас… Вот я думаю археологи… Вот я в детстве хотел быть археологом, я думаю, что они испытывают в тот момент, когда ты находишь этот новый слой там, да, и ты выходишь и вдруг ты находишь какую-нибудь новую черепушку, которую еще никто не трогал эту черепушку, и ты понимаешь, что: «Оп-па!». А оказывается…ты знаешь, что оказывается, на территории Армении, Урарту, да там, Арарат полтора миллиона лет человеку. То есть у мня Прохорова приехала (актриса) с раскопок, она там копает, она же археолог еще параллельно, вот привезла камень некий – полтора миллиона лет. Кромка, первое изобретение, да, вот эта кромка, да, топор…

**И.С.:** Какая кромка?

**А.С.:** Ну, каменный топор, да, кромка - первое изобретение человека, когда камень не круглый, а когда его скалываешь, у него идет кромка острая, им можно начинать рубить, скоблить и т.д. Это первое открытие человечества вообще считается техническое. Сейчас… Вот. Я думаю, что вот это ощущение открытия голливудского кино, когда, знаешь, свет начинает бить в лицо потихоньку и музыка тревожная играет, вот этот момент как бы открытия, он важен, наверное, для какого-то жизненного тонуса. И идти туда… Ну, понятно, это к слову «авангард»?

**И.С.:** Нет, ты говори, говори…

**А.С.:** Я к слову «авангард»…что это не болтовня, что это не выпендреж. Как вот я, я же тогда свел с ума студентов… Пришли они на первый курс заниматься сценической речью. Как у них, Господи, в Кульке…, ой, в Университете Культуры, простите, удивительно формулируют названия предметов. «Словесные действия», то есть «Культура слова». Там имен у этого предмета штук семь.

**И.С.:** А, что это на самом деле?

**А.С.:** Ну, сценическая речь.

**И.С.:** Сценическая речь. *(смеется)*

**А.С.:** Обычная сценическая речь, просто с разных позиций как бы она должна освещаться. Но вот они приходят у меня на первый семестр со школьной доски, да, многие вообще с «пальмы» и я им даю Хлебникова. Нет, там есть умные ребята, толковые, я не к тому, что я хочу оскорбить студентов, но я им даю Хлебникова. У меня было такое интересное ощущение, когда ты входишь в аудиторию – и тебя ненавидят. Причем все. *(смеется)* А потом они его полюбили, ну то есть многие, по крайней мере. Потому что этот процесс, который они проходили, да… Ну, я к чему, я к тому, что когда я задал вопрос, откуда вообще стал происходить авангард, попросил сделать доклады, чтобы люди подняли какие-то материалы, одна барышня, с которой мы потом, кстати, стали довольно мило стали общаться со следующего семестра, она сказала… Я говорю: «Откуда появился, какие мотивы в мире появления авангарда?», [она сказала], что: «Желание выпендриться». Я говорю: «Ну, всегда было желание выпендриться, в принципе». Тогда можно и Байрона туда отсылать. То есть, в принципе, всех. Все хотели как-то выпендриться - и романтики. Романтики, что они, не хотели выпендриться что ли? Они в первую очередь хотели выпендриться: стоять на скале со скрещенными руками, в бурю и смотреть за мелкими людишками. *(смеется)* Но тут особым образом выпендрились!

Ну, я назвал, наверное, несколько, в общем, стартовых позиций. Первое – это, понятно, Первая мировая, когда стало понятно, что человек гуманистический, человек XIX века, он как бы ни при чем, он ничего не решает. То есть когда, если человек, даже в XIX веке, он мог (мужчина) доказать, что он мужчина, хоть в шашку, там…пистолет. Там надо было уметь стрелять из пистолета хотя бы, да. То здесь от моего личного героизма, героического посыла или от моей личной какой-то интенции вообще ничего не зависит, просто пустили газ и все – меня нет, ну или там пролетела шрапнель и снесло. Как бы, да? Человек как какая-то такая расходная единица. И в этом возник некий нового уровня ужас. Как он возник потом в 50-е – атомный ужас, какой-то подкорочный ужас, совсем другого уровня. То есть который подразумевает, что в любую секунду все может обнулиться, в принципе. Причем тех нескольких секунд, в которые ты осмысляешь, что это конец, да – их нету. Потому что происходит это мгновенно. Из этого ужаса понятно…, ну, все знают технику, там как пример, вот этот выход в экспрессионизм…

**И.С.:** [нерзб]

**А.С.:** Пикассо имеется в виду. То есть некий новый ужас, да, осмысление новой какой-то позиции человека в мире (метафизической я имею в виду, а не социальной даже). То есть человек вдруг оказывается в каком-то новом для себя положении совсем, он никогда таким не был. Это, наверное, первая позиция, возникновение такого языка.

**И.С.:** Но, он же раньше до войны начался авангард?

**А.С.:** Какой? Собственно, первая волна – это 13-й, 14-й год, 13-й год, ну, извини, если уж быть совсем точным. Ну, до этого была «Цусима», ну, ладно, все, хорошо, не болтаю… И вторая – понять технические изобретения, изобретение фотографии в первую очередь. Если там художник XIX века стремится отобразить мир максимально реально и в этом его мастерство, его максимальная гордость, что бабочка перепутала его цветок и настоящий цветок, нарисованный цветок и настоящий, то середина XIX века это совершенно без разницы, потому что фотография это делает быстрее и качественнее. [нерзб] Появляются сразу импрессионисты как ответная реакция, ну и все-все-все потом. Ну, это, наверное, две каких-то основных…, но они не решают главной какой-то даже сути, что что-то произошло. Так вот, вот это вот «стояние на краю», откуда оно пошло, вот это желание вдруг целого поколения «постоять»? По крайне мере я беру лидеров, я беру Хлебникова там у нас… Я не очень на самом деле в западном искусстве разбираюсь как раз-таки… по крайней мере в литературе.

**И.С.:** Мы берем русскую ситуацию. Мы берем русскую ситуацию и смотрим, что это такое…

**А.С.:** Хотя позиции там везде похожие!

**И.С.:** …как это существовало это в XX веке в нашей стране и почему (собственно, мы подводим к тому), почему ты этим занимаешься? И как ты этим занимаешься?

**А.С.:** Я еще потреплюсь маленько по этому поводу, потому что я должен зацепить.

**И.С.:** Да-да-да, давай, спокойно говори.

**А.С.:** И…Просто там же страшная история…история с ними страшную штуку сыграла. Они вот на этом вот подъеме, да, в этом вот желании совершить некий подвиг, «постоять на краю», (давай я буду пользоваться этим как термином «постоять на краю»), по-моему, вполне себе очень такой адекватный термин. Вот. В этом желании, по сути, они привели к власти фашистов и коммунистов, ну как, или способствовали приходу. Которые их же потом собственно и растоптали и размазали. По крайней мере, в России это было так. Ну, в Италии Муссолини привел… Господи, как зовут главного-то…?

**А.С.:** Маринетти.

**И.С.:** Онпривелк власти Маринетти [Филиппо Томмазо], ну тот богатый еще был Маринетти, да, вдобавок. То есть было желание некоего такого вот духовного прорыва, да. И люди искали этого прорыва. Ну, вот нашли. Как у меня есть студентка, которая вот она прямо хочет, она ходит с красным бантом, у нее красный бант здесь вот, я серьезно говорю… Ну, там что там в голове – совершенно непонятно. Я говорю: «Понимаешь, я в детстве срывал этот красный галстук, ты просто…вот как тебе объяснить? Вот пройдет 20 лет и эта сегодняшняя романтика станет такой обыденностью, как тебе это объяснить-то?» Но вот она, ну, она «лимоновка» еще, то есть у нее там целый набор, целый набор еще, я все даже не буду перечислять, картина мира просто прекрасная. Ну, вопрос в том, что человеку хочется, ну, особенно в юности, наверное, как бы совсем, я имею в виду 15-16 лет, да, там 17, человеку хочется какого-то прорыва относительно того, что делали его родители, да, то есть предки, в целом.

ЗВОНОК – 00:14:50!

**И.С.:** Пожалуйста.

**А.С.:** Так. Так вот. Я просто вот ту мысль, которую начал, я все-таки её закончу маленько. По поводу того, что, в общем-то, вот эти все авангардистские выплески, всякие «измы» они начались ещё… вот мы назвали слово «романтизм», оно еще тогда началось. Вот это желание «постоять на краю» опять же, я возвращаюсь. Туда входит и Жерико, который на конях с ума сошел, и Байрон тот же, да, несчастный. Здесь все эти несчастные люди – там Пушкин, здесь все они. Как бы да. Это та тенденция ещё, оттуда еще идет, да, вот это желание, как бы, не сделать нечто, что входит уже в нормативы общие, а вот прорваться куда-то дальше, протоптать еще какие-то десять сантиметров реальности, да, прорваться, что-то открыть. Так вот, мне кажется, что это какой-то необходимый процесс в истории культурной, то есть вот он, в общем-то, кульминация его вот именно в 10-е, 20-е годы этого процесса. И он напоминает как… Человек в переходном возрасте должен (это я сравнил с переходным возрастом), он должен пройти какие-то этапы отказа [нерзб]… отказа от родительской картины мира что ли. Если этого не происходит, оно приходит в сорок и это происходит гораздо болезненнее. То есть это закономерная вещь, она должна произойти, да. Отказаться, чтобы потом к ней либо прийти снова, да, либо переосмыслить как бы на другом этапе. Ну как бы это психологическая история, то есть она…не знаю, как это еще называется…господи, как называется, архитипическая, вот значит. Где человек должен этот вот некий поступок совершить, да. И опять же вот, обобщая, называем словом «авангард», оно мне не очень нравится, но вот эти вот все «измы» мы обобщаем под словом «авангард». Это вот это поступок человеческий, который потом сыграл злую шутку опять же с его создателями. Но, весь мир проходит эту историю, да, весь мир проходит потом как последствия фашизм, весь мир, вся Европа, по крайней мере, проходит через фашизм. И вся Европа выходит на следующий уровень взросления, становления, я не знаю, в мире. Я не знаю, лучше это или хуже, но просто это следующий виток какой-то. То есть я не говорю, что это прогресс, это лучше, нет. Просто это так происходит. Люди выходят в картину постмодерн, то есть если модернизм – это переоценка ценностей, мещанская, да, подростковая условно говоря, то есть, век переоценки создает некие новые ценности. Мир создает новые ценности. То постмодерн – это вообще, в принципе картина, в которой нет ценности. То есть человек сам определяет ценности, он сам ставит точку, вокруг которой он строит уже мир. Я не знаю, хорошо это или плохо, я сейчас не об этом говорю. Я говорю о том, что происходит некий процесс, который весь мир отживает. И по логике вещей мы тоже должны это отживать, да, то есть там в 50-е, 60-е. Но мы не отживаем, потому что мы начинаем жить в какой-то совершенно искусственной ситуации. Потому что вот после Второй мировой, да, [нерзб] ну, это в 30-е еще начинает формироваться, формируется этот занавес…

**И.С.:** Железный занавес? Изоляция?

**А.С.:** Да-да, изоляция. И получается, мы начинаем жить к некой колбе.

**И.С.:** Мы – это в смысле Россия? Русская культура?

**А.С.:** Да, Россия, Россия. Потому что, ну, как ни крути, мы живем в России. Ну, то есть мы можем говорить, что мы там «люди мира», но мы живем в России, ну, то есть так получилось. Ну, вот. Я тоже не знаю, хорошо это или плохо, просто мы живем в России и все. Вот. Тут сложилась такая ситуация, что она в течение с 30-х…с середины 30-х по середину 80-х, она находилась в колбе. И какие-то там потоки, которые происходили во всем мире, у нас они либо не доходили, либо пресекались, если что-то начинало зарождаться изнутри, оно пресекалось, просто рубилось. Вот. И то есть получается, что последнее такое, живое естественное дыхание своего времени, это был как раз авангард. Да, то есть последние представители его это соответственно: (неразборчиво 19:37:00), это Хармс, это Введенский, на мой взгляд, главные поэты XX века русские, от которых нам осталось по тетрадке, которые сохранил Яков Друскин причем в чемодане во время блокады. Знаешь эту историю, да? Прекрасная история, когда он пришел, жена хотела сжечь, когда Хармса забрали, она хотела быстро сжечь все тетрадки, но не успела, он пришел, собрал все это в чемодан, Друскин. Просто эти два чемодана он спрятал, они пережили блокаду, они пережили, значит, обыски, он хранил их до 60-х, пока их начали потихоньку публиковать, эти тексты. С Введенским такая же история… Введенского потеряли по дороге. Знаешь, да? То есть если Хармса забыли в камере, в «Крестах», в Большом доме просто забыли, в 41-м… Что с ним, тогда никто ничего не знает, то Введенского потеряли: у него началась дизентерия, и где-то он потерялся, пока его везли на зону, тоже в 41-м, из Харькова.

Вот. То есть дальше…дальше что? Дальше у нас соцреализм. Если что-то появляется живое, то оно либо за границу быстро убегает, потому что невозможно жить, да, либо адаптируется к ситуации и отказывается от каких-то своих позиций очень быстро. Ну, вот. Посему получается, что живое нормальное движение: ну, развитие, становление – оно прервано, между этой и этой точкой нету связи что ли, некоего звена. И, в общем-то, естественным порядком после работы с апокрифическими былинами (неразборчиво 00:21:24) стихами, спектакль «Два Лазаря» в таком, опять же…

**И.С.:** Так, ты уже про себя говоришь, да?

**А.С.**: Да, да, да, извините за пошлость, в авангардном ключе решенный… Мы приходим к Хармсу и Хлебникову. Как ни странно, тут тоже своя тактика.

**И.С.:** Так, подожди, подожди. Вот сейчас можно я тебя перебью и попрошу сказать просто несколько слов про твой театр, и вообще про твой путь. Сможешь потом вернуться туда? Потому что когда слушаешь, непонятно, как ты сюда перескочил… Ты - режиссер, занимающийся вот этой культурой, и работающий с этими текстами. Как это вообще появилось, как ты к этому пришел? Ведь не сразу же ты этим занимался? Или давай сначала про это, а потом вернемся.

**А.С.:** Хорошо.

**И.С.:** Потом можем вернуться.

**А.С.:** Давай, ну вот сейчас, я как бы вот ту историю закончу, вот тот крючок.

**И.С.:** Давай, давай. Значит, скажи несколько слов просто, что ты занимаешься этими вещами. Потому что непонятно, о чем речь…

**А.С.:** Да, есть у нас некая театральная группировка под названием «Lusores». Начала она там в начале «нулевых», мы сделали первую работу, по-моему, в 4-м году, «Lusores», которая была, ну, таким неким – не знаю, то ли концертом, то ли перформсом, я не знаю, что это такое было. Ну, в общем, это было чистое хулиганство, да, просто хулиганили студенты. И вдруг оказалось, что это очень понравилось зрителю. То есть, когда в первый раз показали это на Пушкинской, мы просто, я помню, что боялись выходить. То есть нас попросили: «Сделайте что-нибудь такое. Ну, сделай те что-нибудь такое».

**И.С.:** А кто вас попросил?

**А.С.:** А девушка работала на Пушкинской,10, организатором, сейчас я не знаю, по-моему, в Тольятти уехала.

**И.С.:** А кто вы были? Кто вы были? Кого – вас?

**А.С.:** Мы были студенты Театральной академии.

**И.С.:** А, то есть еще вы были студенты? Чей курс?

**А.С.:** Я – курс Тростянецкого, значит. Вика Евтюхина, получается, моя жена, да, она аспирантка у нас была на этом же курсе. И Галя тогда Самойлова, да, она тоже была студенткой. Вот, и мы сделали некую 40-минутную такую, в общем, какую-то историю, даже 30-минутную, наверное.

**И.С.:** Как называлась ещё раз?

**А.С.:** «Lusores».

**И.С.:** “XP”?

**А.С.:** Нет, “XP” она стала позже.

**И.С.:** Просто «Lusores».

**А.С.:** Потом нас хватило на три спектакля тогда, то есть, и потом, значит, все разбежались по своим делам.

**И.С.:** И что это такое было?

**А.С.:** Это был… Вот я не знаю, что это такое было. Это был какой-то беспредел. То есть…

**И.С.:** Ну, что там происходило?

**А.С.:** …постмодернистский беспредел, вот так скажем.

**И.С.:** Что там происходило?

**А.С.:** Как раз вот мы тогда, вот мы - люди, взрослевшие в 90-е. В общем, вот как бы мы … Знаешь, когда в 90-е появилось такое понятие «sample». Да? То есть в Европе оно появилось в конце 80-х, а у нас оно появилось в 90-е. «Sample» - это что? На нем был построен музыкальный стиль «трип-хоп», если тебе о чем-то это говорит: «Massive Attack», «Tricky», «Portishead»… В общем, суть в чем? Дело в том, что берется музыкальный фрагмент какой-нибудь, нарезается с пластинки, да, например. Вот трип-хопы они любили резать какой-нибудь джаз 40-х там… [нерзб] оркестры из фильмов про Джеймса Бонда, они берут и срезают несколько секунд, аккорд какой-то, да, и дальше ставят его на «кольцо» на компьютере…

**И.С.:** А что значит «на кольцо»?

**А.С.:** Ну, закольцовывают. То есть, вот есть аккорды *(напевает)* и он без развития дальше музыкального, он просто повторяется.

**И.С.:** А, то есть повторяется?

**А.С.:** На него накладывается там Грамм-машина, ритм-секция накладывается какая-то, да, дальше, из этого сочиняется, ну… Это делается самостоятельным музыкальным произведением. И вот когда «sample» в 90-е пришел в Россию, на этом танцевальная культура в принципе вся построена: там, брейк-би, да, то есть… Вот так закольцовываются какие-то фрагменты, это может быть из каких-нибудь индейцев там…, выкрикивают, и вот этот выкрик он повторяется непрерывно. Мы на него накладываем уже разную электронику. Вот. И вот «sample» в 90-е пришел, он как-то очень сильно на самом деле поменял музыкальные поле тогда и сам подход к музыке. Вообще компьютер очень сильно все поменял. Сейчас композитором может быть любой, что тоже задает много вопросов, то есть каждый может быть композитором. Если ты владеешь компьютером, ты можешь взять и сделать композицию легко.

**И.С.:** Но вопрос – каким композитором?

**А.С.:** Иногда бывают очень удачные вещи, вот в чем вопрос. Очень удачные, просто крутые. Вот. Причем не у композиторов, у людей, которые вообще ничего не знают про музыку, иногда бывают очень классные вещи. Понимаешь, тут тоже вот нельзя сказать вот они… и все, вот эта масскультура, трудно с ней. И, значит…

**И.С.:** Спектакль «Lusores»…

**А.С.:** … вот «Лузеры», собственно, на этом и были построены, то есть там есть фрагмент…

**И.С.:** Как? Пожалуйста, расскажи, что это такое.

**А.С.:** Есть фрагмент, да, там… С чего все, собственно, началось? Есть фрагмент разговорника: «How are you?», там да, отвечает человек: «Fine. And you?», «Fine. Glad to see you», «Glad to see you too». Дальше мы начинаем повторять, да: «How are you?», «Fine. And you?», «Fine…» и так мы повторяем бесконечное количество раз, пока это не превращается в какое-то безумие. То есть. Проигрываем при этом какую-то сценку. Вот это ощущение зацикленности, вот… и так на разных…, и потом дальше тренируются на разных-разных приемах.

**И.С.:** То есть, как бы вот эта музыкальная модель была положена в основу?

**А.С.:** В общем, где-то да. Вот этой вот зацикленности, повтора. И… А дальше с ними уже можно что угодно делать – «восьмерки» делать, там не знаю, «девятки», то есть да, начинать циклить рекламные слоганы и включать другие смыслы. То есть рекламные слоганы переходят там в нацистские лозунги, да, которые в итоге оказываются [нерзб] каким-нибудь, ну, ну…

**И.С.:** Например?

**А.С.:** Такой, в мозг бил - это был хороший фрагмент, его начинали… Я его начинал, выходить, нести какую-то сектантскую чушь, да, по поводу того, что сейчас вот через несколько секунд наступит конец света. (Кстати, опять актуальная телега.) Знаешь, да, обсуждения, ждут конец света опять, да?

**И.С.:** Да, да, да.

**А.С.:** Ты знаешь, да, что они ждут 21-го конец света?

**И.С.:** Да.

**А.С.:** Мне кажется, просто люди хотят свалить с плеч уже всю как бы ответственность и сказать: «Все равно все обнулится. Слушай, проблем-то…» Причем какой-то такой очень конкретный конец света, просто некоторые как говорят, что «вырубится свет, выключится». [нерзб] Понимаешь, какая-то глупость! Вот. Но вопрос в том, что…

**И.С.:** Фашистские лозунги.

**А.С.:** Да. Ну, то есть начинается сначала про то, что сейчас конец света, да. «Братья и сестры! Мы сейчас с вами объединим наши чакры, мы прорвемся, прорвемся куда-то ввысь, там да, постепенно…»

**И.С.:** То есть ты такой текст говорил?

**А.С.:** Да, да. Постепенно нарастает, это нагнетается, нагнетается, начинают выкрикиваться, вот, нацистские лозунги: «Россия – русским! Москва – москвичам!», там выкрики футбольных фанатов, да, которые постепенно перерастают в «Ммм…Данон», да, то есть заканчивается. То есть как бы цепочка, с которой уже можно делать что угодно. И так как это было как бы… Потом, в 7-м году мы его остановили, появился, стал «Lusores XP». Что-то убрали, что-то нарастили, да, и была фишка в том, что мы постоянно меняли: мы меняли новости… То есть появляется что-то актуальное, мы выкидываем кусок – вставляем другой кусок. И так делался то больше спектакль, то меньше. И, в общем, народ очень веселился, надо сказать.

**И.С.:** Ходили по многу раз?

**А.С.:** Было такое, да. Но люди как-то веселились. Ну, то ли это КВН был, не знаю, да, такой… Но, это было как-то весело всем. Ну, собственно, какая-то сквозное, наверное, этого спектакля было... Потому что постмодернистская картина, собственно, [нерзб] постмодернизм в чистом виде. Постмодерн в чистом виде, вот, да: ничего нету, все это набор «сэмплов». То есть все, что вы видите… То есть кто это – Батаи, Фукок, кто это, по поводу того, что…у нас нет общения, между нами стоит систематическое облако, смысловое облако, которым мы обмениваемся. Ну, то есть оно формируется по нашему желанию, в общем, это облако и все, и оно само себя формирует в какой-то момент. И в общем, ну, вот, в чистом виде, то есть информация как информация, ни больше, ни меньше. И так как мы в общем… Первое высказывание было о том, что ничего нет, то второй вопрос был в том, а что же есть?

**И.С.:** Это уже после «Lusores XP»?

**А.С.:** Да.

**И.С.:** Значит, еще пару слов про «Lusores ХР». Лузеры - это не то… Во-первых, пожалуйста, про связь названия спектакля и вашего названия сейчас, вашей труппы, вашего театра. Это же не одно и тоже, хотя и звучит похоже. Вот это вот, пожалуйста, скажи.

**А.С.:** Ну, то есть первый спектакль «Lusores ХР», вот он так назвался…

**И.С.:** То есть первый спектакль вашей компании, потому что перед этим это была студенческая тусовка просто?

А.С.: Да, да. Но, я же еще параллельно ставил еще какие-то сказки там, какие-то спектакли там в Сибири, да. И поначалу мне хотелось как-то реализоваться именно как режиссер-постановщик в театре, интересная задумка была. Вот. Значит. Сейчас. А, ну вот, значит, «Lusores ХР». Понятно стало, что так называть театр в общем как-то не с руки. Это как вот там «Победа – беда», яхта «Беда», ну как-то не очень. Яхта «Победа» - тоже как-то банально, яхта «Беда» - тоже как-то не очень. Вот. И решили назвать «Lusores», это из Гессе«Игра в бисер», по латыни – игроки, собственно, да. Так вот эти вот… Ну, собственно, мы решили быть игроками. Не проигравшими… Что такое «lusers»? Это лохи, проигравшие, неудачники. А «lusores» – это игроки, игроки смыслами, опять же, в детстве же это такая какая-то история, которая определила вообще постмодерн. «Игра в бисер» - как манифест постмодерна, можно сказать. Ну, вот, собственно, с этого мы и начали и пришли к какому-то вот пределу. Ну, а что дальше за этим может быть? Что может быть после «лузеров»? Ну, как-то ничего. То есть все - пустота, все - ложь, правды нету. Ну, и соответственно, следующий проект получается… То есть после этого была «Алиса», в общем, которая наверное как-то не очень сложилась, наверное. Ну. Это была попытка сыграть в ту же игру, но на основе Кэрролла. Как-то не скажу, что это… вот именно, как раз уже почувствовался кризис на «Алисе». А потом была одна проходная как бы работа, на первый взгляд, маленькая. Это Вика Евтюхина (мы с ней сделали работу по Елене Гуро), она читает стихи Елены Гуро. Собственно, я там ничего и не придумал такого, чтобы там …театр, да. Но, это в первый раз, когда, во-первых, мы вышли на тексты русского авангарда. Елена Гуро, она в общем, один из таких основоположников авангарда, один из [основоположников] русского футуризма этой волны, друг Хлебниковой, Бурлюка, жена Матюшина, в общем, такая важная фигура.

**И.С.:** А какой был спектакль?

**А.С.:** «Небесные верблюжата» он назывался. То есть…

**И.С.:** И что он собой представлял? И год какой?

**А.С.:** Ну, он играется периодически. Это в 8-м году мы сделали. Да, это в 8-м году весной мы его сыграли в первый раз. То есть Саша Житинская импровизировала на фортепьяно, а Вика читала стихи. Собственно вот, не знаю … может, мы его еще поиграем… В общем, это…по большому счету, это монолог-высказывание Вики через личность Елены Гуро, с которой где-то они очень совпадают по внутреннему миру по какому-то, по внутреннему ощущению. Многие говорят даже, что они и внешне похожи, по портретам судя. Ну, тут дело… Это ее какое-то личностное высказывание, которое здорово держит на самом деле. То есть я каждый раз это смотрю и понимаю, что это какое-то такое изнутри… Что-то очень такое живое, настоящее. Как сказал один знакомый актер, «шпагоглотательство такое на сцене», вскрытие своих ран. Но вопрос в том, что мы там, на там этих текстах, может быть, первый раз подступились к этой работе со звуком, которая отличительная черта Хлебникова там, да, и прочих.

**И.С.:** Со звуком речи? С фонетикой?

**А.С.:** Да. С фонетикой речи, да. То есть стало понятно, что фонетикой можно писать как красками, да, то есть можно создавать визуальные образы буквально. Что смысл буквальный слова, его контекстный смысл и его фонетический смысл, это категории, которые не всегда совпадают, или они…

**???:** Всем привет! (технический диалог 00:34:44 – 00:34:55)

**А.С.:** …что эти вещи не всегда совпадают или они совпадают, вскрывая друг друга что ли, да. То есть постепенно я вот, например, прихожу к такой формулировке, что смысл – это, в общем, некая искусственная составляющая что ли языка. Не искусственная, но не главная.

То есть мы же ведь…для нас…мы говорим: «В чем смысл жизни?», да, ну, вот категория «В чем смысл жизни?». И когда люди говорят «нет смысла», в общем, они отчасти правы, потому что смысл – это наше построение. Я это вот сформулировал как…ну, впоследствии, да, вот уже… это после «Лазаря» уже, или уже после всех приключений этих как…что смысл – это мостики над бездной, я это вот так назвал. То есть мир Божий – он непознаваемый. Наши слова, они все равно меньше Бога, то есть это византийское катафатическое, апофатическое богословие, да. Сколько бы мы ни находили имен Бога, мы все равно не определим Бога, он больше. Ну, и сколько бы мы не находили через это имен миру, мы все равно не назовем, что такое мир, да. Мы можем бесконечно перечислять свойства стула, да, то есть, что стул – это предмет на четырех ножках, на котором сидят и т.д., но мы не поймем, что такое стул. Там можем бесконечно перечислять, что такое Инна Скляревская – то-то, то-то, то-то, то…, но мы не поймем, что такое Инна Скляревская, да. То есть мы можем понять только в момент, ну, какого-то…ну, как у византийцев называется «манацией» - божественное излияние некоего, да, благодати. То есть вот что-то вдруг происходит, и человек вдруг понимает, это случается. И вдруг мы понимаем, что такое мир. Да? И это, в общем-то, по большому счету, наверное, дано только вот, ну, в высоком смысле художникам только, да, то есть когда вдруг мир как-то приоткрылся, вот эту секунду, вот этот зазор, [нерзб] этот зазор, просвет бытия. Вдруг он как-то открылся, этот просвет, эта вот тайна глубинная его, да, высокая тайна. И… А почему я об этом заговорил? А, по поводу смысла, да? А смысл – это некое называние что ли, ну, называние бесконечное, да, этой бездны. Задача – ну, чтобы этим можно было, во-первых, механически оперировать, ну, то есть изобретать предметы, да, выстраивать психологические отношения и т.д., да, ну, как бы решать какие-то прагматические задачи внутри этой бесконечности, ну, так, чтоб не сойти с ума…

**И.С.:** Что-что?

**А.С.:** Не сойти с ума. *(смеются)* Потому что назвал, как бы вроде бы оно стала проще, вроде стала понятнее. Назвал то-то тем-то, и оно стало понятно, приблизительно. Так в лужу можно посадить рядом с собой, потрогать, то есть уже как бы… Так вот…

**И.С.:** Смысл…

**А.С.:** Да. И стало понятно, что, наверное, тут прорывом каким-то было вот в этой истории, когда Вика начала пробовать стихотворение «Финляндия» Елены Гуро, а стихотворение – оно чистый футуризм, чистый русский футуризм, программный, да. Она его издала в этом сборнике как программное вместе с Бурлюком (неразборчиво 00:38:13) да, у него вот этот вот, экстремистский такой текст Крученых. А, у нее все как раз поэтичнее, «Финляндия» - эттоли, неттоли, сосны шууяят, шууяят, Анна-Мария эх, нет, холи-фули-кулине, что-то такое, какой-то набор звуков и стало понятно, что в нем слышны пение птиц, движение ветра. И мы стали заниматься в звуке пейзажем. Вдруг птица - «пиу, пииу-бу», появляется возможность рисовать этим звуком, создавать им уже абстрактный рисунок, да, но он делается визуальным, я начинаю эту букву, эту фонему воспринимать как содержательную. И тут я понял, что в общем, наверное…но это позже я уже сформулировал, да. Тогда стало понятно, что, в общем, меня смыслы, там психологические смыслы не очень интересуют, ну, в целом. Опять же, почему это дорожка к русскому авангарду? Потому что они рушили эту историю, психологию. К психологии сейчас вернемся. Не потерять это вот слово. Меня интересует не смысл, а интересует содержание, что, ну, антологически другое. Да?

**И.С.:** Не «что значит», а «что вложено»?

**А.С.:** Да, а «что оно содержит».

**И.С.:** Что содержит.

**А.С.:** Не вложено, вложить, вкладывать…уже кто-то…

**И.С.:** Да, да, понимаю - что содержит.

**А.С.:** Оно, если оно вложено, то им, соответственно, да. То есть неким неименуемым, то есть некто, чье имя там иудеи боятся повторять вслух, да. В общем, может быть, правы. То есть. Вот. Хочется притронуться к этой тайне, да, вот к этому содержанию слова опять же или предмета, да. Но если мы выставляем такого уровня задачу, то понятно, что психология уже не работает. То есть она работает как, ну, как одна из ступенек, но она не главная. Потому что когда мы все время…у нас же идет очень на то, что театр – это психологическое искусство, на этом мы живем давно и считаем, что так было всегда. Удивительно, какая короткая память! Да? Психологический театр как термин появился в самом конце XIX века, даже в начале XX, когда Станиславский начал подробно разрабатывать свою теорию, да. При всем уважении к Станиславскому, то есть тут нету никакой войны в данной ситуации. И он очень много чего сказал, и чего там скажем мы пользуем и в тренинге и т.д., и думаю, что это может быть на этом много чего базируется. Вопрос в том, что когда говорят «только психологический», то есть только душеведческий. Вообще, психология странное слово – душеведение… Как бы ты кто по профессии? Я – душевед. То есть, да. Странно, да? Душу знает, душу ведает.

**И.С.:** Душеслов, душеслов - психология.

**А.С.:** А, душеслов, да. Я душеслов. А психотерапия – я душеврач, да, психотерапия, душелекарь. Вот, значит. Просто…к тому, что это… собственно, термину 100 лет. Ну, 100 лет! А там до этого было 2,5 тысячи лет развития театра. Ну, вообще, да? То есть у нас до этого был средневековый театр, аллегорический…

**И.С.:** Античный сначала, да.

**А.С.:** …античный театр, театр маски, театр ритуала, то есть чего там только не было вообще, да…театр Дель-Арте, почти цирковой, театр фарса средневековый, театр мистериальный, да. Чего только не было вообще? Теклассицистский театр, где такой театр «трибуна», проповедничали, да. То есть, сколько вариантов вообще, сколько возможностей?

В общем-то, ну, я не новые вещи говорю, да, их уже называл, ну, Терснецкий нам их называл, мой мастер, да. Он нам их называл и, в общем, он довольно много на это сил положил, чтобы понять, из чего это все…уши растут. Я, может, немножко другой дорогой туда, может быть, иду, да. То есть он там через Брехта как-то прорывается, да, через Дель-Арте как раз-таки. Я больше сейчас в ритуал (или в виртуал неразборчиво 00:42:48) пру, да, то есть в какой-то момент я, может быть, оттуда уже ухожу даже, да, потому что…потому что…потому что потому. Вот. Не суть!

Ну вот, значит, ну и про психологию, да? Ну, тут у меня возник просто тут диалог один. Я тут одного, оказывается, известного, как потом выяснилось, ученого обозвал шарлатаном на лекции. *(смеется)* Вот, значит. Он разбирал Достоевского и сказал, что фрагмент (внутри лекции из-за чего я взорвался, да, внутри лекции) он сказал, что фрагмент, когда Сонечка Мармеладова читает Евангелие «Воскрешение Лазаря» [нерзб] - в общем, личный момент слабый, и драматургически слабый. «И вообще непонятно, зачем он напрямую свои убеждения высказывает Достоевский? И вообще плохо. Это и надо сократить…» Тут я и взбеленился, думаю… Говорю, ну во-первых, что это некорректно говорить по поводу автора, что этот фрагмент слабый, это неслабый. Или мы воспринимаем текст, который почему-то 150 лет держит, ну, вот так вот «за шкирку» читателя. Да? Ну, вот я перечитывал две недели назад: не вырваться просто из текста, просто не вырваться… И меняет картину мира плотно очень, когда его читаешь. То есть такой силы воздействие текст, и говорить, что там его бы переделать… Ну, странно! Ну, или даже не то, что странно… Хорошо, можно переделать, но некорректно в ситуации, когда мы разбираем текст. Если мы разбираем текст, тогда мы смотрим его все возможности. Вот. Ну и в общем…

**И.С.:** А что такое «разбираем текст»?

**А.С.:** Ну, разбираем, анализируем.

**И.С.:** Это театральный термин? Или просто сейчас обычный?

**А.С.:** Ну, я сейчас говорю вообще… Он как литературовед выступал в этой ситуации.

**И.С.:** Понятно, понятно.

**А.С.:** Ну, и театральный в том числе, ну, тем более театральный. Если мы хотим сделать нечто по тексту, то мы должны понять все основания.

**И.С.:** Просто одно дело - режиссерский разбор, другое дело – литературоведческий. Разные вещи, в принципе.

**А.С.:** Но в любом случае, мы не снимаем какие-то смысловые пласты. Да? То есть если мы снимаем один пласт, то, соответственно, конструкция начинает рушиться изнутри. Ну и вот, и, в общем-то, все Достоевского воспринимают как психолога. А я то понимаю так, что психология для него – средство, то есть это для него не цель. Все воспринимают, ну, то есть не все, как бы я не говорю «все они», а я один тут - нет. То есть некая традиция постсоветская, на мой взгляд, в первую очередь, да, в которой Достоевский – великий психолог. И это его цель. Но мне кажется, что это узкая цель для Достоевского. Достоевский – метафизик, да, интересный. Достоевский… Ну, в общем, в итоге, сейчас-сейчас расскажу… В итоге, вот эти сцены, которые как бы завязаны на Евангелие, да, они, то есть я начинаю…они дают объяснение многим структурным вещам в романе, которые если их не учитывать, кажутся блажью автора, глупостью. Например, эти назывательные фамилии, да, то есть: Разумихин. Разумихин вразумляет Раскольникова. Ну, как бы XVIII век – да, средневековье – да, ну, возможность средневековья, то есть люди с таким назывательными именами. Там в древнерусской литературе – возможно, да. В ученической драме, да, там XVII века – это возможно. Но странно для XIX века, ну, как-то, да… Или там Соня живет в домике Капернаумовых. На это делается акцент дважды! Раскольников приходит, второй раз он к ней приходит, опять говорит: «Где квартира Капернаумовых»? Зачем он ему это повторяет, ну, да, если это психологический роман? То есть дается некая ссылка. Правильно, да? Там Лебезятников, ну вот что, что это такое? То есть я понимаю, что это средневековый роман. Вернее, не роман, средневеково-мистериальная структура, да. Роман – убираем слово сейчас, да. То есть мистериальный пласт, который есть. Мы не имеем права его убирать. И он дает объяснение тем же фамилиям то есть. А психология в данной ситуации, так же, как детективный сюжет, в общем. Ну что, мы будем всерьез говорить о том, что Достоевскому был интересен детектив? Ну, что он написал, на полном серьёзе, детектив – там все преступление заканчивается в первых пятьдесят страниц. То есть получается, что Достоевский пишет мистериальную историю, которую обслуживает тонкая классно отработанная психологически канва, которую никто не снимает. Да? Но, они…

ОБРЫВ ЗАПИСИ – 00:47:33!

**И.С.:** Пожалуйста.

**А.С.:** Ну вот, о Достоевском. Да, в общем, я все и сказал. В общем, я и сказал все, что хотел сказать.

**И.С.:** Капернаумов, Лебезятников?

**А.С.:** Да-да-да, ну, то что…

**И.С.:** [нерзб]

**А.С.:** …то что есть символический мистериальный пласт, да. На самом деле, там очень много символических построений. Причем, не в смысле символизм уже там начала XX века, там блоковский, или там Рембо, да, а именно такой средневековый символизм. Да? То есть, есть, ну, вот как бы сцена… Я сейчас чуть-чуть про это разберу…

**И.С.:** Давай, давай.

**А.С.:** …потому что, ну, мимо этого нельзя проходить. Перед тем, как Раскольников идет сдаваться – ночь, шторм, да, ветер, Раскольников ходит по Неве, по Невке, возле Тучкова моста, там же бродит Свидригайлов. Свидригайлов переходит через мост, идет и стреляется на Большом проспекте, возле каланчи. А с мыслями о самоубийстве Раскольников не переходит через мост. Им обоим снятся сны, у обоих бред в этот вечер. То есть, Свидригайлову снится эта девушка, которую он снасильничал, которая с собой покончила. Видится постоянно Раскольникову эта его невеста, на которой он хотел жениться, которая умерла год назад, да. То есть, получается, только, один переходит через мост, другой не переходит через мост. И попробуйте мне сказать, что это не символизм. Вот попробуйте мне сказать, что это психологическая картинка мира. То есть я к тому, что психологическая картинка не вскрывает все содержание мира. Она вскрывает один пласт. За историю [нерзб] наработаномного других ключей. Авангард – один из этих ключей. Раздробление, со словом «раздробление» в музыке гармонии, классической мелодии. Да? То есть через разрушение привычных связей внутри синтаксиса, разрушение привычного синтаксиса внутри фразы, разрушение первичных логических построений. Я чуть-чуть приоткрою. Вот. То есть у нас масса-масса-масса возможностей, которыми мы не имеем права пренебрегать сегодня. А что случилось с нами? В течение там, получается, 40 лет мы жили в некоем вакууме, и потом, в 80-е мы попробовали впрыгнуть вот уже в историю, которая уже происходила во всю во всем мире. И уже произошла. Мы решили быть постмодернистами в тот момент.

**И.С.:** Мы – это Россия, а не ваш театр?

**А.С.:** Да-да-да, имеется в виду...

**И.С.:** Русская культура.

**А.С.: …**русская культура, которая решила разом впрыгнуть во что-то, что естественно родилось там. Да? То есть, ну, я имею в виду там Рубинштейн, Бригов, Сорокин. То есть замечательные авторы, я вот перед многими вещами я снимаю шляпу просто, да. Я имею в виду наш театр, постмодернистский 90-х, да. Но получается, если это не выросло, не проросло, то оно искусственное.

**И.С.:** У нас оно было искусственно прервано, оборвано.

**А.С.:** Было оборвано, прервано и потом так же искусственно, ну, как бы посажено снова. То есть, да. Я имею в виду, вот не пройдя вот этот промежуток, мы пытаемся впрыгнуть в то, что уже там случилось.

**И.С.:** Пропустив вот эти звенья?

**А.С.:** Да, пропустив эти звенья. Потому что, что такое Хармс и Введенский? Это изобретение театра абсурда за 20 лет до театра абсурда. То есть Беккет *[Сэ́мюэль Бáркли]* - это 49-ый год. А выступление этих три левых часа или два левых часа, это знаменитое выступление на Фонтанке группы «Аберио», скандальные, где они показали хармсовское «Моя мама вся в часах», который не сохранился, вызвавший там бурю эмоций в зале, да. Которое потом вместо трех часов продлилось до шести утра, с обсуждениям, со спорами…

**И.С.:** То есть не только сами они, но и зал был в этом.

**А.С.:** Да, это – 27-й год. То есть 20 лет. На 20 лет раньше были придуманы ходы, которые потом были реализованы Беккетом и Ионеско уже в 50-е годы. То есть мы из авангарда [нерзб] опять стали провинцией, что, в общем, каждый раз радостно делаем, учитывая, да, вообще, количества. В какие-то мгновения нарабатывается у нас новое мышление какое-то, да, и как мгновенно оно пресекается каждый раз. Просто пресекается, обрубается. Ну, вот здесь вот эта вот, вот эта жила, которая, мне кажется, ну, вот я внутри чувствую необходимость восстановить. Еще почему? Потому что опять в том же Хармсе, да, в том же Введенском, в том же Хлебникове есть же не только словообразование. Я вижу работу с теми же сакральными территориями, как там, у Достоевского, да, или там у Гоголя. Это люди, находящиеся в сложных отношениях с мистической культурой, с религиозной культурой, да, то есть с этим языком вообще, подспудно постоянно реализующие. То что, ну, то, что мы попытались сделать в нашей «СиНфонии №2» (это наш спектакль по Хармсу наш). Хармс у нас появился у нас после «Двух Лазарей».

**И.С.:** Да, можно ещё сказать. Значит, остановился ты на «Лузерах ХР», потом, значит, образование театра и Гуро. Вот на Гуро остановился.

**А.С.:** Да, потом, значит, Елена Гуро. Вот Елена Гуро. И, в общем, эта работа дала, во-первых, интерес, да. Во-вторых, возможность, мы просто увидели возможность, с которой сегодня, я просто не вижу материала текстового, в котором можно было бы работать так, с содержанием слова. То есть я не вижу достойной звукописи, да, я не вижу достойной фонемы. Может быть, она есть, просто я не читал. Ну, часто, то есть бывает так. Наверняка на сегодняшний день где-нибудь сидит там, где-нибудь там и мы про него не знаем. Никто не знал про Хлебникова, никто не знал про Хармса, пока не вскрыли. Никто не знал про Хлебникова, это был бомж, ну, это был бомж настоящий. То есть он ходил по советской России туда-сюда, ездил, кочевал. Когда ему дали работу, он с неё сбежал. Сказал: «Они хотят забрать мою свободу». То есть ему кабинет, ему дали стол, ему дали все – он сбежал.

**И.С.:** Есть такой человек сейчас в Петербурге, я не знаю – кто он. Он нищий, он бомж такой, с какими-то кутулями, он часто сидит в метро «Московская». И он что-то пишет постоянно в толстых тетрадях и лицо у него такое, не бомжатное. Он что-то пишет в толстых тетрадях с совершенно таким вот (я проходила мимо, заглянула) интеллигентским почерком. Он берет с благодарностью, с большим достоинством берет милостыню, если ему кто-то дает, сам не просит. Кто он? Он часто тут мелькает.

**А.С.:** Ну, вот, может быть, может быть, понимаешь. Не знаю. Это не закон тоже, что гений значит, бомж, а бомж значит, гений.

**И.С.:** Конечно, нет.

**А.С.:** То есть, «наркоманов – много, Джим Моррисон – один». Да? Вопрос опять, значит, дальше идем. После Елены Гуро, да, ну, возникла эта возможность, так ее назовем. Потом был спектакль «Два Лазаря», в каком-то смысле ключевой. Да?

**И.С.:** Год?

**А.С.:** 2009-й. Дальше по годам можно сказать, что каждый год мы выпускали по спектаклю. Мы полгода работали над Салтыковым-Щедриным, это «История одного города». Мне тогда казалась интересной еще социальная тема, потому что тогда о ней еще как-то не говорили открыто. А последний год там о ней говорят открыто, и мне стало неинтересно. Это стало каким-то трендом. На этом можно денег заработать, можно имя заработать, то есть вот как бы такая общепонятная какая-то категория. В общем, мне стало совсем неинтересно. Ну, всем понятно. Что есть такое – вот такое. То есть вот там три года назад, 9-й год, 8-й, 9-й, переход, тогда это казалось интересным, потому что в Салтыкове-Щедрине в нем же не только социалка, в нем есть какая-то болезненная, я не знаю, болезненная метафизика вот этого пространства, геополитика, страшная геополитика, мистерия одного города, чудовищная. (технический разговор 00:56:32 – 00:56:52). Но там что-то там не сложилось и, в общем, вот с этим всем опытом Салтыкова-Щедрина, даже с находками визуальными, то есть мы там притащили какие-то ржавые трубы тогда… И вот эти ржавые трубы, они все ушли в «Двух Лазарей». И на основе «Двух Лазарей», на основе русских каких-то былинных апокрифических, апокрифических былин, это некий жанр XVIII-XIX века, народный жанр, вычеркнутых в советское время.

**И.С.:** Что это за тексты и откуда ты их взял?

**А.С.:** Взял я их у Бориса Павловича. То есть это Борис Павлович, режиссер. Кстати, уже ныне известный: он номинировался на «Маску» года два назад, сейчас он художественный руководитель Кировского ТЮЗа. Ну, он как молодежный театр, вот так он называется. И, в общем…

**И.С.:** А что за тексты?

**А.С.:** Вот. Он вел студию с детьми, со старшеклассниками, и они сделали вот эти тексты. То есть они сделали их довольно много и какую-то часть я… Самое главное, что зацепило, что есть такая территория, да. То есть они сделали показ в парке возле Александро-Невской Лавры. Вот. Ну, у нас получилось нечто совсем другое…

**И.С.:** Так а что за тексты, пожалуйста, скажи?

**А.С.:** В общем, что за тексты? Есть историческая былина, которую все знают. Это «Садко», это весь цикл про Владимира Ясное Солнышко и его круг, да, про похождения русских богатырей и т.д., то есть [былины] - все их знают. Есть еще былины, так называемые, апокрифические, то есть сказания на основе библейских историй или околобиблейские сказания, жития святых, пересказанные или сочиненные вокруг, то есть вообще на сакральную тему. Почему мы их не знаем? Потому что был Советский Союз. И Советский Союз опять же нам сказал, что «нельзя думать на тему вопросов религии», «это глупо, пошло и бездарно», нужно думать на исторические темы про нашу великую Родину. То есть, да, эти тексты были вычеркнуты, их как бы просто не преподавали. Причем они издавались, они изданы в сборниках в Советское же время, но в сборниках там для ученых. Да, то есть. Есть сборник Ключевского, да, который не вычеркнешь, сборник Кирши Данилова, то есть это классические сборники русского фольклора, которые, ну, их не порежешь уже и не покромсаешь. Вот. И они переиздавались там даже. Но, вот так чтобы…никто же не перечитывает былины с детства, правильно? Как вот засадили ребенка бедного в школе изучить это, он изучил. Ему сказали: «Вот, это наше достояние. И поехали дальше скорей…» Да, то есть правильно, и забыли, поскорее это вот только. Потому что там ездят какие-то лубочные эти Васнецова богатыри, да, то есть, ну, как бы совершенно какая-то на самом деле кичёвая культура, в общем, вокруг этого, то есть, ну, совершенно кичёвая, какие-то такие с блесточками… И, то есть человек хочет скорей от этой культуры избавиться, потому что в ней правды-то ни на грош нету. А правды-то в ней полно, почитайте сборник Кирши Данилова, это действительно суровые тексты, это такой средневековый эпос мощный, страшный, безаппеляционный, кровавый, я вам скажу. С очень странной моралью, такая мораль – это можно, это нельзя. Если вот ты переступил где «не можно», то мы сделаем с тобой так-то, очень жестко мы с тобой поступим. То есть так вот ветхозаветно, без вопросов. А «Скоморошники» -[нерзб]приложение у Данилова. Это вообще… Я просто прочитал одному человеку, который специализируется на художественном мате, да, то есть. Когда он сказал: «Что это, что это ты там занудничаешь…» Я ему прочитал пару страниц, он с уважением посмотрел и сказал: «Да! Вот это да!» Потому что у него до таких построений не доходит мозг. Вот. Там прямо 8 и даже 9, там…совершенно изящные башни… Вот.

**И.С.:** А это тексты какого времени? То, с чем ты работал…«Лазаря»?

**А.С.:** Примерно это XVIII-XIX век.

**И.С.:** Калики перехожие?

**А.С.:** Да. То есть, кто такие калики перехожие? Да? Уточним. Калики перехожие – это вообще те, кто переносили былины. Я их называю русские Гомеры. Потому что в основном они, кстати, слепые. То есть это инвалиды по какой-либо [причине]…ну, те инвалиды, которые могут идти. Калики они шли, в основном, взявшись за веревочку. Фильм есть Авербаха «Драма из старинной жизни», там в конце героиня уходит с каликами на Святую землю. Они шли через всю Русь, там от Киева, скажем, от Новгорода до Киева, они шли там через Москву, да, жили подаянием и переносили эти песни. Шли до Святой земли, там до Иерусалима, потом возвращались. (технический разговор 01:02:20-01:02:34) Вот эти замечательные калики, они эти тексты и носили из одной территории в другую, переносили их, обогащая по пути какими-то новыми подробностями. В общем, исторические былины – это их рук дело, эти исторические песни. Но так же и апокрифические былины – это их дело.

Есть еще жанр тоже забытый, он, кстати, есть…широко представлен, целый том, у Афанасьева, «Русские сказки» Афанасьева - вот это большое собрание, последний том – это духовные легенды. Да. Целый сборник про похождения там Николая Чудотворца на земле. Ходит Никола Можай, вот он делает там добрые дела и попадает в странные ситуации все время. Там разные святые. То вот Христос там ходит тоже. Они сбивают камнями, например... Ну, идет человек, да, видит другой стоит, камни бросает в церковь, в кресты, прямо в крест кидает. Он его хочет избить, тот говорит: «Стой, стой, подожди! Я чертей сбиваю. Они налипли на крест». Ну и таких много там вещей, вот, замечательных. Ну, вот и апокрифические были – это одна из вот таких сторон, и мы зацепились, например. Меня очень зацепил Оника в свое время – Оника-воин. Вот будете читать Лескова, тоже Достоевского, там часто встречается, да, Оника-воин - сам оборот. Забытая тоже фигура благодаря опять же советской партии и народу. Кто такой Оника? Оника - человек, который непосредственно бросил вызов Богу. Сказал: «Вот кабы дал ты мне крючок с неба, я перевернул бы небо на землю и наоборот, небо оказалось бы внизу, а землю вверху, то смерти бы не было. Весь народ был бы жив». После чего Христос посылает ему калик - своих апостолей верных, да, то есть они стали в виде калик, понятно. Значит, и у них две сумочки переметные, которые Оника поднять не может. Он дерзит, значит, этим нищебродам: «Сейчас я вам…Уберите эти сумочки с дороги». Те их не убирают. Ну, говорит: «Сейчас я их…Так вы их не увидите». Хватается и не может поднять маленькую сумочку. То есть этот богатырь, который только что хотел перевернуть небо на землю. Тянет, потянет он ее, уходит сначала по колено, потом по пояс, потом по шею в землю. Сдается. Не может поднять сумочку, оказывается. Сдается. Надсадил сердце. Едет дальше, встречает чудище. Общается с этим чудищем, грозится его убить тоже. Выясняется, что это чудище - смерть его. И дальше он просит у этой смерти отсрочку сначала на три года, потом человек понимает, что это - все. Он спрашивает: « Это все?». Ему говорят… Ну, говорит: «Все?» Ему говорят: «Все». «Ну, тогда», - говорит, - «ну, дайте там три часа». Все. «Ну, дайте мне поправить косяки-то мои е, не так наделал». (технический разговор 01:05:57-01:06:26) Ну, вот человек, собственно, оказывается перед смертью, перед лицом смерти. Да? И там весь его какой-то ценностный набор, все утверждения, они так - идут прахом.

Такая же история с «Двумя Лазарями». Это пересказ, вольный пересказ евангельской истории о богатом и бедном Лазаре. Богатый выгоняет бедного из дома, там да, то есть не дает ему там даже крошек, обзывает его всячески. А потом то оказывается, бедный оказывается в раю, богатый - в аду. Тот его просит помочь, хотя бы губы обмочить водой, тот говорит: «Не могу». Тот говорит: «Что ж ты меня не предупредил раньше?» «Да вот как бы так, тебя предупреждали, что будет так!» Вот. То есть меня не столько тут мораль интересует, понятно, да, она ясна, она написана. Меня интересует человек, ну, в таком, совершенно, уж экзистенциальном пространстве. Экзистенциалистском пространстве, кьеркегоровском пространстве такого предельного выбора: человек перед смертью, то есть у него есть несколько секунд. Вот этот момент меня очень интересует в этом тексте. И вообще в этих текстах, потому что…у нас ещё там набор целый, целый набор текстов, их семь.

**И.С.:** У тебя же есть собственный опыт стояния перед смертью?

**А.С.:** Ну, он есть. Вот эти несколько секунд, да. Ну, если честно, я за него держусь за этот опыт, потому что мне кажется, что такие вещи просто так не дарятся. То есть, да, учитывая, что я выбрался, да, [нерзб] из этой переделки. То есть, ну, было несколько секунд, когда вот я понял, ну, вот этот вот: «Всё! Всё». И тут, в общем, ценностные ориентиры очень четко... параметры, они уже не интеллектуальны. Уже понятно, что, в общем, важно, а что не важно. Просто [нерзб] жизнь. Вот. И это уже простые вещи. Они очень простые и очень…, ну, и препростые. Простые вот в том изначальном смысле слова. Знаешь, да, что русское и греческое значение слова «простой» - разное. У (неразборчиво 01:08:42) я наткнулся на то, что Бог прост. Меня это огорошило, ну, вообще, совершенно, то есть Бог не сложен, а Бог прост. Но как раз греческое, да, оно, примерно…, греческое «прост» это, примерно, по значению равна как «гомогеничен», то есть не сложен. То есть не сложен, не многосоставен, а целен - прост. Русское «прост» - у него другое значение: выпростанный, пустой. Понимаешь, то есть русский перевод в этом смысле неадекватен, конечно. Так же как по-русски три слова «любовь» там, да, а по-русски одно слово «любовь», по-гречески - три слова «любовь», да. И тут вот хармсовское вот это - парадокс Фаола, да, вот этот вот, то, что одно слово любовь - это любовь мужчины и женщины, любовь матери к ребенку, да. То есть вот это к вопросу: одно и то же это или не одно и то же. По-гречески это три разных слова. Тут, конечно, языковая проблема есть все-таки, как ни крути. Вот. Но в целом, если, ну, если мы решаем сущностные проблемы, то мы всегда можем посмотреть комментарии. Правильно? У нас хватит на это силы и мужества, чтобы посмотреть комментарии, уточнить и [нерзб]. Потому что мы решаем сущностные проблемы, мы решаем проблемы содержания, да, а не смысла, вот опять же… Ну, то есть, вот это вот…если говорить о "Двух Лазарях", то это, ну, наверное такая, ну, вот попытка туда рвануть к содержаниям, опять же, которое приоткрывается в кризисный момент, то, о чем я говорю. И, в общем, следующий шаг - Хармс.

**И.С.:** То есть в результате, вот эту вот тему авангарда, вписываются «Лазари», вписываются вот эти апокрифические тексты, спектакль по апокрифическим текстам?

**А.С.:** Да, ведь вообще, вообще авангард, ну, очень интересовался (я беру авангард в целом как категорию), очень интересовался архаикой во всех формах.

**И.С.:** Ну, авангард начала, первой четверти XX века?

**А.С.:** Ну, да, да, я имею в виду, вот эту культуру как раз там Гончарова, Ларионов, да, немцы очень многие импрессионисты, да (сейчас просто, я сейчас не назову имен просто), тот же Хлебников. То есть они активно интересовались архаикой. То есть Заболоцкий, эти ранние «Столбцы» – это все отсылки либо к XVIII веку, либо к древнерусским текстам. Хармс тот же. Да, то есть. А почему к архаике, да? Потому что как бы первичность, меня интересовала первичность опять же. Потому что XIX век наполосовал психологию, с одной стороны, да, которая, ну, прячет первичность, ощущение что ли, ну, первое ощущения космоса что ли. Ну, вот так, да? Как бы сейчас мы ещё дальше пошли в «Гильгамеше», ну, это уже отдельная история, да, когда…[нерзб] один из первых, первый эпос мире, по сути, да. Ну, из сохранившихся, по крайней мере, в цельном виде. То есть эпос… ну, пока не буду, да, говорить о Гильгамеше, потом подойдем, да?

**И.С.:** Ну, да, [нерзб].

**А.С.:** То есть.Ведь психологически, психологически человек воспринимает некий слой тоже, да? Вот так как… Я не против психологии опять же, но так как за прошедшие два там полтора столетия психология закрыла собой другие содержания, мне интересно это сейчас снять, да. Чтобы увидеть, ну, как кубисты хотели увидеть в горе конус, да, там Сезан хотел увидеть в яблоке - шар, так мне хочется увидеть эти содержания изнутри, первичное, до психологических форм. Это ещё почему, что опять, с психологией опять что связано, да? Ведь сегодня, в итоге современная психология как наука она пришла к тому, что она объяснила все в человеке. Она его разобрала, она разобрала человека и проанализировала. И в итоге, любой, ну, духовный посыл, да, оказывается набором импульсов психологических реакций на что-то. Да? Человек оказывается полностью детерминирован, он лишен свободы, той первичной свободы, да, ну, если мы говорим о христианстве, например. Как бы изначальная свобода от Бога в человеке. Так вот эта свобода она сейчас снята полностью. Ты полностью детерминирована психологией, реакциями там на детскую травму, психоаналитическую травму. Что…причем, я как бы, я только за психоанализ, хороший, в целом то есть. И, в общем, есть люди, которым я это советую. Но я к тому, что это не единственное в жизни, к чему приходят в наше время, увы. Вот. Так вот. И Хармс мне, как раз здесь, показался здесь интересным. Там, в общем, мы случайно вышли из игры в кубики и шарики. То есть Фонд Шемякина устраивал некую акцию «Шар в искусстве». Это Шемякин любит, когда про него целые передачи. С ним самим мы не пересекались, но просто вот они делали открытие выставки «Шар в искусстве. Коллекция Шемякина». Вот там фотографии его, где вот от античности до древнего искусства, до современности, как вот шар выглядел. У него там много таких…математические передачи были по «Культуре» даже: «Шар в искусстве», там, по-моему, «Спираль в искусстве», ну, вот это. Ну, вот эта тема шара, там «Смерть в искусстве» вот. Тема шара, да, они сказали: «Что-нибудь придумаете, там да, вот можно будет вписаться… Ну, вот открытие… Ну, как бы что-то придумаете…» И мы подумали: «О! У Хармса много шариков». И начали с этим работать, просто с этим шаром. Там я достал из головы шар знаменитый. Набираем тексты и понимаем, что их много, что… Показываем некий небольшой показ на 15 минут и понимаем, ну, что начинает как-то это раскручиваться во что-то, то есть энергия пошла какая-то, зацепили верную энергию, какая-то сила пошла от текста. Начинаем разрабатывать. Разрабатываем, разрабатываем, в итоге получается некое такое действо, которое то ли абсурдистское, то ли сакральное, то ли ритуальное, я не знаю, да. Но в итоге получается история про людей, которые раскладывают себя на шарики, кубики и составляющие части. В итоге пытаются собрать это в другом порядке, да, и улетают. Вот это вот «пересобрание» себя, мне кажется, - это важная очень тема Хармса, ну, вообще ОБЭРИУ, вообще «Чинарей» в целом, и Друскина в том числе, всей этой…это же огромная школа была, да. То есть там Олейников, там Липавский философ, там целая команда. Молодой Заболоцкий начинал с ними. То есть звезда бессмыслицы опять же, (это я вижу, зацепил тебя), бессмыслица - то есть снятие смыслов, ну, как привычных связей. Мы знаем, как построен мир, мы знаем, как он завязан какими узлами, да, смысловыми. Если мы решаемся снять эти узлы, эти смыслы, и увидеть мир как бессмыслицу снова, бессмыслицу, не в смысле, ерунду, бессмыслица, я не знаю, - абракадабра. А в смысле того, что мы снимаем эти смыслы, вот эти наши построения, нагромождения, да вот эти. Или мы видим его [мир] как новорожденный. Это секунда, да, когда мир открывается, да, ну, в своей чистоте, в этой своей первозданной…первозданности божественной, да.

**И.С.:** Без головы, цельно?

**А.С.:** Да, да. И, ну, вот собственно, эта, вот эта секунда, ради которой все и делается, в общем, да. Снять, разобрать, да, и пересоздать, как у Хармс это называет – цисфинитная логика бытия, вторая цисфинитная логика бытия, то есть вторая логика. Есть некая первая логика, а есть вторая цисфинитная, где все летит, все летит, меняется и меняет форму постоянно. Там муха летит, там монах летит. Все летит, где все не связано. И вот в этой полетности, когда все летит, да, в этой полетности, в этом улетании, на этом мы и хотим зрителя оставить, да, на этом ощущении улетания. И, ну, в итоге там дочь моя вон там протягивает некую еще христианскую тему. Это знаменитый анекдот, он вдруг начинает работать в другом содержании, этот знаменитый хармсовский анекдот. Когда один монах (технический разговор 01:17:21 – 01:17:29)

**И.С.:** А как, как спектакли были сделаны: и «Лазари» и Хармс? Что это за театр, что за тип театра?

**А.С.:** Я не берусь определять, если честно.

**И.С.:** Ну, тогда, тогда говорит просто, как вы работаете?

**А.С.:** Ну, ближе всего цепочка от «Лазаря» до «Гильгамеша», ближе всего, это конечно, вот эта вот терминология «ритуальный театр», в том смысле, в котором заложил его в Европе Арто *[Антонен]* и развивал там Питер Брук, наверно, ближе всего по теории. Я не видел этого в практической реализации, да. Потому что Гротовский *[Ежи]*, он работал, скажем, с психологией на грани психиатрии, да. Довел туда эту грань. Если читать вот Арто как теоретика мощного, да, то (он же так ничего и не поставил)…

**И.С.:** Ну, да.

**А.С.:** …я же ничего не видел, но теоретик мощный был.

**И.С.:** Но Гротовский все-таки ставил.

**А.С.:** Да, Гротовский много чего поставил.

**И.С.:** Конечно.

**А.С.:** То получается… Что такое ритуал? Да? Просто вот ритуал, я посмотрел в словаре, что такое ритуал. Это некая, некая цепочка (я вам сейчас не точно воспроизведу, но примерно, то есть, да), цепочка условных жестов, да, за которыми стоят смыслы, да, утвержденные. Ну, и они должны повторяться с некоторой периодичностью. То есть эти условные жесты несут …там на уровне военного ритуала, они несут социальный, иерархический исключительно, ну, как бы контекст, да, то есть: рядовой должен отдавать честь там полковнику, да, должно быть построение, да, то есть, иначе армия рассыплется, понятно. Но есть сакральный ритуал, вот это меня интересует. То есть набор этих условных жестов, которые мою психофизику и психофизику соответственно присутствующего здесь зрителя, да, подготавливают, ну, к встрече что ли (ну, вот у меня начинается термин «встреча»), подготавливают к раскрытию, ну, к какому-то, ну… и вот это не определить, к чему, да. Но я надеюсь, что оно все-таки стремится в моей ситуации вверх, да, что это все-таки какая-то…, что-то, к высшему чему-то, да, к кому-то высшему. То есть подготовить к тому, что…

Ведь как работает Хармс? Сейчас мы уже приигрались, мы уже немножко стали юморней, да, это работать. Но поначалу это более…очень жестко шло. То есть совершаются в течение там 40 минут, совершаются какие-то странные движения, странные действия с кубиками и шариками, да. Странно интонируемые на постоянной смене способа существования. То есть, мы постоянно меняем способ существования, каждые буквально несколько секунд. То мы существуем бытово, то мы существуем гротескно, то мы существуем утрировано, как на церковно-славянском говорим, то мы искажаем звук, да, то есть постоянно…то мы начинаем петь. И все это без перехода, без логического перехода. То есть каждый последующий фрагмент разрушает предыдущий. Только зритель сказал себе: «А, я понял, о чем это, я понял, как это строится!» Тут же мы ломаем эту логику. В итоге это вызывает… Я понимаю, что первые 15 минут непривыкшему зрителю тяжело. То есть я знаю, что на «Лазарях» многие хотят в первые 10 минут выйти, они думают, что попали в какую-то секту. И только…и вот потом через вот это неприятие, да, человек пробивается постепенно, да, и вдруг он начинает эти правила игры понимать, к середине спектакля он начинает постепенно собираться. Другие правила игры, да, непривычные. Не правила игры прямой истории, да, от начала до конца построенные, где есть герой, который проходит там испытание, да, и в итоге приходит там, завоевывает свою любимую. Да. Где вот эти прямые связи все разрушены, а через вот это нагромождение странностей он в итоге приходит вдруг к этой вот церкви в силу второй цисфинитной логики. Да? То есть на секунду, чтобы человек понял, что мир, как-то ещё может работать по другим законам, не только прямым: ты мне – я тебе, да. То есть обмен, мы не только детерминируем, вот прямыми связями. И могу сказать, что, ну, в каком-то проценте случаев это работает. Ну, потому что я вижу глаз зрителя, да. То есть это не глаз человека, который получил удовольствие от искусства, то есть, да, эстетического, да. Как это, кто это ругал, кстати, эстетического человека. Подожди. Кьерхегор же, по-моему, да опять же. Человек эстетический. [нерзб] Есть человек эстетический, да, то есть вот он хочет в своей жизни красоты, он хочет в своей жизни одухотворенности, да, то есть. Человек психологический, да, который хочет чувствовать душу свою, что у него душа есть, и что душа эта хороша. Вот. А человек огорошенный, ошарашенный, да, и часто шокированный, но шокированный не в смысле эпатажа, да, что вот я сейчас разрушу все ваши ценности здесь. Нет. Человек, который вот сейчас готов что-то, ну, увидеть по-другому в жизни. Может быть, для многих, может быть, кстати, в первый раз. Я не говорю…я не беру на себя роль какого-то лидера духовного. Понимаешь, о чем речь. Вот. Достаточно про Хармса или еще?

**И.С.:** Давай, давай, говори. Понятно, понятно.

**А.С.:** Да, угу. Вот и каким-то естественным ходом, в общем, [мы] хотели «срулить» с авангарда, хотели какие-то попробовать другие тексты какое-то время. А потом вдруг пришел опять Хлебников. То есть тексты приходят сами. Вот в чем особенность той же «Lusores», самого этого образования в том, что здесь имеешь право как бы отдаваться интуиции, вот в чистом виде интуиции. Просто понимаешь, что текст пришел, вот надо делать его. Так было с Хлебниковым. Я не знаю, справились ли мы с Хлебниковым. Потому что мы на себя уж совсем сложную задачу взвалили, да. Ну, учитывая, что после какого-то успеха зрительского или там у критики Хармса, да… Там премия какая-то же была… То есть, показалось, что, да, мы можем, мы можем делать, ну, неосуществимые вещи, да, то есть вот, конечно, силу какую-то почувствовали в плечах.

А Хлебников, который ведь тоже, он же программой заявляет в начале, да, что это не история, а это колода плоскостей слова, как он это называет, которую можно перетасовывать, которую можно менять. В которой нету прямой истории, цельной, да, а это колода плоскостей слова. Меня это завораживает совершенно. Вот в этой колоде, в этих плоскостях и, как ещё он их называет: доски судьбы, да, то есть, это некая, некая игра опять же, можно сказать, смыслами. Но мне кажется, что Хлебников выходит на другой уровень, нежели смыслы, потому что, ну, тут мы сломались в каком-то смысле. Я могу сказать, что не хватило, наверное. Хлебников - такого уровня персонаж, в котором каждая строчка достойна спектакля, ну, вот так я бы сказал. А «Зангези» - ну, тотальное произведение. Там, ну, там текст мы не весь взяли, мы взяли где-то две трети. И то это час непрерывного говорения, да… Ну, по крайней мере, не строчка, ну, так страница точно достойна спектакля. Потому что там строчку…. Ну, вот я придумал тренинг по кузнечику: «Крылышко и золото письмом…крылышко и золото письмом тончайших жил кузнечик в кузов пузо уложил прибрежных много трав (неразборчиво 01:26:11 – 01:26:17)». И вот на этом тексте, я его разрабатываю как тренинговое упражнения там на разные параметры голоса, да, то есть энергетики, звука. Я там смыслы нахожу до сих пор. Я этим занимаюсь уже несколько лет. Да, то есть я в институте давал это упражнения, студийцам даю, ну, как тренинговое. Начинаю разбирать, чтобы что-то прояснить, и я вот до сих пор нахожу там содержания, которые я еще не учел вот в этих шести строчках, и…то есть они находятся, они всплывают. Потому что связи не прямые, да, тоже связи разрушены привычные, логические связи, да. И возникает, ну, набор каких-то новых возможностей что ли, да, и языка и ну, я тут, ну... Я говорю, ну, какие-то банальные вещи-то сейчас. И самое главное, что возникает мир, как кто это…Крученых [нерзб] сказал, что он нарочно сложно завязывает эту веревочку восприятия, он плетет узелки. Вот он плетет сложные узелки, которые надо распутывать. То есть читатель не читает текст, не течет по тексту как бы, да, а он распутывает эти узелки. То есть каждый узелок достоин там часа чтения, каждое стихотворение достойно часа вдумчивого чтения просто в момент прочтения самого. Просто вот так вот. И, конечно, вот, ну, ту глыбу, которую мы взяли как «Зангези», ну, у меня есть ощущение, что если мы не справились, то недосправились, да. Потому что там введены какие-то контексты, там возникают и как бы цитаты и греческого театра, да, там, и так далее. Но разрушив историю опять же, я наверное не нашел, что предложить взамен, кроме героя, кроме героя и звука. То есть для меня там очень важен звук. Собственно, итоговая, наверно, цель, чтобы зритель отключил голову совсем.

В какой-то момент человек пытается разгадать, что происходит, мы усложняем задачу, мы ставим героя, который говорит бесконечные тексты, непонятные, то есть вот так вот, не сюжетные, да, спиной к залу. Практически половину спектакля он говорит это все спиной к залу, чем мы еще усложняем восприятие. Да? Но хочется, чтоб в какой-то момент человек как бы сдался, сдался и стал просто слушать музыку, музыку - течение этого звука. Потому что Сашка там на уровне звука, мне кажется, интересные вещи делает. Просто стал слушать вот это пространство звуковое, да, вошел в него, в эту вот вибрацию звуковую. И там уже начинается тогда другое какое-то, ну, самочувствие. Эта история по-другому начинает восприниматься. Но вот не знаю, вот случилось ли это? Я не знаю, потому что, вот, наверное, самый какой-то для меня пока спектакль-вопрос. Он живет уже какой-то своей жизнью, к нему разное отношение, у него тоже появились свои поклонники, ну, те, кто любили Хармса, сказать что… Причем, у нас на каждый спектакль разная реакция: люди, которые любят Хармса, потом не любят там «Гильгамеша», да, скажем, люди, которые любят Хлебникова, потом там приходят на «Два Лазаря» и говорят: «Птишш….» Вот, не знаю, то есть…

**И.С.:** А у вас есть обратная связь?

**А.С.:** Ну, с кем-то кто часто ходит, или кто…друзья зашли, понятно, ну, то есть, что есть… Иногда люди описывают что-нибудь там в интернете, да, на группах…

**И.С.:** «Гильгамеш».

**А.С.:** Да, «Гильгамеш». Ну, вот, и Хлебников… Ну, в общем, я не могу сказать, что после Хлебникова мы закрыли тему русского авангарда, потому что остаются еще какие-то, ну, какие-то крупные личности. Во-первых, я понимаю, что Хлебников неисчерпаем, потому что сейчас мы еще сделали работу со студийцами. Да, то есть, ну, студия…

**И.С.:** А что за студийцы? Что за студия?

**А.С.:** Студия, ну, это вот, где-то вот, прошлой осенью - год студии, да. Мы назвали студия театра «Lusores». Познакомились с молодыми ребятами, которые сказали: «Нам интересно». Да? Мы поняли, что в основную команду «Lusores» нам их не включить, потому что, в основном эти ребята, ну, как бы либо совсем молодые, да, и у них… Потому что в «Lusores» ребята в основном с актерским образованием или те, которых мы вот специально позвали под… Ну, было понятно, что вот, например, как «Гильгамеша» когда мы делали, да, что Веталь, да, Гребенщиков, что вот он (он рок-музыкант, вообще, да, то есть у него там группа была когда-то своя, известный достаточно), ну, вот, то есть, что вот он с его энергетикой может эту задачу помочь нам реализовать.

**И.С.:** Его зовут Веталь…?

**А.С.:** Его зовут Виталий Гребенщиков.

**И.С.:** Виталий Гребенщиков.

**А.С.:** Да, то есть, есть какие-то ключевые фигуры, да. Я понимаю, что «Зангези», это…ну, это делалось на Сашу Кошкидько. Да? То есть это вот делалось на него.

**И.С.:** А сколько у вас человек?

**А.С.:** То есть получается, у нас, ну, вот сейчас вот в играющем составе (вот те вот 4 спектакля, которые сейчас идут периодически) – это, то есть это Вика Евтюхина [нерзб], это Аня Прохорова [нерзб], это Аня Савенкова, это Виталий Гребенщиков, ну, и Саша Кошкидько. То есть, ну, и я играю, соответственно. Ну, и Ника Савчук, она играет в «Хармсе». Вот.

**И.С.:** Ника - дочь?

**А.С.:** Да, это дочь. Да-да.

**И.С.:** Дочь покажите.

**А.С.:** Она стесняется. Вот. Может быть, мы со временем какие-то еще задачи с ней решим, да, то есть более сложные уже очевидно. Потому что она сейчас в «Хармсе» постепенно…потому что она в «Алисе» играла в три года, с трех лет она играла ребенка-поросёнка. Приходила, говорила «Хрю!» и уходила. В общем, постепенно задачи ее усложняются. Увидим, если ей будет интересно. Там как бы какие-то задачи сойдутся наши общие, [нерзб] решим. Вот. Ну, так вот.

**И.С.:** «Гильгамеш».

**А.С.:** Да.Просто, ну вот, понятно, что «Зангези», в каком-то смысле, мне кажется, что, ну, там Саша - единственный человек, который, может быть, ну, из того круга актеров, которых я знаю, да, мог бы эту задачу реализовать, ну, и где-то отчасти, мне кажется, смог. То есть в нем есть некий какой-то такой посыл, не знаю, вот, вверх, мощный посыл вверх, не всегда управляемый, может быть, да. Но, он есть. И с ним интересно работать. То есть, потому что у меня замечательный (я сейчас про актеров немножко пройду), замечательный женский состав, да. Потому что понятно, что лидирующие скрипки, там говорю: Веталь там, да, то есть там Саша, понятно, что на них там где-то строится центральная ось, так получается, да. Но вот там две Ани и Вика они создают… Ну, один худрук одного театра мне сказал: «Понимаешь. Твои ребята могут…идут с тобой до конца». И это круто! То есть, они готовы как бы сломя голову падать в совершеннейшее… Мы вот сейчас делаем продолжение «Гильгамеша», меняем полностью задачи. То есть мы уходим от ритуального театра - следующая часть «Гильгамеша». И люди радостно падают туда, и как бы готовы идти на…, вот опять, на какой-то странный кивок в сторону, да, на какую-то попытку нового колумбового открытия, да. То есть не знаю, может это и не колумбовое открытие, может, это и было тысячу раз? Но нам сейчас интересно, да, и люди готовы идти вот в такой [нерзб], а не ходить хожеными тропами.

И…ну, то есть…«Зангези», да, ну, вот он вывел все-таки куда-то в какой-то, ну, вот, текст который… Я назвал «Два Лазаря», «СиНфонию №2» по Хармсу и «Зангези» трилогией. Там нет прямой связи тоже, да, но как бы я мог бы внутри сказать, может быть, русский язык, да, потому что, ну, вот там фонема важна, да, звучание важно…нестандартно…

**И.С.:** Во всех трех вещах?

**А.С.:** …ну где-то, что их связывает, да. Но может быть…главное, что их связывает, ну, какое-то вот желание прорыва, у каждого вот…да, то есть пробить себя, пробить зрителя, да. То есть выйти на какой-то предельный опыт. Хотя все это все равно игровой театр, то есть, здесь нету…это игра. Это не…

**И.С.:** Здесь нету чего?

**А.С.:** Здесь нету как бы психологического надрыва. Да? То есть, здесь нету желания расчувствовать себя, да. То есть…

**И.С.:** Я не понимаю, почему противопоставлен игровой театр и желание расчувствовать себя.

**А.С.:** Почему не противопоставлен? Нет, просто…

**И.С.:** Ты говорить, что это игровой театр, здесь нет желания расчувствовать себя.

**А.С.:** Ну, да. Ну, мы все равно играем в некие…как сказать, мы даже…мы не играем даже некие персонажи, да (вот там брехтовский театр играет некие персонажи, да, отстраненные), мы играем некие смыслы. Да? То есть там когда… Знаешь? Видела же «Хармса»? Вот когда там мы устраиваем такую трясучку в конце, да, то есть, а Саша в это время ползет по окну. То есть я не знаю буквального смысла, что мы там делаем, но мы играем… Вот опять я назвал слово «смыслы».

**И.С.:** Да-да, я хотела об этом спросить.

**А.С.:** Мыиграем некие содержания.

**И.С.:** Содержания, а не смыслы?

**А.С.:** Не, а… То есть достаточно абстрактные. Вот в чем речь. То есть мы не играем вот там персонажа тетю Дусю, да, или там сестер Прозоровых, да, понятно, да, то есть, Гамлета. Мы не играем какую-то логику личной жизни человека. Даже у Гильгамеша есть цельная история, мы этого не делаем. Я не стою историю. Да? Хотя она там есть: сюжет. Там есть внутренний сюжет. Он складывается сам, по своим законам. Но я не разбираю ее с точки зрения вот драматургической, да.

**И.С.:** Тут надо, прости, договориться о терминах. Потому что ты слово «смысл» употребляешь и в одном смысле и в другом.

**А.С.:** Да, да. Ну, то есть, мы… Я имею в виду, что мы играем некие отвлеченности, да, некие абстракции. И в этом смысле… *(смеются)* Поганое слово, а? Смотри, оно везде! Везде вообще, оно нас ловит как вот в вороночки, и не убежишь потом. Вот эти отвлеченности, да, они создают… вот…на игровом уровне мы можем играть язык, мы можем играть фонему. То есть мы можем играть…

**И.С.:** …сценическое воплощения языка и сценическое воплощение фонемы?

**А.С.:** Да, мы можем играть встречу со смертью, мы можем играть полет. Понимаешь?

**И.С.:** Да.

**А.С.:** Полет как полет, я имею в виду, или там встречу со смертью как встречу со смертью, а не как ситуацию – встреча со смертью. Понимаешь, да, о чем речь?

**И.С.:** Угу.

**А.С.:** Или там не как ситуацию, в которой у меня вдруг вырвалась такая фонема, или это психологическое оправдание. Нет, фонему как фонему. То есть в какой-то момент в Хлебникове я начинаю рисовать букву «М». Просто вот там у меня пятиминутный фрагмент о то, что я вот только произношу эту букву «М». И все. По-разному, из нее…создавая разную её насыщенность, и люди смотрят. *(смеется)* Удивительно, они смотрят! Ну, правда, ну, как бы… Или там на слове там «могу» я работаю, да, то есть я просто создаю из него музыку, ломаю ритмы…

**И.С.:** Можешь показать? Сейчас или не сейчас?

**А.С.:** Ну, там начинается…то есть вот Саша дает мне некий посыл, да, долгий монолог. В ответ на что, я говорю: «…ммммм мммммммммм…ммммммммммммм…МММмммм…Мм-Мм…» И так я могу долго. И из этого складывается какая-то своя уже жизнь. Да? То есть там уже начинаются какие-то свои правила игры, там внутри вырабатываются, да. То есть…

**И.С.:** Ну, музыка, по сути?

**А.С.:** Ну, я не скажу, что это очень музыкально. То есть я не делаю мелодию, не делаю ритм.

**И.С.:** А музыка не только мелодия…

**А.С.:** Ну, а может быть, да. В общем, суть. [нерзб] По поводу содержания, кстати, и «Гильгамеша». Когда, значит, я читал про все это, про древних шумерийцев. Как их правильно, оказывается, называют, не шумеры, а шумерийцы. Так вот каждый город шумерийцев, каждая столица хранила некую свою суть. Понимаешь, сути, они могут быть разные. Но это условный перевод сути. Мне кажется, что это где-то сходно по значению, вот со словом, которое употребляю я – «содержание». Может быть, я даже перейду на сленг - «суть». То есть, например, в городе хранятся сути, там сути: мореплавание, пивоварение и отношение мужчины и женщины. Понимаешь? Или суть… Другой город хранит, ну, я условно говорю, другой город хранит суть… У них это хранилось в храме. То есть, понятно, что шумерийский город застраивался вокруг храма. Да? То есть это вот зиккурат, да, он являлся центром города, и с него, в общем, город начинался. И вот храм хранил сути в себе. Чем больше в городе сутей, понимаешь, тем этот город сильнее. То есть они друг у друга эти сути даже воровали. Понимаешь, да? То есть идут войной там, скажем там Киш на Урук, и Киш у Урука забирает во время войны…там 5 сутей принес. Мне кажется это каким-то очень осмысленным жестом, каким-то, понимаешь, каким-то очень таким внятным, таким прямо показательным, что древнейшая цивилизация мира хранит вот некие содержания. Понимаешь, как… Они дороже, чем золото.

Это я вот просто постепенно перехожу к «Гильгамешу». Да? Потому что «Гильгамеш» тоже, он пришел сам. После Хлебникова была некая растерянность, потому что, скажем, привлекает…я там…мне почему-то даже как-то…кто-то даже вот предлагает или просит там делать, да, Ведецкого. Ну, третий такой, мне кажется, мощнейший столп авангарда. А, кстати, про студию. Мы со студией сделали еще одного Хлебникова – «Зверинец». То есть мы из такого учебного задания – наблюдения за животными, вырастили постепенно спектакль «Зверинец», в котором цитируются фрагменты поэмы «Зверинец», и они накладываются на наблюдения за животными. Но это тоже, это не просто наблюдения за животными, потому что, понимая, что мы работаем с Хлебниковым, мы пошли по пути обобщения. Вот. Как Хлебников пытается каждой строчкой, из каждого животного вытащить какие-то внутренние сложные содержания. Скажем, там тигр у него – это загадка буддизма. Да. (технический разговор 01:42:36 – 01:42:52) Ну и так далее. То есть там каждое животное хранит какие-то основания там древних религий, да, или философий. И они заперты в клетку. Такой урбанистический, современный акт, в котором основания древних религий и философий заперты в клетку. И ходят такие немцы, да (очень он немцев не любил), ходят, жуют, пьют пиво и разглядывают, да, как картинки. Вот. Ну вот, мы вырастили еще один спектакль по Хлебникову. Есть еще такие весомые фигуры вроде Павла Филонова, Введенского, которыми хочется тоже заняться, но есть такой риск, что мы превратимся в некую группу, которая занимается исключительно русским авангардом. Ну, появился, да, повис. Ну, в общем, с одной стороны, вроде как бы и не плохо, да, – вот такой свой путь. Потому что там ещё, ну, там куча же ещё всего. Там целая…ну, много всего ещё…там того же Хлебникова пахать не перепахать, в общем, там того же Хармса, Введенского, да. Может быть, мы когда-нибудь к ним вернемся, но сейчас захотелось сделать некий вот…петлю какую-то бросить, да. Как заяц бежит, когда от волка убегает – он петлю бросает. Знаешь, да? Вот бросить петлю, куда-то в сторону уйти. И тут пришел «Гильгамеш». Ну, вот он буквально пришел, я могу сказать, он в какой-то момент стал просто вот как-то стучаться и говорить: «Вы меня должны делать». Я не знаю почему, это как-то вот… Ну, просто вот я в какой-то момент везде, вот как я достал в библиотеке этот перевод Липкина - брошюрку, открыл, начал читать и просто пошел, полился просто по этому тексту. Потом выяснилось, что меня окружают, просто я окружен потомками Дьяконова Игоря Михайловича. То есть его сын, его внучка, я с ними дружу много лет.

**И.С.:** Дьяконов – переводчик?

**А.С.:** Да, переводчик, который перевёл «Гильгамеша», сделал научный перевод Экклезиаста, «Песня песней». Ну, крупнейший вообще ученый по древнему Востоку, русский и советский. То есть, в общем, наверное, главный в России, по крайней мере, был специалист, да. Потом вдруг оказывается там…вдруг мне дали книги, там – Гильгамеш. Там да, то есть мне дали Борхеса, там, на Новый год, а там пересказ «Гильгамеша» в начале. Везде Гильгамеш. Везде просто вот так вот… Просто я открываю журнал - там про Липкина. То есть там…ну, то есть вот это все начинает на меня [действовать]. И там рассказ про то, как он перевёл…закончил перевод «Гильгамеша» и умер.

**И.С.:** Липкин?

**А.С.:** Да, Липкин. Это прекрасная история, он закончил перевод «Гильгамеша», и вышел…(ему было девяносто уже с лишним лет, то есть он был уже совсем пожилой человек), вот закончил перевод и вышел и упал в снег и умер. То есть, как бы вот он закончил некую историю. То есть он везде, везде, в какой-то момент он стал везде! Может быть, просто внимание так обострилось, да? Но, вот мы начали работать, мы, наверное, месяца четыре вообще не знали, что с этим делать. То есть я сначала хотел целиком его сделать. Потом я попробовал одного человека на Гильгамеша – не пошло. То есть. Дело в том, что, ну, может быть, не актер был нужен. Потом вытанцовалась эта тема двойников. Потому что вот Виталий же, Веталь, да, он же очень близкий друг Саши - актера, да, который в «Зангези» играет и в Хармсе. Ну, то есть, с которым основные работы сделаны.

**И.С.:** Саша Кошкидько?

**А.С.:** Да, Кошкидько Саша, да.

**И.С.:** И они похожи?

**А.С.:** И они, ну, не то чтобы они сильно похожи, они как бы, они разные.

**И.С.:** Ну, они внутренне как бы похожи.

**А.С.:** Ну, да, у них есть какие-то общие стержни, да. А там тема близнецов. Я начинаю разрабатывать, собственно, плотно уже…

**И.С.:** Двойников, а не близнецов.

**А.С.:** …да, двойников, вот эту тему двойника, я начинаю её плотно тогда пахать. И в какой-то момент делается понятно, что мы опять возвращаемся к ритуальному театру, мы не убежим от этого, вот, по крайней мере, на этом фрагменте, вот «Гильгамеш 1,2» мы его назвали – двойник. Первые две песни, собственно, история Гильгамеша, в которой народ, доведенный Гильгамешем, который ведет себя совершенно по-свински, порабощает его и плохо поступает с женщинами, да, обижает их. Значит. Народ просит Богов, чтобы он сделали какого-то…кого-то противника ему, чтобы он его укротил. И Боги делают двойника им из глины, [нерзб] лепят. Богиня, которая когда-то вылепила всех…старая богиня, которая когда-то вылепила всех людей из глины, она вылепливает вот двойника один в один, равного по силе. Потому что никто с Гильгамешем сравниться не может. Я вот тут на днях узнал рост Гильгамеша. Потому что сейчас уже ученики Дьяконова, вот буквально новый номер я взял истории древнего мира журнал («Вестник истории древнего мира»), ученики Дьяконова (он же целую школу оставил сирологии большую, то есть там, Афанасьева его ученица), ну, вот и они сейчас восстанавливают по крупицам, находят новые фрагменты какие-то, да, которые были неизвестны Дьяконову и реконструируют, в его перевод вставляют еще фрагменты, да, в его технике перевода. То, чего ему не хватало, то, в чем он сомневался, лакуны они уточняют. И вот еще целая страница, вот я прочитал целую страницу, там [нерзб] рост Гильгамеша 5,5 метров.

**И.С.:** В локтях там, да?

**А.С.:** Да, в локтях. Там, ну, то есть 11 локтей, примерно 50 сантиметров, ну, это примерно 5 - 5,5 метров. Причем, ноги длинной 3 метра, а стопа – 1,5 метра. Совершенно прекрасные, по-моему, пропорции. *(смеются)* Ну, то есть ему нужен был какой-то достойный противник, потому что понятно, что такого человека-то так просто не победишь. Вот. И значит. И, вот они сотворяют Энкиду, она вылепливает Энкиду дикого, дикаря-человека, который рожден уже как бы взрослым, он уже вылеплен. То есть если мы рождаемся и проходим некий путь становления, то он рожден взрослым. И вот он такой, по большому счету, аллюзия к ветхозаветному Адаму, да, потому что он наивен совершенно. Он живет со зверями, пьет молоко вместе с ними, да, ходит с ними на водопой вместе с ними как Маугли такой. Вот. И он защищает зверей, он природный человек. Он пастухов…он засыпает ловушки пастухов, там, этих охотников, да, то есть, разрушает эти им всякие западни, вот вытаскивает животных там, у них отбирает. И на него начинают жаловаться и Гильгамеш….Гильгамеш в какой-то момент, значит, прибегает охотник жалуется Гильгамешу…Ничего, что я пересказываю целиком сюжет здесь? Я увлекаюсь просто этой историей, потому что я в ней до сих пор… Гильгамеш жалуется…

**И.С.:** Актриса театра Ника Савчук побежала…

**А.С.:** И Гильгамеш высылает блудницу. Почему это аллюзия, да, к Ветхому Завету, к ветхозаветной истории? Потому что блудница как бы лишает его невинности. И с этого момента животные перестают с ним общаться. То есть параллель с Адамом и Евой. Есть осознание греха, есть осознание там грехопадения, да, потеря рая и так далее. Вот. Потом когда он умирает, кстати, в 7-ой, по-моему, таблице, (таблетки мы начинаем называть эти таблицы). Вот в 7-ой таблетке, когда он умирает, он очень жалеет, что вот Шамхат [блудница] его лишила наивности вот этой, так и жил бы себе сейчас со зверями, а так пришлось умирать. Ну, вот. Совершенно такая душераздирающая сцена, но мы до нее еще не дошли. И они вот встречаются два супротивника равных. Ну, и да, и вот она его ведет в город, она ведет его в Урук. В Уруке ему жалуются, что так и так, вот у нас здесь обижает Гильгамеш. И тогда они встречаются. И оказывается, что они равны. Они не могут друг друга победить. Они бьются долго, да, там ломают дома, ломают стены, и победить друг друга не могут, и делаются братьями после чего. На этом собственно Гильгамеш приводит Энкиду к матери. Говорит божественной Нинсун…

**И.С.:** Хорошо, а на сцене что происходит у вас? Это ты рассказываешь, это ты рассказываешь как раз историю.

**А.С.:** Мне очень нравится история.

**И.С.:** История прекрасна, но ты же ее не выносишь на сцену.

**А.С.:** Почему? Там вся история есть!

**И.С.:** Ну, она рассказана, но показано-то нечто другое. Показано содержание, правда?

**А.С.:** Ну, вот. Сути, показаны сути.

**И.С.:** Сути.

**А.С.:** Так, вот шумеры мыслят сутями. Ну и вот в итоге, значит, они делаются братьями и, после чего, он предлагает идти в бой на Хумбабу, чудовище Хумбабу, которое держит кедровые леса и не дает их шумерам. У шумеров нет леса, это надо понимать, да, - то есть для них это супер вообще, главная ценность. И они идут воевать Хумбабу. На этом заканчивается 2-я таблетка, заканчивается наш спектакль. То есть, ну, спектакль, то есть понятно, что вот напрямую рассказывать, разыгрывать дикаря - это будет нелепо. Да? Что мы будем прыгать в юбочках, да, как бы и улюлюкать? Ну, что там? Что делать-то с этим? Непонятно. То есть я, в общем, там пытаюсь изучать их визуальный ряд, он очень, довольно скудный, того что осталось, да. В основном, это профили. Я понимаю, что все равно мы должны мыслить через геометрию, мы должны мыслить через плоскостные решения какие-то. Да? Я читаю происхождение театра у греков, там близкие ходы. Потому что вот Дьяконов, например, говорит, что, скорее всего, театр возник из эпоса, из чтецов эпоса как раз, то есть они читали на два голоса зачастую. То есть два человека читали эпос и диалоговую часть они играли вдвоем, то есть они играли, по сути, драматургическую ситуацию. Ну, и я понимаю, что греческий хор – это хоровод, то есть «хор» - это хоровод изначально. Ну, потом будем спорить.

**И.С.:** Мы не будем спорить, просто это народная этимология, наверное.

**А.С.:** Вот. Нет, нет. Это…к Анненскому отослать…подожди, нет, нет, не к Аненнскому, а к Пиотровскому. Учебник Пиотровского, да, учебник Пиотровского – директора Ленфильма, первый. Есть его учебник, по-моему, 30-ть какого-то года издания, (потом расстреляли благополучно этого Пиотровского). Учебник роскошный совершенно. И вот он как раз говорит о хороводе, о хороводном театре. Что греческий театр это хороводный театр, что он возник из хороводных ритуалов. Ну, то есть он, может быть [нерзб], но мне это дало какую-то зацепку на тот момент. Я просто понял, что все должен играть хоровод. В тот момент, когда мы поменяли Гильгамеша: то есть я, как бы, ну, с тем парнем не получилось, с которым начинали пробовать, я позвал Веталя. И я ему сказал: «Веталь, тебе играть ничего не надо, ты вообще будешь стоять, все будем делать мы. Изначально была задумка. То есть двигается хоровод, который произносит весь текст, проигрывает весь текст, а внутри просто Гильгамеш и Энкиду только изображают некие мизансцены статичные. Но постепенно это развилось все-таки в их действия, в их даже диалог в какой-то момент в конце. Ну, то есть вот этот хоровод у нас из 4 человек, то есть некий квадрат этот, этот круг, который постоянно в движении, он создает смену сцен, смену времен, смену направлений. То есть если приходит, в игру входит Гильгамеш, то хоровод двигается в одну сторону, а если Энкиду входит, сцена Энкиду, то он в другую сторону начинает двигаться. Постепенно вот эти два противоположных движения в момент встречи Гильгамеша и Энкиду, которые в течение всего спектакля работают синхронно, в течение часа, то есть они как бы изначально двойники. И они двойники еще даже до того, как сотворен Энкиду у нас на глазах. То есть там актриса Аня Савенкова как бы делает некий ритуал как бы родов такой – вот эти выкрики, да, что вот сейчас появляется на свет, она творит этого Энкиду у нас на глазах. Еще до того как он появился вот некие сути их… Хочешь, называй это… Как у Платона это? У Платона, то есть…

**И.С.:** [нерзб]

**А.С.:** …идея, идея, да? Эйдос! Да? Хочешь, назвай его эйдосом, хочешь, душой его называй. Как хочешь, да? Но вот уже, еще до его рождения предопределен этот двойник, он есть. Поэтому они синхронно весь спектакль в самого начала. Вот мы появляемся в этом хороводе, они отделяются, и они уже ещё до того, как появился Энкиду в действии вообще, до того, как он вообще появился вот в исторической реалии, да. И в тот момент, когда они встречаются, они начинают каждый закручивать круг в разные стороны. То есть из этого вот…из этого движения как бы борьба, это собственно не битва их, да, то есть они не дерутся, не бьют друг другу морды и не борются, да. А они двигают круг – один в одну сторону, другой в другую, – кто сильнее. И в итоге круг стагнируется и рассыпается. И в тот момент, когда круг рассыпается, они делаются братьями. То есть они выходят их этого круга. Но в итоге они, став братьями, попадают в новый круг. Они начинают крутить вокруг себя каждый свой кружок. И понимают, что теперь, став братьями они попадают… Мы подумали, ну, в конце концов, вот Гильгамеш, вот Энкиду, два огромных мужика сидят во дворце. Что им делать? Скучно. Ну, как бы это ужасно, ну, как бы время подвига ушло, получается, да. Встреча произошла. Время подвига ушло. То есть они должны совершить нечто. И они, пытаясь прорвать этот круг, они создают новое движение, да. Новое движение уже, это движение уже как бы оно идет в лоб, удар на зал, да, то есть...

**И.С.:** На зал?

**А.С.:** …прорыв, да. Ну, то есть такие прыжки…

**И.С.:** Когда вы прыгаете?

**А.С.:** …бесконечно повторяющиеся прыжки, да, которые повторяются, повторяются, повторяются. Как один разбор я читал, что это как бы похоже на наше время: что все понимают, что должны быть перемены, но никто не понимает какие. И все прыгают, прыгают, прыгают, прыгают, и никак это не может это закончится. Да? [нерзб]

**И.С.:** Никакой идеи, никакой идеи аллюзии не было ведь?

**А.С.:** С нашим временем?

**И.С.:** Да.

**А.С.:** Когда мы уже выпускали [спектакль], я в какой-то момент понял, что они будут. Когда мы выпускали.

**И.С.:** Сами возникнут?

**А.С.:** Да.

**И.С.:** Но задачи такой не было?

**А.С.:** Нет, задачи мы не ставили. Дело в том, что я понял, какой тотальный обман, который сейчас происходит. Все говорят: «Постсовременность, постсовременность». При том, говорят: «Надо делать современный театр». «Так если мы живем в постсовременности, зачем нам современный театр? Нужно делать постсовременный театр, он будет современным», - подумал я. *(смеются)* То есть какая современность, современности нет, 30 лет уже нет современности! Фукуяму читайте! Какая современность? Её нет. О чем речь вообще? Люди живут в мире как бы значений, да, смыслов, которые взаимоподменяемы, взаимокомплектуемы. То есть делай с ними, что хочешь: сегодня ты герой, завтра ты позорник, именно потому, что ты вчера был герой. И ради того, чтобы быть сегодня героем, ты готов идти на подмены. Ну, пожалуйста, но мне это просто не интересно. То есть мне просто не интересно, в какой-то момент я понял, что мне просто не интересно этим заниматься. Я из этой игры ухожу. То есть еще во времена там «Лузеров» как бы, да, там 5 лет назад, я бы сыграл, да. Я бы даже сыграл еще пару лет назад, даже пару лет назад я бы сыграл. Но сейчас уже мне не интересно. Не знаю, можете говорить, что угодно, но мне не интересно. Просто это какая-то… Ну, либо мы решаем вопрос сутей, сущностный вопрос, либо мы копим сути в нашем городе, как бы да, отвоевываем их друг у друга, либо мы занимаемся как бы играми в знаки. Но эти игры…ну, как бы можно еще поиграть, но мне кажется, что все уже сыграно. То есть еще 5 лет назад было интересно играть в знаки, сейчас уже не интересно.

**И.С.:** Играть во что?

**А.С.:** В знаки. То есть мне интересно, ну, как… Просто почему я еще говорю о ритуальном театре, потому что даже, ну, вот этот опыт важный был. Потому что сейчас я хочу немного в другую сторону уходить, да. Мы долго думали, что делать дальше, решили делать продолжение «Гильгамеша». Теперь будет «Гильгамеш 3,4,5». История битвы с Хумбабой. Я пока не буду говорить, чего там будет, потому что я пока ещё только... Но это не рядовой театр будет.

**И.С.:** Скажи еще, пожалуйста… Скажи еще, пожалуйста, как одеты актеры на сцене?

**А.С.:** Просто [нерзб]. Ну, как бы я понимаю, что черные лосины сегодня не работают, просто потому что, ну, замоторено. Да? Голый человек на голой сцене тоже «не работает», потому что уже как бы посадить дерево и его учеников просто стало общим местом. Да? Ну, европейский спектакль сейчас как бы не европейский спектакль, если не бегает дяденька с пиписькой, да. То есть, ну, как бы, ну, не интересно это уже, да. То есть просто люди в неких черных штанах, в неких черных одеждах.

**И.С.:** С пуговицами?

**А.С.:** Да. Ну, мы просто купили красивые френчи. И все. У нас все продается, можно купить или пошить [нерзб]. Девчонкам купили модные френчи, а парням стильные такие курточки зеленые. То есть, ну, мне костюм важен, может быть, тоже как подчеркивание какого-то знака, смысла, не более того. То есть знака, смысла, ну, [нерзб].

**И.С.:** У всех одинаковые костюмы, униформа, да?

**А.С.:** Да, да.

**И.С.:** Принципиально никто не выделяется?

**А.С.:** Ну, потому что мы не играем же персонажей, мы – хор, который проигрывает… Есть два персонажа, они выделены одним цветовым акцентом, да, зеленым. Остальные мы, мы - хор, который иногда проигрывает каких-то персонажей. Я проигрываю охотника, да, периодически, но при этом я хор. Там Аня Шамхат проигрывает Прохорова Аня, Савенкова – Аруру, Вика – Нинсун. Мне эти имена стали родными *(смеется)*, я понимаю, что я сейчас про них уже больше знаю, чем про греческую мифологию там, да. Ну, греческая мифология как бы с детства идет же… Нинсун, вот Нинсун пришла…

**Вика:** Дети с будуна пришли.

**И.С.:** Покажись сюда, пожалуйста. Вот и ещё, значит, Вика Евтюхина, о которой шла речь – актриса и жена режиссера.

**Вика**: Здравствуйте.

**А.С.**: Это кто тебе подарил?

**Вика**: Это Люба Любимова мне презентовала, вот с телефончиком.

**И.С.:** Так, сейчас ребят! Давайте мы сейчас быстро допишем.

**Вика**: Можно я Вам расскажу историю про Курёхина? Мне подарили Курехина…

**И.С.:** Подожди. История про Курёхина – это хорошо, а сейчас я хочу, чтобы Саша еще рассказал вот про то, как он приехал в Ленинград. Или уже устал?

**А.С.:** Да нет, я могу долго рассказывать…

**Вика**: Там только дети, они с бодуна, их надо как-то...

**А.С.:** Не прокачаешь их?

**И.С.:** Ну, все, главное сказал, давайте…

**А.С.:** Ну, давай я расскажу, давай я уже договорю, чтобы я закончил об этом. Ты прокачаешь детей, нет?

**Вика**: Да, конечно. Я кого угодно прокачаю.

**А.С.:** Там просто вчера у мальчика был день рождения.

**И.С.:** Дети это не мелкие дети, это взрослые дети? То есть действительно с будуна?

**Вика**: [Нерзб], кто-то сломал диван.

**Вика:** [Нерзб]

*(смеются)*

**А.С.:** Ну, в смысле, это подростки, это старшеклассники. Что-что? Это старшеклассники, а некоторые уже студенты, так что им можно все. Вот и они всю ночь праздновали день рождения, пришли на занятие сейчас. Ну, интересно.

Значит, по поводу моей жизни. Город Усть-Илимск, известный благодаря двум песням. Одной песне… Что села батарейка?

**И.С.:** Нет-нет. Пожалуйста.

**А.С.:** Кончилась память?

**И.С.:** Нет-нет. Все нормально, давай! Здесь кончилось. Пишем.

**А.С.:** …известный благодаря песне Александры Пахмутовой «…Усть-Илим на далекой таежной реке…» дальше я не помню, к сожалению, и ещё вторая песня – «…под крылом самолета о чем-то поет зеленое море тайги…». Вот. Но это была романтика начала 70-х - конца 60-х, да, комсомольская стройка. Три ударных комсомольских стройки. Город ГЭС и ЛПК [Лесопромышленный комплекс]. Ну, и родители туда уехали, они из Иркутской области оба, вот, были. Закончили иркутские вузы и поехали туда работать молодыми совсем. Вот и…ну, и там, в общем… Хороший город был. Чего? Ну, был хороший город. Я не знаю, как сейчас, я там давно не был – 10 лет. Я надеюсь летом туда съездить. У меня вот сейчас… Братика надо будет (неразборчиво 02:04:00 – 02:04:07)…

**И.С.:** Ну, и ты там родился и учился?

**А.С.:** И, да учился в школе. Да. Ну, там, в общем-то, я не знаю, что там было делать? Ну, в смысле, он хороший город, но там, как сказать, как любой маленький город, и, учитывая, что 250 километров до ближайшего города, вообще, Братска, другого крупного населенного пункта, он такой остров. Ну, в смысле, как бы он не на острове, но от него какое-то ощущение замкнутой территории. Понятно, что из него… Из Питера можно сесть и поехать там в Псков. Да? В принципе вообще, ну, то есть разомкнутая система – можно сесть и поехать там в Финку, да, то есть… Ну, то есть сел и поехал, ну, если что…

**И.С.:** В Финляндию?

**А.С.:** Да. Ну, куда угодно можно поехать, в общем, здесь. Или даже дело не в том, здесь можно даже вообще не выходить за границы Фонтанки и получать всю информацию мира, в общем, да. То есть вот от Невы до Фонтанки всю её получать, все, что сейчас в мире происходит, не напрягшись. Вот. А там же другое. Тогда же ещё интернета не было. Видишь? Сейчас интернет какие-то вещи разомкнул, да. А там получить какую-то свежую [информацию], что происходит в мире, да – это какой-то был поступок, да, то есть. Ну, там, например, в 91-м году… Я рассказывал тебе эту замечательную историю? Что в августе 91-го, 19 августа 91-го года я был на концерте Бориса Гребенщикова, который доехал до города Усть-Илимск с концертом. Каким-то довольно, надо сказать, скучным концертом! Он вышел, расставил вокруг себя иконы, значит, и начал петь как-то так что-то про Россию. Значит, вот. Русский альбом у него тогда был. Он тогда был православный, сейчас он буддист, по-моему, да, а тогда был православный. То есть, ну, как бы у него есть такая фишка – менять перчатки раз в несколько лет. Вот. Ну, тогда он был православный, значит. Вот. Ну, вот 19 августа, да, я шел с концерта, и никто ничего не знал, что происходит в Москве. Потом его спрашивали: «А что вы делали?» Это где-то в интервью мы читали, одно из немногих упоминаний города Усть-Илимск потом в прессе, что его спросили: «А что Вы делали 19 августа?» – «А я летел в город Усть-Илимск. Довольно скучный город», - что-то такое типа он сказал. И что происходит там в Москве, какая-то революция – никто ничего не знал. И узнали мы, знаешь, числа 21-го, наверное.

**И.С.:** Когда уже все кончилось.

**А.С.:** Когда уже все кончилось. Да. То есть телевизор не работает, ну, что-то с телевизором. Ну, то есть понимаешь? Какая-то другая зона там. Вот. Причем, дело не в том даже, что ее там трудно добыть, а там другое отношение к этой информации. Потому что Москва и Питер, они свои проблемы решают где-то там, а до нас доходят проблемы только уже итоговые. Понимаешь?

**И.С.:** Решения?

**А.С.:** Ну, да. Потому что все равно в Усть-Илимске ты не поменяешь ход событий, как бы ты не пытался. Понимаешь? Ты ничего не поменяешь там. Ты можешь, то есть… Здесь ты можешь хотя бы, ну, там повопить, ну, то есть там выйти. Если ты считаешь [нужным], что ты можешь выйти и постоять с каким-нибудь флажком, если ты считаешь это нужно и правильно. А там, в общем, хоть застойся ты с флажком. Кому это интересно вообще в городе Усть-Илимск? 100 тысяч населения, 250 километров до ближайшего города. И вот эта замкнутость какая-то на себе, да? В ней есть, с одной стороны, ну, «класс», потому что там вокруг тайга все-таки. Да? И тайга, ну, это определенный какой-то, не знаю, сильный резонатор. Ну, понимаешь, да? Это тайга. Ну, это, там сосны высотой с «девятиэтажку»…

**И.С.:** Действительно такой высоты?

**А.С.:** Да. Сосны, лиственницы там высотой с «девятиэтажку» - с девятиэтажный дом. То есть это нормально, то есть я привык к таким соснам и вот то, что я здесь вижу – это конечно, ну, даже стыдно… *(смеются)* Значит. Ну, то есть, ну, понятно, да? То есть это вещи, они работают. Но, вот, и в какой-то момент у меня появился вакуум, некий вакуум информационный. Еще приехали люди из Иркутска, они приехали с лекциями по погружению. Такие, знаешь? Это было начало 90-х самое, и стали модны как бы нововведения. Да? Ну, как была советская школа, понимаешь, да, такая прямая. А тут все стали что-то немножко экспериментировать. Вот в нашу школу № 8 позвали из иркутских институтов лекторов. Они приезжали на неделю с погружениями, они пробовали какие-то новые методики. То есть на неделю нас снимали со всех уроков, желающих.

**И.С.:** А что за погружения?

**А.С.:** Было по логике погружение, было по современному искусству. И собственно, что он нам сделал? И, в общем, дал понять…

**И.С.:** Ну, то есть это интенсивный курс?

**А.С.:** Да, да, да. И дал, в общем, понять, в чем, ну, в чем «игра», в чем был смысл сюрреалистов, абстракционистов. Да? Показал Пикассо, показал Шагала на открытках, в альбомах.

**И.С.:** То есть этого всего вы не видели в 90-х годах, в 91-м? Или видели?

**А.С.:** Ты знаешь, если и видели, то не было понятно, зачем это? Где-то по телевизору это мелькало, да? То есть естественно в теленовостях говорят, да, там: «Открыта выставка». Ну, то есть я отчужден, не понимаю, это никакого отношения ко мне не имеет. Была библиотека искусств, которую я открыл чуть позже. И там я уже стал тащить, да? Но эти люди они приехали и показали, то есть вот Ван Гог. Да? То есть, а почему он рисует не похоже как в жизни? Да, а почему он рисует не похоже? И он начинает как-то до нас это доносить. Предлагает в эту игру сыграть – сюрреалистскую, там. Да? Ну, вот он всех понемножку показал: кто такой Дали, кто такой Пикассо, кто такой Шагал. То есть, по чуть-чуть, да. Ну и вот, испортил нам всем жизнь. То есть мне жизнь, по крайней мере. Я не знаю, как остальные ребята оттуда… По-моему, так это и осталось на уровне языка, то есть никто дальше не пошел [нерзб]… Вот. А потом появились еще… Ну, то есть, и, вот я когда нашел библиотеку искусств…Ещё было увлечение русским роком, это была волна увлечения русским роком. И вдруг там «Кино», «Наутилиус» стало модным, на какой-то момент стало модным. Да? Социальная проблематика тоже, да. То есть там «ДДТ», «Алиса», то есть это какие-то были все…такой драйв, да, сидишь в наушниках. Потом постепенно «Led Zeppelin» появляется, «The Rolling Stones», «Dave» на пластинках, там «The Doors». И так постепенно, понемножку начинаешь входить в какие-то, ну, очень сложные слои, потому что «The Doors» тоже очень не простой слог, да, скажем. И все сложнее, сложнее, сложнее, и в какой-то момент это естественным порядком приводит к тому, что я сижу в библиотеке и слушаю там Джимми Хендрикса на пластинке. Да? Там была еще одна замечательная женщина. Как же ее звали-то? Валентина, по-моему, её звали [нерзб] фамилия. Она была мама моей одноклассницы, да, [нерзб], дочку звали Таня [нерзб], а её звали… Вот я не помню, кажется, Валентина. Вот. И она собственно эту библиотеку искусств тогда продвигала. Ну, то есть она нашла какой-то…ну, она выписывала всякие пластинки туда. И в какой-то момент она говорит: «А вот послушай «Реквием» Моцарта в очень хорошем исполнении». Я говорю: «Давайте!» Ну, так как я здесь постоянно уже сижу.

**И.С.:** То есть пластинку дала?

**А.С.:** Да.

**И.С.:** Для проигрывателя виниловую? Какой год-то?

**А.С.:** Ну, там ставили вот этот проигрыватель. Наверно, 91-й, начало 92-го.

**И.С.:** 91-й?! *(шепотом)*

**А.С.:** Да. Вот. Начало 92-го. И я начинаю это слушать, то есть, не врубаясь совершенно по началу, да. Но постепенно, то есть, ну, как бы… Вот что такое культуртрегер? Вот абсолютный культуртрегер, понимаешь? То есть человек же ведь не сделал ничего. Понимаешь? Он не сделал, как бы: «Вот нужно тру-ту-ту!» Он просто в нужный момент дал нужную пластинку, понимаешь, и сказал нужные слова. Понимаешь? И понеслась. Ну, потихоньку, да? То есть я начал осваивать просто, что такое классическая музыка. То есть потому что, ну, в каком-то смысле надо было осваивать. Потому что я не ходил в музыкальную школу, а те, кто ходили в усть-илимскую музыкальную школу, почему-то потом ненавидели классическую музыку. В основном, то есть. *(усмехается)* Вот.

**И.С.:** Ты ходил? А не ходил?

**А.С.:** Нет, я не ходил. Да. Вот. Ну, и постепенно я начал какие-то территории осваивать новые: музыкальные, там, да, вот живопись, альбомы там, Ван Гог там, да. Что-то такое начинаешь накапывать. Вот.

А потом появились, ну, в общем, два, наверное, человека, которые, ну, может быть, тут решающую роль сыграли. Это…их зовут… Вот я не знаю, я потерял с ними связь. Последний раз я их находил в 2004 году в Москве. Потом, я не могу их в интернете найти сейчас. Ее зовут - Лариса Гарри, а его - Евгений Ведин. Вот. Они делали пластический театр драмы. Это осень 92-го. У них до этого был уже другой пластический театр драмы. Вот, то есть. На них в свое время произвел сильное впечатление, у меня все время вылетает, подожди, Мацкявичюс. Нет? Гедрюс Мацкявичюс. Это прибалтийский, латышский, по-моему, пластический театр. То есть это было некое открытие тогда, да? Тем, что можно не балетом, да, и не пантомимой, но создавать некое действо драматическое, не прямыми тоже ходами. И в общем… Ну, это где-то в 80-е годы они зацепили, я так понимаю. Потом, я так понимаю, что следующим этапом для них был Виктюк. Вся эта история вот со…«Служанками», да?

И вот они набирают студию. Ну, дальше начинаются чудеса вообще в решете, конечно. Вот эта осень 92-го, октябрь 92-го, 20 лет назад, значит, получается. Да 20 лет назад они приходят на урок физкультуры и говорят: «Вот мол...» Ну, вот я мыкаюсь, я иду на несколько факультативов, я пытаюсь найти какую-то… Я на «Журналистику» пошел на факультатив, на «Религоведение» пошел на факультатив, значит, что-то еще куда-то. Ну, в общем, все что-то у меня как-то не клеилось. Вот. И вот они приходят на урок физкультуры и говорят…вот там собирают несколько там ребят и говорят: «Мы приглашаем вас на наши на занятия». Дошло, по-моему, нас двое с Норкиным на занятия. Норкин – это мой друг детства, вот Виталик Норкин. Но Виталик что-то занятия через два слинял, а я вот остался. И вот до сих пор я тусуюсь здесь. Значит, ну, то есть так получилось, да. То есть в декабре мы сыграли первый спектакль, он назывался «Ночь. Или как обрести себя». Понимаешь, да? В этом есть какая-то такая, вот это такой постперестроечный театр, понимаешь. Мы были все в черных таких…мы были все в трессах, в лосинах, да, в обтяжку, там была музыка из «Jesus Christ Superstar», то есть, да, вперемешку там с Перголези, например, да, и белым альбомом Битлз. И, собственно, я понимаю, что музыку они набирали, что можно было найти. Потому что, ну, тоже в Усть-Илиме найти новой музыки, в общем, было довольно трудно, да. И в основном они подбирали либо из классической музыки из пластинок тех же [нерзб] в библиотеке искусств, либо из классического рока, да, либо из того, что получалось привезти из Москвы, какие-то пластинки, да. Вот. Потому что это было довольно дорогое удовольствие, его не так много было. Вот и потом, значит, мы играем эту «Ночь». Потом студия собирается ехать…

**И.С.:** Это все там же?

**А.С.:** Да. Это все в Усть-Илиме, да. Значит, в 92-м году студия подходит к какому-то…к какой-то точке, когда они говорят: «Мы хотим делать театральный класс. Мы договорились с руководством школы. Мы со следующего года набираем 10-ый театральный класс». А я вот как раз закончил 10-ый класс тогда. То есть мне оставался только 11-ый, один год оставался учиться в математическом классе, который я люто ненавидел. То есть я в математике не понимал ничего с 4-го класса. То есть в какой-то момент я просто проскочил какое-то логическое звено, да, потому что психологи мне поставили самый высокий IQ в классе по математике. То есть я не знаю, я не нашел, может быть, ну, не знаю просто что-то, в общем, проскочило в моей жизни. Я думаю, что, может быть, сейчас я понял: по всем точным наукам я летел как фанера просто. Я ничего не понимал. Я просто сидел, ничего не понимал, просто вызубривал, просто вызубривал набор как бы знаков, да, которые потом пытался восстановить. Ну, понимаешь сама, если вылетает одна скобочка, то все превращается в бред, вот, в безумие. *(усмехается)* Вот.

И я говорю родителям: «Я пойду в 10-ый класс на второй год, в театральный класс. Я хочу». *(говорит сквозь смех)* Ты понимаешь, в течение лета я уломал родителей: первый сдался папа, второй – мама. Они сказали: «В общем, твоя жизнь - ты и решай. Но если ты загремишь в армию, мы не виноваты. Так у тебя была бы фора: то есть перед поступление год еще, а так то есть если не поступишь, ты пойдешь в армию. Все». Вот. Я говорю: «Ну, хорошо». И иду в этот театральный класс. И, в общем, два года - очень кайфово. Если честно, я это вспоминаю прям вот с любовью. То есть мы каждое утро занимались йогой, понимаешь, хатха-йогой. Мы там стояли все в мостиках, во всяких штуках. То есть я был гибкий какой-то прямо как шланг. То есть мы сделали сначала спектакль «Коллекция». И это был прорыв вообще. Мы играли в выставочном зале на фоне картин живописи Аркадия Рыбановского. Он где-то сейчас в Братске. Надо [нерзб]. По моему, в «Контакте» я его нашел, но не знаю, добавился ли он, то есть как-то вот мы не на связи. Его живопись - он рисовал таких белых людей, как бы белого клоуна, образ белого клоуна, да, вот такого Пьеро, но он доведен до какого-то, знаешь…то ли это Вертинский, то ли это какая-то вообще фигура эпохи символизма, да, то есть это [нерзб] пространство, [нерзб] колокола. Мы ходили с какими-то колокольчиками. Вот, то есть.

Потом мы поехали в Москву. Мы поехали в Москву на программу «Утренняя звезда» в 93-м году, что тоже для Усть-Илимска вообще нереально было. То есть они нашли деньги свозить нас в Москву. К счастью, мы проиграли, потому что, я думаю, что на второй раз они бы не нашли деньги просто нас везти, вот, на первый тур. Но мы поехали в Москву, нас показали по телевизору. Знаешь, это 93-й год, город Усть-Илимск. Самое интересное, что мы попали, как раз мы выступали, я тебе скажу, какого-то вот, какое это было октября 93-го года, когда обстреливали Белый дом?

**И.С.:** Не помню дату, ну, понятно.

**А.С.:** В общем, мы заехали в гостиницу «Останкино», переночевали там, утром забрали сумки, думали еще: оставить или вернуться потом, решили забрать с собой сумки. Поехали, значит, в театр Советской Армии, где был показ. Показались - нервно очень. Ну, потому что мы были не выспавшиеся, во-первых. Во-вторых, ну, мы, ну, это - в первый раз. Представляешь, да? В общем, входим в театр Советской Армии, перед нами выступает Юрий Антонов. Понимаешь, да? Что-то какие-то звезды ходят. Ну, это было…это круто было вообще. Благополучно проигрываем, да? Выходим, садимся, едем в автобусе, и тут я слышу по радио: «В сторону Останкинской телебашни идут люди, вооруженные заточками, камнями, дубинками, огнестрельным оружием. Ни в коем случае не выходите на улицу!» Непонятно, что происходит, значит - в городе революция. Мы едем – пустые улицы. Я понимаю, что улицы пустые, это где-то 10 вечера. Стоят вот так почему-то грузовики по обочинам. Ну, то есть нас угораздило приехать в Москву в тот день, когда там революция. Понимаешь? Значит, ну, говорят, что там мясо же было. Знаешь, да? Что там был открыт…что расстреляли Белый дом, что был открыт пулеметный огонь по людям. Страшная вещь! Мы, к счастью, всего этого не видели, потом сидели сутки в аэропорту, потому что отменились рейсы. Родители стояли на ушах, мобильных телефонов не было, сама понимаешь. Вот. Но это какая-то вообще, эта история крутая была! Прям крутая! Потом уже в таком полубессознательном [состоянии] мы летели в самолете до Братска.

**И.С.:** Сколько лет вам было?

**А.С.:** Ну, считай 93-й, мне было, ну, мне было 16 лет, ну, уже взрослый, в общем, юноша. Вот. Потом, значит, мы сделали с ними спектакль «Коллекция». Вот этот вот, да? А потом следующий был спектакль - «Бал» по фрагментам из Шекспира. Ну, ты знаешь, я думаю, что все подростки делают, ну, как бы все школьные театры делают спектакли по Шекспиру, и обычно это дурно. Я пересматривал кассету, знаешь, у меня где-то хранится эта VHSка. Ты знаешь, мне не стыдно. Ну, мне, может быть, стыдно за то, что я там творю. Я там играл Гамлета и Отелло, понимаешь? *(смеются)* И я там, значит: «Вэ-хээ-а!» *(кричит)* Все так: «Аа!», [испуганно] Но она научила решать. Я понял, что эта женщина научила решать, какие-то, ну… Она научила что такое «решение театральное». То есть я тебе просто объясню, один фрагмент был, который, ну, который очень многому научил тогда. Я играю Отелло, представляешь, да? Вот такой сморчок шестнадцатилетний, понимаешь, да? Вот только выбегаю, значит, да, что-то рявкаю. И мне кричат: «Отелло» У меня были такие маленькие красные плащики сшитые, что-то типа, маленькие красные плащики. Из них там разные какие-то штуки делали. Вот.

**И.С.:** Черным намазали? *(смеется)*

**А.С.:** Нет, нет. Ты что. Упаси, Господь! Значит, и мне вот эти красные плащики… Сначала мне дают…а мне вот так махают и говорят: «Отелло, платок, платок Дездемоны». Я начинаю за ним метаться как бык, они начинают как тореадоры со мной со мной играть. Я мечусь за ними. И [нерзб] мне на шею надевают. И постепенно, да, у меня вырастают…я делаюсь вот с такими плечами из этих красных плащиков. Понимаешь? Я делаюсь огромным мужичиной, и вот такой уже я иду мочить Дездемону. Понимаешь, да? Круто же сделано, согласись? Ну, то есть это я увидел бы сейчас в театре, подумал бы, ну, как бы…

**И.С.:** А как звали это женщину?

**А.С.:** Лариса Гарри, с двумя «эр». Вот, и таких штук там было много. Понимаешь? То есть в конце… Весь спектакль был посажен (заметь, школьники города Усть-Илимска): саундтрек Мессиан [Оливье], Шнидке, Мартынов, Сергей Летов на саксофоне. Понимаешь, уровень саундтрека, вообще? То есть, это здесь бы сейчас проканало за какой-то супер-авангард, вообще! Понимаешь? И, значит, фрагменты фрагментами, но я помню, что Ричард III в конце…выползает такой в черном плаще горбун. Сначала были монологи королев, три королевы, которые проклинают его. Да? Там было много смешного! Была девочка, которая потом ушла, она все кричала не «упырь», а «пупырь». То есть, ну, как бы… Но они как-то это, значит, они вот эти монологи как-то так рыдают, да. И вальсок, знаменитый такой вальсок, по-моему, из Кончерто Гроссо [Concerto Grosso] Шнитке: *(напевает)* «Тататататата-татам-та-там-там-там-таратаратара-татам…» На клавесине. Стебный-стебный! Знаешь такой, ехидный-ехидный. И вот он под него вылезает… Там такой трон стоял в центре, на котором происходило все действие периодически: я там Дездемону там гасил, да. То есть периодически на него кто-то залезал. И он поднимает этот трон и пытается с ним станцевать вальс и под финальный аккорд падает, и он *(делает хлопок)* придавливает его вот так этот трон. Ну, круто? Круто! А в конце там же загорался огромный терновый венец над нами над всеми. Ты понимаешь? Понимаешь, да? Слушай, Гарри - крутая тетка вообще! Я вот сейчас вспоминаю. То есть там много таких штук было. А мы в конце все выходили, мы накидывали просто какие-то ткани голубые и красные. И стояла, там девочка у нас очень красивая была - Света [нерзб], потом у Берзина в театре играла в Москве. И мы воспроизводили композицию, я не помню, это кого-то из Возрождения…картину полностью, она была куклой замотанной Девой Марией, вокруг волхвы, пастухи, у нее был стальной шар. Потому что мы воспроизводили композицию с живописного полотна Возрождения. Цитировали. Это была цитата прямая, то есть мы прямо четко делали. Прямая цитата, то ли, понимаешь, то ли вот Веронезе, то ли вот, понимаешь, я вот сейчас не вспомню уже, понимаешь. Ну, я просто помню, что вот мы… И это было под Мартынова «Войдите». Знаешь, «Войдите» Мартынова - юмористическая такая вещь? И в конце там «Войдите» и загорался в темноте..тух свет, загорался терновый венец наверху. Ты понимаешь? Во всю…над всей сценой такой, он просто висел какой-то на веревке [нерзб], такой со штырями… Я вот сейчас вспоминаю и понимаю, что это хорошие решения, прямо сильные решения. Ты понимаешь? Город Усть-Илимск 93-го года. Потом мы еще сделали спектакль…спектакль «Гармония», который был построен именно как её…это была как бы реализация её программы. То есть там были главы – йога, что-то там, главы - поэзия. То есть мы их танцевали как бы: мы танцевали йогу, мы танцевали поэзию, мы танцевали как бы сознание что-то там. Ну, короче, вот такое. Ну, это может быть, больше эзотерика такая какая-то, тогда же все сидели на эзотерике, все читали Блаватскую, Ричарда Баха, Кастанеду, все что-то такое читали, Рерихов. Я даже помню, у нас была библиотека духовного возрождения, я пару раз туда заходил, то есть я хотел…ну, это искал когда свою нишу, да. То есть вот нашел библиотеку духовного возраждения, её открыли в ДК «Дружба», значит, внизу. И там, например, полочка, и там стояло: Евангелие, Ницше, Дао Де Дзин… Понимаешь, да, все это на одной полке? Потому что это все про духовность как бы, там Блаватская. Понимаешь, вот все, все в одну мясорубку! Вот.

**И.С.:** Ну да, после советского атеизма, это все было [нерзб].

**А.С.:** Да, то есть, ну, люди входят, люди хотят сакрального, но не знают, где его, как его брать. У нас даже церкви не было во всем городе. Ее построили уже в середине 90-х. Была в поселке Тулун, надо было ехать туда, то есть, несколько часов. То есть, да? Там в поселке Тулун старая одна оставалась деревянная такая [церковь]. Вот. И [нерзб], значит, икона Владимирской Божьей матери и рядом какой-то камень. Я спрашиваю: «А что за камень это?» Они говорят: «Это кусок метеорита с Урала». Говорю: «А почему они вместе?» Я серьезно спрашивал, я не прикалывался. «Потому что и от того и от другого идет положительная энергия». Понимаешь, да? *(смеются)* То есть, вот какое время было интересное. Значит. Вот. Ну, и потом. И вот мы сделали эту «Коллекцию», мы съездили в Братск, её показали. Где у нас в гостинице на себя вылил кипяток Рома, помню, и потом лежал месяц лечился. Представляешь, да, уронил на себя чайник? Вот такие страшные вещи происходят, когда ездишь. Но, как бы, в итоге все зажило, но месяц лежал парень. Вот и все это, понимаешь, на фоне как бы серого начала 90-х. Ты помнишь начало 90-х?

**И.С.:** Ну, у меня оно было другое.

**А.С.:** Ну, вот я тебе расскажу, что сделали с городом Усть-Илимск. Город Усть-Илимск, там было что хорошее? Там…это город умышленный как город Петербург тоже. Это город умышленный, он построен по плану, а не вырастал естественно.

**И.С.:** А когда он построен?

**А.С.:** Он чуть-чуть старше меня. То есть ему…

**И.С.:** А то есть он совсем новый?

**А.С.:** …ему где-то лет 40, ну, может быть, там 45.

**И.С.:** Ага, всего лишь? А название, почему такое? Что это?

**А.С.:** Ты знаешь, там он построен на месте устья Илима. Река Илим впадает в Ангару. Но он гораздо северней, до Илима там довольно далеко.

**И.С.:** Ну по тем расстояниям, это как бы рядом.

**А.С.:** Да, там плюс-минус, знаешь, 200 километров – это как бы вообще ни о чём. И знаменит он тем, что там был Илимский острог, в котором сидел Радищев, по-моему. И в центре нашего города стоит памятник заключению Радищева – это огромные кандалы. *(смеются)* Я тебе серьезно говорю, огромные кандалы вот такие с двухэтажный дом. На них чеканкой сделан портрет Радищева и там острог этот чеканкой. Прикинь, да, в центре города, памятник городу! Ой, сколько интересного-то в жизни! Значит, вот тебе семантика в действии, программирование. Вот.

**И.С.:** А когда ты оттуда уехал?

**А.С.:** И значит, ну, вот, сейчас… Можно я ещё чуть-чуть…

**И.С.:** Да-да-да, конечно.

**А.С.: …**про Усть-Илимск, потому что вот я хочу летом туда съездить, конечно, надо туда добраться, 10 лет я не был уже, да. И получается… Я просто про Гарри, потому что Гарри, ну, она очень важный человек для меня. То есть, по большому счету, она ключевой человек, в общем. Ну, в жизни есть какие-то ключевые точки, собственно, вот Гарри – это ключевая точка. И Веня. То есть, они потом женились. Вот он ее ученик, вот и когда уже после, вот мы уже выпустились, они женились, я так понял, уехали в Москву и женились. Я не знаю, потом они потерялись, потом я их нашел, вдруг… Но это потом расскажу… Вот и… Значит, мало того, понимаешь, она заставляла вести творческий дневник. Понимаешь? То есть мы писали стихи все. Причем, какие-то сумасшедшие стихи писали. Вообще, то есть вот такие! Не то что там… Все подростки пишут стихи про снежок там, про травку-муравку, там про первую любовь как бы… Я помню, там хорошие были тексты. То есть мне сейчас даже не стыдно… Какие-то, да? Я их потом даже в журнале публиковал в красноярском, некоторые из них… Вот одно, наверное… Можно я прочитаю свое стихотворение? Это не слишком?

**И.С.:** Давай, давай.

**А.С.:** Там…просто там дело в том, что (потом это выкинули в красноярском журнале) там рифма через 4 строчки, не через 2, да, рифмовка.

Квитанцию об утере имени

Я положу в свой карман

Между помятым билетом

И справкой о состоянии здоровья.

И женщина с грудью-выменем,

Со смешным венком на рогах,

Со странным именем Лето

Пройдет мимо походкой коровьей.

Вот такие штуки, понимаешь, да? В общем, ну, как бы, мне вот сейчас, если честно, не стыдно вот за эти слова. Учитывая, что 15-16 лет человеку, да? И какие-то, наешь, так какие-то верлибры мы писали, понимаешь? Какие-то размышления о жизни всякие сложные, да. И я начал писать маленькие абсурдийские пьесы. «Дом в 1001 этаж» они назывались. Сборник… То есть, потерялось куда-то все. Вот. Но было весело! Понимаешь? Была какая-то движуха, да? То есть, она нам Бродского читала. Понимаешь? Как-то мы просто приходим, а она сидит и говорит: «Вот я сейчас читаю Бродского». И открывает, читает Бродского. Вот я думаю, может с этим поработать? Но, наверное, не получится. Там Зиедониса нам читала. Ну, как бы хорошая литература, да?

**И.С.:** Апчхи!

**А.С.:** Будь здорова!Ну, и потом, понимаешь, было понятно, что, в общем, вот…что делать-то после этого всего? Вот я заканчиваю, да, то есть надо ехать куда-то поступать. Потому что вариант в Усть-Илимске один есть - Педагогический институт, филиал Иркутского. И что с ним делать потом, с этим образованием, не понятно. Потому что уже тогда был переизбыток педагогов в городе. Да? Ну, и, в общем, думаю, что, ну, как бы мыслить себя в 17 лет не хочется педагогом, да, в школе. (технический разговор 02:32:24 – 02:32:34) И я еду поступать на актерский в Красноярск. Там какая-то совсем другая история в Красноярске. Там учат по такому… Ну, как бы, по такой…то есть, я попадаю совсем в другую историю. Это такая, ну, традиция, понимаешь? Со всеми ее минусами и плюсами в том числе, как я сейчас понимаю. То есть тогда меня очень многое не устраивало, сейчас, может быть, меня больше устраивает. Да? Уже со временем. Но там вот учат как бы традиционным приемам обучения по учебнику Захарова. То есть я понимаю, что без этих приемов-то никуда, в общем. Но это другое мышление. Это мышление, направленное на то, ну, чтобы я сыграл в пьесе роль. Понимаешь? Чтобы вот взяли пьесу, и я в ней сыграл роль: создал характер, нашел характерность и сыграл роль. И, в общем, на первом курсе уже мне стало понятно, что это как бы, ну, не моя тема. То есть сейчас я понимаю, что, в общем, может быть, ее имеет смысл уважать и, наверное, надо уважать, потому что, в итоге, актеры оттуда выпускаются иногда хорошие прям. То есть прямо есть у меня друзья хорошие, которые сейчас играют в театре. Я понимаю, что … Вот в Вологде работал, там много довольно наших выпускников было красноярских, и я, в общем, понимаю, что они, в общем, вооружены, что с ними можно работать, причем очень внятно работать. Но просто вот задачи эти – они не мои задачи. Я просто, ну, я тогда уже понимал, после Гарри, конечно. После там танцев с троном и вспыхивающих терновых венцов, значит, эти задачи, они не так интересны…

И уже на первом курсе там я расстреливаю кафедру из ружья. Вот… На этом месте остановиться поподробнее? Или дальше вперед? Вот, значит… Мы делаем, то есть мы еще со школы… Света Потушева, моя одноклассница, она же однокурсница, она сейчас играет в красноярском ТЮЗе, вот (мы вместе учились в одном классе), и там, в общем, Веня, он очень хотел сделать «Охоту на крыс», пьесу. Знаешь такую пьесу, «Охота на крыс»? Это австрийская, тогда современная, драматургия 80-х годов, такая, как раз социально заряженная такая... Про то, как люди приезжают и охотятся на крыс на помойке, и в итоге они выкидывают все лишнее, остаются там голыми на голой земле. Ну, вот такая какая-то история. И мы делаем… Мы взяли сделали самое начало, вот, и из игрушечного ружья, из этого, которое деревянное ружье, бутафорское… Я под музыку [нерзб] с воплями: "Крысы, подавитесь своими хвостами!", расстрелял зал. Ну, как бы там не по-настоящему, конечно. Но я просто помню, что зрители вот так сидели, закрывались *(смеется)* педагоги кафедры*,* улыбаясь, конечно. Ну, то есть получилось круто! И я думаю: «Ну, теперь меня выгонят… Вот теперь меня выгонят. Ну, и может быть и правильно, потому что что-то как-то, наверное, не то, не там». И они говорят: «Вот там пятерка за то-то», - и говорят, а там ставили плюсик. За самостоятельную работу была оценка «плюсик». Говорят: «Значит, Саше и Свете плюсики за этот отрывок». Мы со Светой [нерзб]*.* «А у Саши, мы ещё вот видим, есть еще режиссерские задатки, ему еще даем дополнительный плюсик». И как-то меня это так потрясло. *(смеется)* Так реально это было круто! Я действительно это сделал с тем, что, скорее всего, меня выгонят. Вот. То есть в это был какой-то момент жеста такого: «Ну, и выгоняйте». И вдруг мне дали два плюсика. И с этого момента я, в общем, начинаю осознавать себя, наверное, как режиссер. Хотя я еще в школе тогда понимал, что это мое. Я уже тогда и прочитал Захарову, учебник, Михаила Чехова тогда уже прочитал, Станиславского всего прочитал. Еще в школе. То есть по пантомиме книги читал, Елены Викторовны Марковой. Мне очень приятно было бы встретиться с Еленой Викторовной как бы в личном общении, потому что я понимаю, что вот про Марсо, про современную пантомиму я её книги читал. Вот. И я понимаю, что…вот тоже Маркова *(показывает книги)*… Ну, то есть я тогда уже вот как бы хотел быть режиссером. Я, в общем-то, уже, наверное, в школе понял, что: «Да, я хочу быть режиссером». Но тут я как бы уже понял, что, да, туда нужно идти. И, собственно, там меня все уже воспринимали как режиссера, хотя, в общем, я делал порой полную шляпу там, конечно… Потому как, я «без руля и без ветрил» был совершенно…И куда занесет, то я и делал. То Сартра [Жан-Поль]я что-то наковыряю, я помню, то «Дракона» я начинал делать… Но там, кстати, были и удачные моменты. То Кортеса. Вот. Но, в общем, это был такой момент. И в итоге мы там сделали спектакль. То есть я прямо сделал спектакль, и назывался режиссером спектакля целого. "Что случилось в зоопарке?", Эдварда Олби. И там Эдик очень хорошо там работал, я помню, что Эдик [нерзб] прям работал. Он прям работал, там были очень интересные моменты актерские, какие-то живые. Другой вопрос, что я там ничего не решил, потому что еще не знал как решать, наверное. Вот... Ну, и понятно было, что дальше надо ехать поступать на режиссера, потому что вариантов нет, в общем-то. Потому что режиссер…ой, актер я очень противный, я это понял. Ну и как-то стало понятно, что и режиссер я противный, что нигде ужиться не могу. То есть я везде начинаю в какой-то момент кидать понты. А, то есть, как актер я начинаю еще и умничать, то есть как бы начинаю лезть: «Я тут режиссер типа, да? Я тут всех умней...» И я понимаю, что ни одному режиссеру с таким мной неприятно работать. Я просто знаю, что вот когда приезжаешь куда-нибудь ставить в театр в другие города, там в театрах обычно есть актер, который хочет быть режиссером. Вот он так себя мыслит, да? И он задает самые каверзные вопросы, он пытается загнать тебя в угол. Очень неприятно работать, очень трудно всегда просто из-за этого. *(усмехается)* И вот я прям такой же вот был. Я понимаю, что я такая гнида. Вот. Я понимаю, что я бы не ужился ни в одном театре, наверное. Что меня, наверное, больше года, никто не стал бы терпеть. При том, что у меня был такой зажим, что именно вот, я самый умный, значит. *(смеется)*

И вот я поступал к Захарову, в Москве. И там… вот еще перст судьбы! Значит, я поступал к Захарову… Это тоже было круто, вот мне это нравится! Это 99-й год. И прямо я в мае приехал. А там у него тур раз в две недели. Да, то есть? И вот я жил в Москве, проживал деньги родительские… Значит, мне сняли комнату там, чтобы я поступил. И я поступал… Но, почему-то у меня внутри всегда было… У меня вот, когда я приземлялся в Москве, почему-то у меня было ощущение: «Буду в Питере». Хотя я ни разу до этого не был в Питере, вообще никогда. А в Москве до этого бывал, причем неоднократно, да. Но, почему-то вот это было: «Буду в Питере». Я не знаю, почему. И вот я поступаю к Захарову, прохожу первый тур, прохожу второй тур. Тусуюсь по Москве: хожу в музеи, там в театры, да – просвящаюсь чё-то как бы. Вот. И на третьем туре срезаюсь. На третьем отборочном, да. Ну, в общем, это уже было обидно, если честно, потому что третий отборочный – это, считай, что 50%, что ты прошел. Основная масса-то как раз уходит к третьему туру. И на следующее утро собираю просто вещи, иду на Московский вокзал…на Ленинградский, еду сюда и попадаю... А ещё знаешь чего? Я просто бегу…вот что интересно, я на этот третий отборочный, я опаздываю. Я просто еду на третий отборочный и понимаю, ну, вот как бы, что время поджимает, и я начинаю бежать по эскалатору на Арбате, да, расталкивать людей вот так просто, бегу: «Извините! Извините!» Ломлюсь типа, там бегу вот так в поту на Арбат, и мне дают последний на сегодня, (то есть там еще должны быть отборочные несколько штук), но мне дают последний на сегодня Они говорят: «Ну, сегодня больше не будет». И я срезаюсь. Собираю утром сумки, вечером – сумки, нет…да на следующий день утром буквально, я помню… Нет, в общем, короче, я уезжаю на следующий день на том, что идет до Питера. Приезжаю и попадаю на последний отборочный к Тростянецкому. Понимаешь, то есть в этот день последний отборочный к Тростянецкому. Прихожу, в общем, в Питере ничего не знаю, спрашиваю: «Где Моховая?», знаю, что где-то на Моховой. Мне говорят: «Там». Я зачем-то на Чернышевского, там иду вот в обход, я вот так еду с Восстания, вот такими кругалями. Прихожу, мне говорят: «Ну, вот сегодня последний отборочный к Тростянецкому, вы можете записаться». То есть я попадаю на последний отборочный. Понимаешь? И поступаю. Вот, разве же это не перст судьбы?

**И.С.:** Это, конечно, перст судьбы. А какое на тебя впечатление произвела Москва, Петербург после твой прежней жизни?

**А.С.:** Ты знаешь, вот как тебе сказать? Красноярск произвел на меня очень сильное впечатление в свое время.

**И.С.:** Ну, вот расскажи, пожалуйста. Что это такое?

**А.С.:** Дело в том, что мне всегда хотелось жить в большом городе. Почему? Потому что, ну, вот я же - музейщик. Я в детстве хотел быть археологом вообще. Я люблю музеи. Я очень люблю музеи. Я вот…то есть вот Нику сейчас таскаю в Эрмитаж. Сам хожу тоже по этим бесплатным четвергам в Эрмитаж. То есть, да? Ну, как бы я люблю музеи. И когда я попал в Красноярск… Еще, понимаешь, Усть-Илим, при всей любви к городу, я могу сказать, что все-таки это довольно агрессивная среда. То есть мне там ломали нос, да? Когда я решил отрастить волосы…мой одноклассник отрастил волосы, нам сломали нос. Да, то есть?

**И.С.:** Волосы какой длины?

**А.С.:** Ну, вот до сюда они у меня были. *(показывает)*

**И.С.:** А, то есть за это ломали носы? В какой году?

**А.С.:** Это 95-й где-то, наверное.

**И.С.:** Отлично!

**А.С.:** Вот. Ну, то есть это довольно агрессивная среда. Понимаешь, да? Вот она как бы инакости не терпит. То есть, в общем, я понимаю, что в том способе жизни, как я сейчас здесь живу, что я был бы фриком там, городским клоуном, уродом. Понимаешь? Я и для Питера-то, в общем, иногда фриком выгляжу, я понимаю, но там бы я был бы просто каким-то изгоем. Понимаешь? Вот я сейчас просто про Красноярск. И там я иду в первый день по Красноярску (я пошел вечером погулять), и навстречу толпа подростков, ну, примерно моих ровесников по мосту. И их много идет, я иду и с одним сшибаюсь плечом. И у меня в голове мысль: «Ну, все приехали!» И все, я понимаю последствия, что сейчас будет долгая разборка и, может быть, [сломают] нос там, да, или что-нибудь такое. Ну, как бы готовься! И вот в эту секунду, да, человек говорит «извини», идет дальше. И я понимаю, что попал в какой-то другой мир. Ну, он другой, понимаешь? Ну, я не знаю, может быть, в Усть-Илимске я просто этого не замечал. Понимаешь, да? Может быть я просто накручиваю себя. Но это было круто! Понимаешь, это вот круто? То что, вот идет толпа, в общем, они легко меня могут уронить там, что угодно сделать, а они говорят «извини». Это было круто! Но Москва, дальше она воспринималась (я до этого еще съездил туда попоступать в нее, в 96-м что ли), и, в общем, она уже принималась как должное. Первый поход в Пушкинскую галерею – да, это было очень сильное впечатление. Потому что до этого у меня были только Иркутский и Красноярский музеи. Иркутский – довольно обширная коллекция, на самом деле там серьезная коллекция. Там даже есть какие-то странные штуки. Например, там замечательный Петров-Водкин висит, до сих пор у меня в голове. Есть замечательный Бурлюк, Бурлюк, где он делает коллаж – портрет, значит, у которого вместо бровей кусочки этого…каракуля приклеены. Понимаешь, да?

**И.С.:** А ты это уже понимал? Ты уже это ценил в детстве? В подростковом возрасте?

**А.С.:** Ну, как, как. Ну, вот знаешь, после вот, наверное, после вот этих странных людей, которые привезли открытки (я не помню, как их зовут), да, то есть открытки с современным искусством, я стал приглядываться. То есть и это стало чем-то вот… Там очень хорошая коллекция XIX века. Она такая стандартная, но ее много. То есть всяких Суриковых довольно много. А Суриков вообще из Красноярска. Понимаешь, да?

**И.С.:** Ну, да! Там же даже есть музей, дом-музей его...

**А.С.:** Да, да, я, кстати, в нем так и не побывал. Интересно. Я ни разу не был на Столбах [Красноярские Столбы – скалы – прим. ред.], я вот сейчас понимаю. Ты знаешь? 4 года прожил в Красноярске и ни разу не был на Столбах. Почему? Как-то вот не сложилось, не знаю.

**И.С.:** Я была в Красноярске и в «Столбах» [заповедник], тоже…в таком возрасте, про какой ты говоришь. Нет, чуть пораньше в 15 лет. Музей Сурикова…я помню, что там какая-то из копий больших картина, по-моему, «Боярыня Морозова». Она в крошечном помещении, вот, там нельзя отойти, там всего несколько шагов отхода и смотреть ее невозможно.

**А.С.:** Там, понимаешь, ещё проблема тех провинциалов (я провинциал, да, в данной ситуации), именно, проблема в том, что ты у себя хорошего не видишь. Ты думаешь, что хорошее – там. Ну, мне кажется, что это вообще проблема российская. Ну, в целом. Потому что, ну, все-таки Россия продолжает воспринимать себя как провинция. Понимаешь? Пока мы себя так воспринимаем, а оснований себя так не воспринимать вообще довольно мало все-таки, да. Их надо проращивать, ну, да, эти основания. А основания, они - когда, когда ты свою культуру растишь здесь. Ну, да? Не берешь оттуда готовые какие-то штуки. Вот сейчас как бы – Европейский театр. Да? Белая стена и видео. Ну, да? То есть что ждет? Белая стена и видео, по большому счету, да, и там обнажённый человек на фоне этого. Ну, да, как бы правильно? Или я ошибаюсь?

**И.С.:** Да, в общем, наверное, так (неразборчиво – 02:46:44).

**А.С.:** Ну, то есть, есть некий набор клише, которые оттуда берутся и как бы…

**И.С.:** Во всяком случае, это эталон, к этому все хотят стремиться. Ну, все не все, но как бы есть вот…

**А.С.:** Бесит дико, если честно! То есть хочется принципиально не делать на белой стене, принципиально не делать видео, и принципиально не связываться вообще со всем этим, да, а человека одеть в шубу. *(смеются)* Потому что, ну как бы, я не в том, что вот мы должны быть такими славянами, да, то есть. Но ты проращиваешь свои...поиски…ты создаешь сам…

**И.С.:** Подожди, если ты будешь…если ты будешь делать противоположное нечто тому о чем ты сказал, то это тоже…ты будешь плясать оттуда. Понимаешь?

**А.С.:** Ну, да, да! Ну, я имею в виду… Ну, я утрирую.

**И.С.:** Я понимаю (неразборчиво – 02:47:20).

**А.С.:** Ну, то есть, как тебе сказать. Ну, вот у Хлебникова была позиция, [нерзб] о русском авангарде, была позиция, что они не футуристы, они будетляне. С одной стороны, это калька итальянского футуризма, движения, с другой стороны мы - будетляне. Понимаешь?

**И.С.:** Ну в нашей стране опасны славянские идеи.

**А.С.:** Ну, там, это другой вопрос, я имею в виду, что это не славянская идея, а в том, что он настаивал на том, что это самостийное что-то. Понимаешь? Это то, что он выращивает сам. То есть это не то, что он взял у Маринетти и компании, а то, что он выращивает нечто свое. Понимаешь? Я не о том, что нужно рвать рубашку или [нерзб] надевать, понимаешь, а в том смысле, что нужно выращивать, ну, свое. Вот, ну, как бы, вот свое.

**И.С.:** Ну, понятно, понятно.

**А.С.:** Ну, там, не знаю, мне кажется, что вот из сегодняшних явлений культуры там Леня Федоров – это свое абсолютно. Понимаешь? Это вот солист «АукцЫона», который работает сейчас… Во-первых, он таких людей во круг себя подтягивает. Круг, да? То есть он подтянул, с ним работали… Ну, как подтягивает: знакомится и работает. Ну, вокруг него получается круг (мне просто интересен круг): Волков – контрабасист замечательный, джазовый, Старостин, который поет древнерусские песни, Андрей Волхонский – поэт эмиграции, Хвостенко – поэт эмиграции. То есть, ну, это интересный круг. Он там - альбомы по Введенскому, да, по Хлебникову по тому же. То есть человек ищет свои основания. Понимаешь? И эта музыка не похожая на что-либо на западе. Потому что в принципе почти любой русский проект там музыкальный, он имеет аналоги на западе. То есть там при всем уважении как к поэту и как к личности к Виктору Цою, но я включаю группу «The Clash» «London calling» - песня, которая входит в 10-ку лучших песен всех времен и народов там [по версии журнала] «Rolling Stone». Я включаю и говорю: «Вика, смотри, «Кино»! Она говорит: «А я не знаю такую песню, точно – «Кино». Слушает, пока не начинают петь на английском. Там сняты ходы просто, ну как бы да: ритмические, музыкальные, всякие. Это то, что вот я аналогов не вижу на западе. Поэтому с ним работают музыканты: Вейц, Медески, там, да, Зорн. Потому они видят, что это что-то самостоятельное. Так же, как Мамонов – это нечто самостоятельное. Понимаешь, да? Это панк-рок, но такой панк рок, вот какой-то странный, какой-то вот, именно, свой, именно, он такой, именно, Мамонов может сделать такое. Никто на западе такого сделать не может, понимаешь, или на востоке. Не важно! То есть это вот он такой. Там, не знаю, Летов был интересным высказыванием на каком-то этапе.

Ну, в общем, я к чему? Я к тому, что…я к провинциальности сознания. Так вот в Красноярске, все что в Красноярске – плохо. Понимаешь? Ну, это вот я просто… Все, что в Усть-Илимске – плохо. Потом, возвращаясь, ты понимаешь, да… Хотя я там накопал…там же прекрасный художник местный... Подожди. Как же у него фамилия-то, Господи? Я потом увидел его даже в Третьяковке на Крымском валу… Выбило фамилию. Это просто, ну, это просто на самом деле красноярская икона, можно сказать. Он очень мощный. Я имею, в виду…он абстракционист. Но это очень здорово то, что он делает. Вот я сейчас, вот оно потом вернется, потому что давно не обновлял, давно не был в Красноярске просто. Прекрасный художник. Я надеюсь, они сделают его музей. Потому что это, ну, может быть, в XX веке одно из сильных явлений вообще русского искусства в целом. Очень глубокий, очень сложный. Ну… Ты знаешь, я посмотрю в интернете, я потом скажу тебе. Хорошо? Просто вот выбило.

**И.С.:** Хорошо, потом это можно будет как-то вставить.

**А.С.:** Вот он как-то всплывет неожиданно, может быть, завтра. Вот и то есть, я думаю, почему я не был на «Столбах», почему я не был в музее Сурикова? Потому что вот это восприятие, что знаешь, что все здесь, оно все хуже, чем там. Ну, вот, по поводу Москвы, да? То есть я помню первый вот этот вот поход в галерею Пушкинскую, это был стресс. Ну, это был стресс для меня, честно! Вот как бы разбираем даже со студентами… Есть вот, знаешь, сильный стресс? Вот это был как какой-то переизбыток. Вот это был переизбыток! Потому что это Давид там, да, фаюмский портрет, то есть все это по картинкам знаешь.

**И.С.:** Но Давид там копия…

**А.С.:** Ну, да, понятно. Но все равно!

**И.С.:** … даже, по-моему, слепок гипсовый…

**А.С.:** Ну, понятно. Но все равно (неразборчиво 02:51:52). И он стоит здесь, там, да. И все ты идешь…в какой-то момент я понял, что я больше не могу. Ну, то есть Роден там. Импрессионисты. Все это на тебя вот так валится. В какой-то момент я шел, и у меня было ощущение, что они на меня падают. Я уже хотел: «Так, стоп! Стоп, шедевры! Стоп, шедевры! Я больше не могу! Я больше не могу - все!» Вот. А с Питером было уже проще. Ты знаешь, у меня вот…я ехал по Питеру когда в первый раз. Вот я зашел в Академию, да, мне сказали: «Едь, на «Ваську». Мы жили в спортзале - вот тоже крутая телега!

**И.С.:** На Опочинина?

**А.С.:** Да, на Опочинина.

**И.С.:** Общежитие, общежитие ЛГИТМиКа. Академия? В твое время уже академия была, да?

**А.С.:** Да. Обучение [нерзб]. А что там было до этого?

**И.С.:** ЛГИТМиК назывался институт.

**А.С.:** Ну, да-да, СПГАТИ уже, да. Тогда назывался СПГАТИ. И там абитуриентов селили – пожалуйста, живи. То есть это было очень круто, потому что ГИТИС не селил никого, а эти селили. Ну, кого в спортзале… Ну, как бы хочешь жить - живи, тебе есть место. Учитывая, что у меня после Москвы денег совсем не было. В общем, я жил в спортзале, и нас там было очень много. Там было круто! Лежали эти панцирные сетки… Сейчас там, говорят, все отремонтировали, и стало как бы все очень круто, а тогда просто, знаешь, - ободранный советский спортзал.

**И.С.:** Ну, я помню этот спортзал, я же там училась и туда ходила! Конечно, ободранный…

**А.С.:** А ты ходила? Прямо в спортзал?

**И.С.:** Мы туда ездили на физкультуру!

**А.С.:** Ужас!

**И.С.:** Ужас!

**А.С.:** Это вы ехали из центра на «Ваську»? Кошмар!

**И.С.:** Да, да. Да, и поди опоздай, попробуй.

**А.С.:** Это ж 40 минут.

**И.С.:** Ну, нет. Ну, поменьше, наверное. Ну, вообще, примерно так, да.

**А.С.:** Сейчас в Академии спортзалы на Моховой прямо там, во дворах.

**И.С.:** А, нет, мы ездили на Опочинина два раза в неделю.

**А.С.:** А сейчас…а мы когда уже жили, там ничего не происходило, то есть просто. Вот его отдавали абитуриентам и, по-моему, заочникам, когда они приезжали. А сейчас вот, говорят, его поделили на секторы, то есть сделали как бы такие маленькие комнатки, как коммуналку типа. Вот. Не, знаю, я там сто лет… Там сейчас вход по пропускам. Там все, там вообще-то - цирлих-манирлих. Я там не был… Я один раз заглянул, смотрю - стоит турникет.

**И.С.:** В наше время там просто сидел вахтер или вахтерша, которая, конечно, никого не пускала, но всегда все как-то проходили.

**А.С.:**, Ну да, но с вахтершей всегда же можно поговорить.

**И.С.:** Конечно.

**А.С.:** Она же человек, она же не турникет. Вот. Она же без формы. Ну, то есть я еще застал вот как бы вот этой романтики! Знаешь там, кто-то лез там на окно ночью с бутылкой водки, ронял бутылку водки? Вот эту всю красоту как бы. Да? *(смеются)* У меня на стенке рядом с комнатой было написано: «Не мешайте зеленое с синим!», большими буквами…

**И.С.:** Художники.

**А.С.:** Художники. Ну, понимаешь, да, что имеется в виду? Зеленое с синим? Кто-то кого-то ночью видно сильно догнал…оторвал… *(смеется)* Видно было тяжело… Вот, то есть, ну, вот это я застал как раз! Когда там алкоголь доступный ещё, ну, вот эту всю романтика 90-х… Не буду её озвучивать в микрофон. Вот. И вот я ехал, ты знаешь, я ехал мимо Дворцовой и у меня было… Вот если от Москвы я такой ходил: «Ааа, Метрополис! Там [нерзб].» Понимаешь, да? Первый раз, да? То есть, ну, как бы я это все брал прям на себя. Тут я ехал, и у меня было ощущение, что я еду по дому, ну, как бы. Вот знаешь, что я это уже видел. Ну, вот у меня не было ощущения такого… Я только потом… Я все больше проникаюсь городом, да. То есть я уже сейчас…ну, то есть, в принципе по центру могу водить эти экскурсии. То есть узнаю, узнаю, там мне интересно. Вот.

И я еду, и как я…нормально. Вот я еду в «семерке», ну, маршрутке «семерке», да? Получается от Литейного, да, через весь Невский, Дворцовый мост, - собственно все места, Университетская набережная, да, и большой проспект «Васьки». То есть весь маршрут, собственно, да. И вот я еду и как бы нормально. То есть у меня, понимаешь, ощущение какого-то, ну, что вот я по дому еду. И так как-то вот мне…в общем, мне здесь было легко поначалу очень. И поступалось, кстати, легко к Тростянецкому. Я почему-то знал, что я поступлю, у меня было ощущение, то есть. И как-то… Хотя, и говорят, что я был там…может быть (кто-то там говорил, что был список и я шел последним), что у меня было чуть-чуть…шансов совсем мало. Но я проскочил вот в эти шансы - 9 человек бюджетников.

Но, просто… А потом у меня началась дикая депрессия. Ну, дальше, наверное, первые два года, вот первые два года обучения то есть я жил в совершенно таком очень темном мире. Не знаю. Ну, вообще, вот, наверное, вот как-то до Вики. То есть я как-то вот прям…мне тяжело здесь было. Может быть, не знаю, может быть «черные декабри» начали давить, но даже дело не в том. Ну, как-то вот мне как-то было тяжело здесь, не знаю, адаптироваться потом. Может быть, знаешь? Это вот ощущение… Знаешь? На первом курсе, вот знаешь, была мечта идиота, вот с конца школы - поступить на режиссуру. Ну, то есть ты знаешь, ты как бы понимаешь, что ты хочешь поступить на режиссуру – ты этим живешь. А потом…и вот те, кто это сделали, они уже заведомо в раю. Понимаешь? Кстати, ты знаешь, Лариса Долина мне открыла, где рай.

**И.С.:** Что?

**А.С.:** Ну, Лариса Долина открылавот эту тайну, ну, как вообще выглядит рай. Ты знаешь? Есть такая песня: «А в ресторане, а в ресторане, а там гитары, а там цыгане. И что душа захочет, выбирай. И где-то здесь начинается рай». Вот, значит. *(смеется)* Короче, и просто я запомнил. Вот и…

Ну, вот, вот. А он понимаешь? И Питер, он дальше, чем дольше я в нем живу, тем как бы я в нем больше, вот как бы этих вот…ну, приживаюсь. Я просто понимаю, ну, это совершенно мой город. И я понимаю, что может быть, вот с моими задачами, с моей психофизикой я бы ни в одном городе больше не выдержал. Потому что в Москве необходимо быть успешным, иначе ты вылетаешь. Понимаешь, да? Необходимо делать…ну, как бы попасть в десятку, да, то есть в этот ТОП. Понимаешь, как бы если ты в него не попал, то ты как бы «Чу!», все тебя смело. А здесь я могу делать какие-то странные вещи: сидеть там на Петроградке в Доме актера, да, делать какие-то странности, которые там очень немногие вообще принимают и вообще считают серьезным делом. То есть многие вообще считают шарлатанством, да, каким-то.

**И.С.:** Ну подожди, все-таки, все-таки Елена Иосифовна Горфункель, например - лучший критик наш нынешний, она же все-таки вас ценит.

**А.С.:** Ну, да. Ну, то есть многие не ценят, да, в основном. Но я не в том…я не жалуюсь на жизнь как бы, да, сейчас. Я просто как раз к тому, что в модели этого города тут вот есть Елена Иосифовна Горфункель как раз таки, да, в модели этого города это возможно осуществлять. Понимаешь? В модели Москвы, я думаю, что это не получилось бы. Там как бы…в Москве все-таки нужно быть как-то вот вписанным. Понимаешь? Ну, вот у меня такое ощущение.

А, ну…а про цены, когда они просто бы…ну, может давно были, я думаю, просто не пришел бы зритель в какой-то момент. То есть, наверное, эти вещи… То есть я думаю, что там все эти спектакли могут сыграть по два раза: прогон и премьера, и все, и снимать можно, потом что на третий уже не придут.

**И.С.:** А сколько времени идет…а сколько лет, значит, идут «Лазари»?

**А.С.:** «Лазари» идут с 9-го года. Получается 4 года.

**И.С.:** И сколько спектаклей? Помнишь, сколько спектаклей прошло? Примерно.

**А.С.:** Ну, десятка три там сыгралось спокойно. Ну, он фестивалился же еще активно. То есть это, собственно, самый фестивальный спектакль. Его легко везти, потому что нас трое всего. Собрали трубы и повезли. Да? И там 100 процентов придут люди, на фестиваль они приходят. Потому что здесь трудно было. Потом начали давать дополнительную рекламу, да, ещё интернетом стали как-то овладевать, и люди стали идти потихоньку, но это не аншлаг. То есть аншлаги это на фестивалях бывают. И он, в общем, всегда что-нибудь берет какой-нибудь приз. В Польше и в Македонии, вот в Питере мы играли, ну, то есть он везде как-то срабатывает. Да? В Берлине, в общем, хорошо среагировали.

Ну, вот Хармс собирается стабильно. То есть там... Как-то странно – Хлебников… Ну, я там зал правда сделал меньше в два раза, но там, ну, в общем, этот небольшой зал - он всегда есть.

**И.С.:** В театре «ОсобняК»? На Петроградской?

**А.С.:** Да, да. «Гильгамеш» пока собирал, тоже как ни странно… То есть, я понимаю…

**И.С.:** «Гильгамеш» этого года спектакль? Этого сезона?

**А.С.:** Да, летний.

**И.С.:** 2012 года?

**А.С.:** Ну, он сколько? Получается, он сыгран сейчас 5 раз. 5 раз он сыгран, да.

**И.С.:** Плюс гастроли в Москве. А, нет, [нерзб].

**А.С.:** Ну, да, да.Вместе с гастролями в Москве. Да, 5 раз.

**И.С.:** А, вместе с гастролямив Москве.

**А.С.:** Вот сейчас 6-й будет.Но «Гильгамеш», мне кажется…понимаешь, это вот такая… (мы с ребятами просто договорились), ну, это такая работа - бег на длинную дистанцию. Понятно, да? Что из той части зала, которая пришла, там есть та часть, кому это понравилось. Это не все, объективно. Но есть часть, которая придет снова и приведет друзей. Да? И это медленное наращивание, да. То есть тут…ну, тут надо как бы просто…ну, нам надо еще ночь простоять, да день продержаться. Может она продлится еще много лет. Но как бы, я не знаю. Но, 5 лет мы продержались же как-то?

**И.С.:** Сколько приблизительно зрителей в зале бывает на спектаклях? На сколько рассчитан зал?

**А.С.:** Зал рассчитан на 60, но скажем, «Гильгамеш» и «Хармс» и «Лузеры» в свое время, да, ну, плюс-минус покрывают. То есть 40-50 человек они забирают, где-то в целом. «Лазари» - ну, там 30, это хорошо. Елена Гуро, которую тоже никто не знает, увы, это тоже хорошо - 30 человек, да. Но вот постепенно нарабатывается, я говорю, ниша. То есть, оказываются, там поклонники «Елены Гуро». Или поклонники именно этого спектакля, или поклонники именно «Двух Лазарей». Понимаешь? То есть возникают люди, которые приходят не первый раз. Да? Причем они разнятся. Они вот каждый раз…мы пробуем все время какие-то новые ходы. То есть люди идут: «Ну, пойдем там на «Лузеров», поржем!», приходят, а там «Два Лазаря». Что это такое вообще? Люди с ватманами на голове впаривают религиозную тематику. Или: «Пойдем на «Два Лазаря», там люди с ватманами на голове впаривают религиозную тематику», а там человек спиной к залу говорит непонятные тексты целый час.

**И.С.:** С ватманом на голове – это лист, лист бумаги?

**А.С.:** Да, завернутый лист, труба такая…

**И.С.:** Получается такая труба на руках и голове.

**А.С.:** Поэтому каждый раз не без ущерба, кому-то очень нравится, например, там «Два Лазаря», но не нравится «Гильгамеш» и так далее. Я уже просто привык и уже просто смирился: то, что люди придут, и будут ругать опять новый спектакль или хвалить.

**И.С.:** Это очень интересная вещь, потому что вообще в принципе весь театр, по моим представлениям, в одной стилистике, если его сравнивать с другими. У него свое лицо яркое.

**А.С.:** Ну, наверно. Не знаю. Увидим. Ну, сейчас мы будем делать продолжение «Гильгамеша», увидим, куда нас дальше понесет. Вот, наверное. Ну, вот театр, театр… Чем хорош «Lusores», то есть? Ну, в итоге, просто как «Lusores» то получились? Потому что после получения диплома, да, я поездил по городам и понял, что, наверное, самое яркое как ни странно (я поставил там-сям, да, в общем, были не плохие работы в Новосибирске и в Перми)... Но в какой-то момент стало понятно, что, может быть, наиболее интересное… А в Питере тогда вот в середине нулевых, кстати, вообще был не вариант. Только потом пошла мода на молодых. Вот в конце нулевых, да, типа: «Молодой, сделай нам новую драму!» Да? А так, то есть прийти, вот в лучшем случае, что (я не буду называть имена как бы, да): вот тебе актеры не занятые, вот тебе реп. зал там, придем - сделаешь показ. Да? Я неоднократно такую ситуацию…ну, то есть, как бы натыкался, да. И вот тебе пьеса, ты её делаешь. Там приходит человек, ты сделал три репетиции, делаешь некий показ какой-то сырой просто вообще даже, просто…просто там на уровне просто наброска. Человек говорит: «Ну, бу, ну, бу…» И так…как бы так работаешь, без контракта, без всего. То есть смысл мне так работать, есть я могу работать так сам, ну, подумал я. И как бы…могу сам, и ещё не надо ни перед кем отчитываться, потому что буду делать, что я хочу. Буду сам отвечать за художественное качество своих работ. Если оно плохо, то я за него и получу. А не…получит не худрук, который мне эту работу переделал там… Ну, это уже ладно, это уже техника внутренняя, да. То есть, может быть, у меня нет каких-то вот этих оснований. Есть же какие-то молодые режиссеры, которые могут отстоять работу свой в этой там ситуации.

**И.С.:** Что-что?

**А.С.:** Ну, вот есть же молодые режиссеры, которые могут отстоять свой замысел и свою работу. Да? Видимо, у меня это не получается – отстаивать, да, не знаю, нет вот жилки. Вот. Мне легче, наверное, оказалось, уйти в подвал как бы, да, куда-то. Ну, не в подвал как бы, совсем не подвал, кстати, в нем есть своя какая-то харизма. Мне очень нравится это пространство на самом деле.

**И.С.:** Там сцена внизу без помоста?

**А.С.:** Да, ну, амфитеатр. Амфитеатр, у него же своя философия, у амфитеатра.

**И.С.:** Амфитеатр и сцена внизу. Еще вы играли в «Эрарте» в картинной галерее.

**А.С.:** Да, ну, у «Эрарты» там свои плюсы и свои минусы тоже, да. То есть, ну, наверное, наиболее любимым все-таки остается «Особняк», мне очень нравится его акустика, во-первых, потому что там живой кирпич, без всякого плексигласа, без всякого евроремонта, да. Он остается живым кирпичом, хотя это сейчас не модно. Но, когда я придумывал «Гильгамеша», я думаю: «Надо как-то решить пространство все-таки», потому что, ну, голая площадка, да, голая. Надо что-то сделать. Потом я смотрю – стоят эти две колонны высокие кирпичные, и понимаю, что это и есть Урук, потому что весь Урук из кирпича. Собственно, это и есть Урук. И всё! Мы их просто открыли эти две колонны, и всё, и они сделали, в общем, какую-то географию спектакля, который мы сейчас уже повторяем, играем на другой площадке. Мы их не играем, эти колонны, их там, например, нет, но мизансцены остались там вокруг каких-то центров, ну, то есть… Я не говорю, что это единственное пространство…(Этого предложения на моей пленке нет!)