**С Александром Викторовичем Савчуком беседует художник и искусствовед Инна Робертовна Скляревская**

Беседа записана 00 0000 года

**Александр Викторович Савчук —**художественный руководитель и режиссер Санкт-Петербургского Независимого театра «Lusores» (в переводе с латинского «игроки», «лицедеи», «плуты»); окончил Санкт-Петербургскую государственную академию театрального искусства, курс Г. Р. Тростянецкого (2004); осуществил ряд театральных постановок, отмеченных отечественными и международными премиями.

Александр Савчук рассказывает о своем необычном театре и о том, как театр создавался, о художественных принципах, положенных в основу постановок, о своем отношении к русскому авангарду и идеям, которые тот выражает. Режиссер вспоминает родной Усть-Илимск, учебу в театральном классе и красноярском институте и поступлении в СПГАТИ.

Воздействие на зрителя не через драматический сюжет, а через иные возможности театра, в том числе ритуального. 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 1960-х годов, актеры пританцовывают тексты. А. Савчук утверждает, что ему не интересно жить в мире взаимоподменяемых значений, быть модным, соблюдать общие концепции, использовать в работе готовые клише; он ратует за то, чтобы каждый художник «проращивал» свою культуру.

Теги:русский авангард,ОБЭРИУ, Кулек (Университет Культуры), «Lusores», Г. Гессе, Е. Гуро, «Небесные верблюжата», А. Житинская, «Гильгамеш», Урук, Шамхат, Энкиду, ритуальный театр, «Два Лазаря», П. Пикассо, В. В. Хлебников, Ф. Т. Маринетти, Т. Жерико, Дж. Г. Байрон, А. С. Пушкин, Я. С. Друскин, Ж. Батай, М. Фуко, Д. Д. Бурлюк, К. С. Станиславский, Б. Брехт, Ф. М. Достоевский, К. Д. Данилов, А. Н. Пахмутова, Б. Б. Гребенщиков, Ван Гог, С. Дали, М. Шагал, «Наутилус», «ДДТ», «Алиса», «Led Zeppelin», «Doors», Дж. Хендрикс, Г. К. Мацкявичюс, Р. К. Виктюк, А. Н. Вертинский, О. Мессиан, А. Г. Шнитке, В. И. Мартынов, С. Ф. Летов, Е. П. Блаватская, Р. Бах, К. Кастанеда, Н. К. Рерих, Ф. Ницше, «Дао Де Дзин», А. Н. Радищев, И. А. Бродский, И. Зиедонис, М. П. Чехов, Е. О. Маркова, М. Марсо, Ж.-П. Сартр, Э. Олби, Г. Р. Тростянецкий, Д. И. Хармс, А. И. Введенский, К. С. Петров-Водкин, С. Беккет, Е. Гротовский, А. Антонен, С. Кьеркегор, И. М. Дьяконов, М. А. Захаров, П. Н. Мамонов, ЛГИТМиК, СПГАТИ, «Столбы», «Васька», Л. А. Долина, Е. И. Горфункель.

**Инна Робертовна Скляревская:** Хочу спросить, 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?

**Александр Викторович Савчук:** Такой вопрос широкий…

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

**А.С.:** Тогда начнем с начала. Авангард. Что такое авангард? Я просто хочу уточнить вопрос…

**И.С.:** Давай.

**А.С.:** ...сразу. Слово в принципе-то бранное — авангард. Такое клише, под которое вписана куча всякой мути, сегодня и вчера. У меня студенты сейчас видят неудачную работу и говорят: «Вот это арт-хаус». *(Смеется.)* То есть что-то такое намутили, этак непонятно, вот вроде и «авангард». Что [это] такое и зачем изначально затевалось? Как бы некий предел, передний край; человек выставляет себя сознательно на передний край, культурный в данной ситуации — для того чтобы максимально в этом пределе бытием проникнуться. Получается: если мне удобно, комфортно, и я знаю как, какие-то важные вещи проходят мимо. В общем, мы с тобой делали интервью для «Фонтанки», а потом это дурацкое название, которое они поставили: «Человек начинает думать о смысле жизни, когда ударится об асфальт».

**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 это так. То есть речь идет о том, что выйти в некий дискомфорт, в состояние нестабильности, соскочить с рельсов, по которым едешь, чтобы увидеть жизнь в другом ракурсе. И вдруг этот ракурс начинает прояснять то, что ты не замечал раньше. Ты начинаешь видеть какие-то новые подробности, новые возможности, что ли. Мне кажется, сама затея авангарда в том и состояла изначально. То есть не просто я бегу впереди — да, я бегу впереди, я стою на краю. Я имею в виду всех, всю эту компанию, 1920-х — 1910-х годов, 1910-х в первую очередь.

**И.С.:** XX века?

**А.С.:** Ну да, 1910-е. 1920-е годы — они как бы постфактум, это уже некое развитие, ОБЭРИУ (Объединение реального искусства) и т. д. Ведь они все, все поколение «измов», это изобретение «измов»: экспрессионизм, сюрреализм, все-все «измы», — они старались каждый подойти к какому-то новому пределу реальности, к новой возможности реальности. Каждый «изм» открывал новую возможность, потом его быстро масскультура обрабатывала, прибирала к рукам. Как Пикассо, когда соскочил с кубизма. Это русская шутка, кто-то из русских критиков сказал: «Если десять лет назад все девушки из благородных семейств писали сирень, то теперь они все пишут кубики». Это делается некоей масскультурой, и уходит возможность этого взгляда, удара от реальности, что ли. Удара, который высекает какие-то искры. Ван Гог доводил себя до почти истеричного состояния, стоял, смотрел, пока у него в глазах не пойдут блики, когда уже не мог смотреть — и начинал писать. То есть он себя до этого сверхсамочувствия специально доводил, [чтобы] выскочить за пределы обыденного самочувствия, что ли… Тогда открывается некая новая возможность, может быть секундная, то есть тут единственный бонус, который с этого имеешь, единственное, что получаешь, по большому счету, потому что все эти ребята — они проскочили мимо всех бонусов: мимо признания даже на тот момент. Все они закончили очень плохо, кроме Сальвадора Дали и Пикассо. В основном, в России, по крайней мере, они все пролетели. Ну а что ты получаешь? Ты получаешь ощущение Колумба, я так это называю. То есть момент, когда чувствуешь, что стоишь на земле, на которой никто раньше не стоял. Вот это кайф нестерпимый. Ну серьезно, просто невозможно! Момент, когда ты понял: «Опа, сошлось!». И надо понимать: это не оригинальничание, это не работа со своим «эго», которое говорит: «Я круче, я круче всех, я открыл новую территорию». Нет... Я в детстве хотел быть археологом. Я думаю, что понимаю, что испытываешь в тот момент, когда находишь какую-нибудь черепушку, которую еще никто не трогал. Оказывается, на территории Армении, Урарту, [горы] Арарат полтора миллиона лет человеку. У меня Прохорова (актриса) приехала с раскопок — она там копает, она же археолог параллельно, — вот привезла камень: полтора миллиона лет. Кромка, первое изобретение…

**И.С.:** Какая кромка?

**А.С.:** Ну, каменный топор, кромка — первое изобретение человека. Когда камень скалываешь, у него идет кромка острая, им можно рубить, скоблить и т. д. Это первое открытие человечества, считается, техническое. Я думаю, что ощущение открытия голливудского кино, когда свет начинает бить в лицо потихоньку и музыка тревожная играет, этот момент открытия важен 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, не выпендреж. Как я тогда свел с ума студентов… Пришли они на первый курс заниматься сценической речью. Как у них в Кульке, ой, простите, в Университете культуры 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.:** Сценическая речь.

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

**А.С.:** Обычная сценическая речь, просто с разных позиций она должна освещаться. Они приходят у меня на первый семестр со школьной доски, многие вообще с «пальмы», и я им даю Хлебникова. 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, многие, по крайней мере... Я к тому, что я задал вопрос, откуда стал происходить авангард, попросил сделать доклады, чтобы люди подняли какие-то материалы, одна барышня, с которой мы стали довольно мило стали общаться со следующего семестра, сказала… Я говорю: «Откуда появился, какие мотивы появления авангарда?» — [Она сказала:] «Желание выпендриться». Я говорю: «Всегда было желание выпендриться, в принципе». Тогда можно и Байрона туда отсылать. В принципе, всех. Все хотели как-то выпендриться. Романтики 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!

Я назвал, наверное, несколько стартовых позиций. Первое — это Первая мировая, когда стало понятно, что человек гуманистический, человек XIX века, как бы ни при чем, он ничего не решает. Человек в XIX веке мог доказать, что он мужчина. Там надо было уметь стрелять из пистолета хотя бы. То здесь от моего личного героизма, героического посыла или от моей личной интенции вообще ничего не зависит, просто пустили газ и все — меня нет, или пролетела шрапнель — и снесло. Человек как расходная единица. И в этом возник некий нового уровня ужас. Потом, в 1950-е, — атомный, подкорочный ужас совсем другого уровня, который подразумевает, что в любую секунду все может обнулиться. Причем тех нескольких секунд, в которые ты осмысляешь, что это конец, — их нет, потому что происходит это мгновенно. Из этого ужаса — как пример — выход в экспрессионизм… Пикассо имеется в виду. Некий новый ужас, осмысление новой позиции человека в мире (метафизической я имею в виду, а не социальной даже). 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 до войны начался, авангард.

**А.С.:** Собственно, первая волна — это 1913—1914 год, 1913-й, если уж быть совсем точным. До этого была Цусима… И вторая: понять технические изобретения, изобретение фотографии в первую очередь. Если художник XIX века стремится отобразить мир максимально реально, и в этом его мастерство, максимальная гордость — что бабочка перепутала его цветок, нарисованный, и настоящий, то в середине XIX века это совершенно без разницы, потому что фотография все делает быстрее и качественнее. Появляются импрессионисты как ответная реакция, ну и все-все-все. Это, наверное, две основных [позиции], но они не решают главной сути: что что-то произошло. Это вот «стояние на краю», откуда оно пошло, желание вдруг целого поколения «постоять»? Я беру лидеров, я беру Хлебникова у нас… Я не очень на самом деле в западном искусстве разбираюсь, по крайней мере в литературе.

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

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

**И.С.:** …как это существовало 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.:** История с ними страшную штуку сыграла. Они на этом подъеме, в этом желании совершить некий подвиг, «постоять на краю» (давай я буду пользоваться этим как термином, по-моему, вполне адекватный термин), в этом желании, по сути, они привели к власти фашистов и коммунистов или способствовали [их] приходу, которые их же потом, собственно, и растоптали, и размазали. По крайней мере, в России это было так. В Италии Муссолини привел… Господи, как зовут главного-то…

**А.С.:** Маринетти.

**И.С.:** Онпривелк власти Маринетти. Тот богатый еще был вдобавок. То есть было желание некоего духовного прорыва, и люди искали этого прорыва. Ну вот, нашли. У меня есть студентка, она ходит с красным бантом… Что там в голове — совершенно непонятно. Я говорю: «Понимаешь, я в детстве срывал красный галстук, ты просто… Как тебе объяснить? Вот пройдет двадцать лет, и сегодняшняя романтика станет такой обыденностью...» Она «лимоновка» еще, то есть у нее целый набор, я все даже не буду перечислять, — картина мира просто прекрасная. Вопрос в том, что человеку хочется, особенно в юности, в пятнадцать-шестнадцать, в семнадцать лет, какого-то прорыва относительно того, что делали его родители, то есть предки в целом. Так вот. Мысль, которую начал, я все-таки закончу. Эти все авангардистские выплески, всякие «измы», они начались еще… вот мы назвали слово «романтизм», они еще тогда начались. Вот это желание «постоять на краю». Туда входит и Жерико, который на конях с ума сошел, и Байрон. Здесь все эти несчастные люди — Пушкин, все они. Это оттуда еще идет, желание не сделать нечто, что входит уже в нормативы общие, а прорваться дальше, протоптать еще десять сантиметров реальности, что-то открыть. Мне кажется, что это необходимый процесс в истории культурной, а кульминация его — в 1910-е, 1920-е годы. Человек в переходном возрасте должен (это я сравнил с переходным возрастом) пройти какие-то этапы отказа от родительской картины мира, что ли. Если этого не происходит, это приходит в сорок и происходит гораздо болезненнее. То есть это закономерная вещь, она должна произойти. Отказаться, чтобы потом к ней либо прийти снова, да, либо переосмыслить. Это психологическая история, то есть она — не знаю, как это еще называется — архетипическая. Человек должен некий поступок совершить. И, обобщая, [мы] называем словом «авангард». Оно мне не очень нравится, но эти все «измы» мы обобщаем под словом «авангард». Это поступок человеческий, который сыграл злую шутку с его создателями. Но весь мир проходит эту историю, весь мир, вся Европа, по крайней мере, проходит через фашизм. И вся Европа выходит на следующий уровень взросления, становления. Не знаю, лучше это или хуже, но это следующий виток. Я не говорю, что это прогресс, что это лучше, просто так происходит. Люди выходят в картину постмодерн, то есть если модернизм — это переоценка ценностей, мещанская, подростковая, условно говоря, век переоценки создает некие новые ценности. Мир создает новые ценности. То постмодерн — это картина, в которой нет ценностей. Человек сам определяет ценности, сам ставит точку, вокруг которой строит мир. 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, в 1950-е, 1960-е. Но мы не отживаем, потому что начинаем жить в какой-то совершенно искусственной ситуации. Потому что после Второй мировой, да еще в 1930-е 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. Потому что, как ни крути, мы живем в России. То есть мы можем говорить, что мы «люди мира», но мы живем в России, так получилось. Я не знаю, хорошо это или плохо, просто мы живем в России, и все. Сложилась такая ситуация, что с середины 1930-х по середину 1980— она находилась в колбе. И какие-то потоки, которые происходили во всем мире, до нас либо не доходили, либо пресекались. Если что-то начинало зарождаться изнутри, оно пресекалось, просто рубилось. И получается, что последнее живое естественное дыхание своего времени — это как раз авангард. Последние представители его — это Хармс, это Введенский, на мой взгляд, главные русские поэты XX века, от них нам осталось по тетрадке, которые сохранил Яков Друскин в чемодане во время блокады. Знаешь эту историю? Прекрасная история. Когда Хармса забрали, жена хотела быстро сжечь все тетрадки, но не успела, он пришел, собрал все это в чемодан, Друскин. Эти два чемодана он спрятал, они пережили блокаду, обыски, он хранил их до 1960-х, пока их начали потихоньку публиковать, эти тексты. С Введенским такая же история… Введенского потеряли по дороге. Если Хармса забыли в камере, в «Крестах», в 1941-м, то Введенского потеряли: у него началась дизентерия, и где-то он потерялся, пока его везли на зону, тоже в 1941-м, из Харькова. Дальше что? Дальше у нас соцреализм. Если что-то появляется живое, то оно либо за границу быстро убегает, потому что невозможно жить, либо адаптируется и отказывается от каких-то своих позиций очень быстро. Посему получается, что живое движение: развитие, становление — прервано, между этой и этой точкой нет связи, некоего звена. В общем-то, естественным порядком, после работы с апокрифическими былинами, спектакль «Два Лазаря»…

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

**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. Можно я тебя перебью и попрошу сказать 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 этой культурой, работающий с этими текстами. Как это появилось, как ты к этому пришел? Ведь не сразу же ты этим занялся? Давай сначала про это, а потом вернемся.

**А.С.:** Хорошо. Сейчас, я ту историю закончу, тот крючок.

**И.С.:** Давай-давай. Скажи несколько слов, 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 в начале «нулевых», мы сделали первую работу, по-моему, в 2004 году, которая была то ли концертом, то ли перформансом, я не знаю, что это было. В общем, это было чистое хулиганство, просто хулиганили студенты. И вдруг оказалось, что это очень понравилось зрителю. Когда в первый раз показали это на Пушкинской, мы, я помню, боялись выходить. Нас попросили: «Сделайте что-нибудь такое».

**И.С.:** А кто вас попросил?

**А.С.:** Девушка работала на Пушкинской10, организатором, сейчас, 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.:** Чей курс?

**А.С.:** Курс Тростянецкого. Вика Евтюхина, моя жена, аспиранткой у нас была. И Галя тогда Самойлова тоже была студенткой. И мы сделали некую историю тридцатиминутную.

**И.С.:** Как называлась, еще раз?

**А.С.:** «Lusores».

**И.С.:** «XP»?

**А.С.:** Нет, «XP» она стала позже.

**И.С.:** Просто «Lusores».

**А.С.:** Нас хватило на три спектакля тогда, и потом все разбежались по своим делам.

**И.С.:** И что это такое было?

**А.С.:** Я не знаю, что это такое было. Это был какой-то беспредел.

**И.С.:** Ну, что там происходило?

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

**И.С.:** Что там происходило?

**А.С.:** Мы тогда — люди, взрослевшие в 1990-е. Знаешь, в 1990-е появилось такое понятие: «sample». В Европе оно появилось в конце 1980-х, а у нас в 1990-е. «Sample» — это что? На нем был построен музыкальный стиль «трип-хоп», если тебе о чем-то это говорит: «Massive Attack», «Tricky», «Portishead»… Суть в чем? Берется музыкальный фрагмент какой-нибудь, с пластинки, например. Трип-хопы любили резать джаз 1940-х, оркестры из фильмов про Джеймса Бонда, они берут и срезают несколько секунд, аккорд какой-то, и его на «кольцо» на компьютере…

**И.С.:** А что значит «на кольцо»?

**А.С.:** Закольцовывают. То есть: вот аккорды *(напевает)* и он [фрагмент], без развития музыкального, просто повторяется. На него накладывается машина Грамма, ритм-секция какая-то… Это делается самостоятельным музыкальным произведением. В 1990-е «sample» пришел в Россию, на этом танцевальная культура в принципе вся построена: закольцовывают какие-то фрагменты, это может быть из каких-нибудь индейцев: выкрикивают [что-то], и этот выкрик повторяется непрерывно. Мы на него накладываем разную электронику. В 1990-е «sample» очень сильно поменял музыкальное поле и сам подход к музыке. Вообще компьютер очень сильно все поменял. Сейчас каждый может быть композитором. Если ты владеешь компьютером, ты можешь сделать композицию легко.

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

**А.С.:** Иногда бывают очень удачные вещи, очень удачные, просто крутые. Причем не у композиторов — у людей, которые ничего не знают про музыку, бывают очень классные вещи. Понимаешь, тут тоже нельзя сказать: вот эта масскультура, трудно с ней...

**И.С.:** Спектакль «Lusores»…

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

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

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

**И.С.:** То есть эта музыкальная модель была положена в основу?..

**А.С.:** В общем, да. Вот этой зацикленности, повтора. А дальше с ними уже можно что угодно делать — «восьмерки» делать, «девятки», циклить рекламные слоганы и включать другие смыслы. Рекламные слоганы переходят в нацистские лозунги, которые в итоге оказываются каким-нибудь…

**И.С.:** Например?

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

**И.С.:** Да-да-да.

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

**И.С.:** Фашистские лозунги.

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

**И.С.:** Ты такой текст говорил?

**А.С.:** Да-да. Постепенно это нарастает, нагнетается, нагнетается, начинают выкрикиваться нацистские лозунги: «Россия — русским! Москва — москвичам!» — выкрики футбольных фанатов, которые постепенно перерастают в «Эм-эм-эм… Данон», — то есть цепочка, с которой уже можно делать что угодно. Потом, в 2007 году мы его остановили, появился «Lusores XP». Что-то убрали, что-то нарастили, и была фишка в том, что мы постоянно меняли новости... Появляется что-то актуальное — мы выкидываем кусок, вставляем другой кусок. И так делался то больше спектакль, то меньше. Народ очень веселился, надо сказать.

**И.С.:** Ходили по многу раз?

**А.С.:** Было такое, да. Люди веселились. То ли это КВН был такой… Но было весело всем. Потому что постмодернистская картина, постмодернизм в чистом виде: ничего нет, все лишь набор «сэмплов». Все, что вы видите… Кто это [сказал] — Батай, Фуко — по поводу того, что…у нас нет общения, между нами стоит систематическое, смысловое облако, которым мы обмениваемся? Оно формируется по нашему желанию, это облако, и само себя формирует в какой-то момент. В общем, информация как информация, ни больше, ни меньше. [Если] 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.:** Еще пару слов про «Lusores ХР». Лузеры — это не то… Во-первых, про связь названия спектакля и названия вашего театра. Это же не одно и тоже, хотя звучит похоже.

**А.С.:** Первый спектакль — «Lusores ХР», он так назывался…

**И.С.:** Первый спектакль вашей компании, потому что перед этим это была студенческая тусовка...

**А.С.:** Да-да. Но, я параллельно ставил еще сказки, спектакли в Сибири. И поначалу мне хотелось реализоваться именно как режиссеру-постановщику в театре, интересная задумка была. Значит, «Lusores ХР»: понятно, что так называть театр как-то не с руки. Это как «Победа — беда», яхта «Беда» — как-то не очень. Яхта «Победа» — банально, яхта «Беда» — тоже не очень. И решили назвать «Lusores», это из Гессе«Игра в бисер», по латыни — игроки. Собственно, мы решили быть игроками, не проигравшими. Что такое «lusers»? Это лохи, проигравшие, неудачники. А «lusores» — это игроки, игроки смыслами, это такая история, которая определила вообще постмодерн. «Игра в бисер» — манифест постмодерна, можно сказать. Вот, собственно, с этого мы начали и пришли к какому-то пределу. А что дальше за этим может быть? Что может быть после «лузеров»? Ничего. Все — пустота, все — ложь, правды нет. Соответственно, следующий проект получается… После этого была «Алиса», которая не очень сложилась. Это была попытка сыграть в ту же игру, но на основе Кэрролла. Как раз уже почувствовался кризис на «Алисе». Потом была одна проходная 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. Но в первый раз мы вышли на тексты русского авангарда. Елена Гуро — один из основоположников авангарда, русского футуризма этой волны, друг Хлебникова, Бурлюка, жена Матюшина, в общем, важная фигура.

**И.С.:** А какой был спектакль?

**А.С.:** «Небесные верблюжата» он назывался.

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

**А.С.:** Он играется периодически. Это в 2008 году мы сделали, весной. Саша Житинская импровизировала на фортепьяно, а Вика читала стихи. Не знаю, может, мы его еще поиграем. По большому счету, это монолог-высказывание Вики через личность Елены Гуро, с которой где-то они совпадают по внутреннему миру, по внутреннему ощущению. Многие говорят даже, что они и внешне похожи, судя по портретам. Я каждый раз это смотрю и понимаю, что это что-то живое, настоящее. Как сказал один актер, «шпагоглотательство на сцене», вскрытие своих ран. Но вопрос в том, что мы на этих текстах, может быть, первый раз подступились к работе со звуком, которая [является] отличительной чертой Хлебникова и прочих.

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

**А.С.:** Да. Стало понятно, что фонетикой можно писать как красками, можно создавать визуальные образы буквально. Смысл буквальный слова, его контекстный смысл и его фонетический смысл — это категории, которые не всегда совпадают или они совпадают, вскрывая друг друга, что ли. Я, например, прихожу к такой формулировке, что смысл — это некая искусственная составляющая языка... не искусственная, но не главная. Мы же говорим: «В чем смысл жизни?». И когда люди говорят «нет смысла», они отчасти правы, потому что смысл — это наше построение. Я это сформулировал уже после «Лазаря», после всех приключений: смысл — это мостики над бездной, я это так назвал. Мир Божий — он непознаваемый. Наши слова, они все равно меньше Бога, это византийское катафатическое, апофатическое богословие. Сколько бы мы ни находили имен Бога, мы все равно не определим Бога, он больше. И сколько бы мы не находили через это имен миру, мы все равно не назовем, что такое мир. Мы можем бесконечно перечислять свойства стула, то есть что стул — это предмет на четырех ножках, на котором сидят и т. д., но мы не поймем, что такое стул. Мы можем понять только в момент какого-то — как у византийцев называется «манации» — божественного излияния, благодати. Что-то вдруг происходит, и человек понимает. Вдруг мы понимаем, что такое мир. И это, по большому счету, дано только в высоком смысле художникам: когда вдруг мир как-то приоткрылся, вот в эту секунду, вот этот зазор, просвет бытия. Вдруг он как-то открылся, этот просвет, эта тайна глубинная его, высокая тайна. Почему я об этом заговорил? А, по поводу смысла. Смысл — это некое называние, что ли, называние бесконечное этой бездны. Задача — чтобы этим можно было механически оперировать, то есть изобретать предметы, выстраивать психологические отношения и т. д. — решать какие-то прагматические задачи внутри этой бесконечности, чтобы не сойти с ума…

**И.С.:** Что-что?

**А.С.:** Не сойти с ума. *(Смеются.)* Потому что назвал — вроде бы стало проще, понятнее. Назвал то-то тем-то, и оно стало понятно... И стало понятно, что, наверное, прорывом было в этой истории, когда Вика начала пробовать стихотворение «Финляндия» Елены Гуро, а стихотворение –чистый русский футуризм. Она его издала в сборнике как программное вместе с Бурлюком. У нее все поэтичнее: «Это ли? Нет ли? / Хвои шуят, — шуят / Анна — Мария, Лиза, — нет? / Это ли? — Озеро ли?» — 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, но он делается визуальным, я начинаю эту букву, эту фонему воспринимать как содержательную. Тогда стало понятно, что меня смыслы, психологические смыслы не очень интересуют. Опять же, почему это дорожка к русскому авангарду? Потому что они рушили историю, психологию. К психологии сейчас вернемся. Меня интересует не смысл, а содержание, онтологически другое.

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

**А.С.:** Да, «что оно содержит». Не вложено: вложить, вкладывать — уже кто-то…

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

**А.С.:** Оно, если оно вложено, то неким неименуемым, то есть некто, чье имя иудеи боятся произносить вслух. Может быть, правы. Хочется притронуться к этой тайне, к этому содержанию слова или предмета. Но если мы выставляем такого уровня задачу, то понятно, что психология уже не работает. То есть она работает как одна из ступенек. У нас же театр — это психологическое искусство, на этом мы живем давно и считаем, что так было всегда. Удивительно, какая короткая память! Психологический театр как термин появился в самом конце XIX века, даже в начале XX, когда Станиславский начал разрабатывать свою теорию. При всем уважении к Станиславскому, тут нет никакой войны в данной ситуации. Он очень много чего сказал, что мы используем и в тренинге и т. д., думаю, на этом много чего базируется. Вопрос в том, что когда говорят только психологический, то есть только душеведческий. Психология — странное слово: душеведение… Ты кто по профессии? Я душевед. Странно, да? Душу знает, душу ведает.

**И.С.:** Душеслов.

**А.С.:** А, душеслов, да. Я душеслов. А психотерапия — я душеврач, душелекарь. Собственно, термину сто лет. А до этого было две с половиной тысячи лет развития театра. До этого был средневековый театр, аллегорический…

**И.С.:** Античный сначала.

**А.С.:** …Античный театр, театр маски, театр ритуала, чего там только не было… Театр дель арте, почти цирковой, театр фарса средневековый, театр мистериальный. Теклассицистский театр, где проповедничали. То есть сколько вариантов, сколько возможностей! В общем-то, я не новые вещи говорю, Терснецкий нам их называл, мой мастер. Он довольно много на это сил положил, чтобы понять, из чего уши растут. Я, может, немножко другой дорогой туда иду. Он через Брехта прорывается, через дель арте как раз... Ну и про психологию: тут у меня возник диалог. Я, оказывается, известного, как потом выяснилось, ученого обозвал шарлатаном на лекции. *(Смеется.)* Он разбирал Достоевского и сказал, что фрагмент (внутри лекции, из-за чего я взорвался), когда Сонечка Мармеладова читает Евангелие «Воскрешение Лазаря» — 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, говорю: во-первых, это некорректно, говорить по поводу автора, что этот фрагмент слабый, этот неслабый. Или мы воспринимаем текст, который почему-то сто пятьдесят лет держит, вот так вот «за шкирку», читателя. Я перечитывал две недели назад — не вырваться просто из текста, не вырваться… И меняет картину мира плотно очень, когда его читаешь. Такой силы воздействия текст, и говорить, что его бы переделать… Ну, странно! Даже не то что странно… Хорошо, можно переделать — но некорректно в ситуации, когда мы разбираем текст. Если мы разбираем текст, мы смотрим все его возможности.

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

**А.С.:** Ну, разбираем, анализируем.

**И.С.:** Это театральный термин?

**А.С.:** Я сейчас говорю вообще. Он как литературовед выступал в этой ситуации.

**И.С.:** Понятно-понятно.

**А.С.:** И театральный в том числе — тем более театральный. Если мы хотим сделать нечто по тексту, мы должны понять все основания.

**И.С.:** Просто одно дело — режиссерский разбор, другое — литературоведческий. Разные вещи.

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

На самом деле там очень много символических построений. Причем, не в смысле символизма начала XX века, блоковского, или символизма Рембо, а именно средневековый символизм. Я сейчас это разберу…

**И.С.:** Давай-давай.

**А.С.:** Перед тем как Раскольников идет сдаваться — ночь, шторм, 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. Свидригайлову снится девушка, которую он снасильничал, которая с собой покончила. Видится постоянно Раскольникову его невеста, на которой он хотел жениться, которая умерла год назад. Получается, только один переходит через мост, другой через мост не переходит. И попробуйте мне сказать, что это не символизм, что это психологическая картинка мира. То есть я к тому, что психологическая картинка не вскрывает все содержание мира. Она вскрывает один пласт. За историю искусства наработаномного других ключей. Авангард — один из этих ключей. Раздробление в музыке гармонии, классической мелодии. Разрушение привычных связей внутри синтаксиса, разрушение привычного синтаксиса внутри фразы, разрушение первичных логических построений. То есть у нас масса возможностей, которыми мы не имеем права пренебрегать. А что случилось с нами? В течение, получается, сорока лет мы жили в некоем вакууме, и потом, в 1980-е мы попробовали впрыгнуть в историю, которая происходила 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. Я имею в виду там Рубинштейна, Пригова, Сорокина, замечательных авторов, перед многими их вещами я снимаю шляпу. Я имею в виду наш театр постмодернистский 1990-х. Но получается, если это не выросло, не проросло, — оно искусственное.

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

**А.С.:** Было оборвано, прервано и потом, так же искусственно, как бы посажено снова. Не пройдя вот этот промежуток, мы пытаемся впрыгнуть в то, что уже там случилось.

**И.С.:** Пропустив эти звенья?

**А.С.:** Да, пропустив эти звенья. Что такое Хармс и Введенский? Это изобретение театра абсурда за двадцать лет до театра абсурда. То есть Беккет — это 1949 год. А знаменитое выступление на Фонтанке группы «Оберио», скандальное, где они показали хармсовское «Моя мама вся в часах», вызвавшее бурю эмоций в зале, которое вместо трех часов длилось до шести утра, с обсуждениям, со спорами…

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

**А.С.:** Да, это 1927 год. То есть на двадцать лет раньше были придуманы ходы, которые потом были реализованы Беккетом и Ионеско уже в 1950-е годы. То есть мы из авангарда опять стали провинцией. В какие-то мгновения нарабатывается у нас новое мышление, и мгновенно оно пресекается. Пресекается, обрубается. Здесь эта жила, которую я чувствую необходимость восстановить. Еще почему? Потому что в том же Хармсе, в том же Введенском, в том же Хлебникове есть не только словообразование. Я вижу работу с теми же сакральными территориями, как у Достоевского или у Гоголя. Это люди, находящиеся в сложных отношениях с мистической культурой, с религиозной культурой, с этим языком вообще. То, что мы попытались сделать в нашей «СиНфонии №2» (это наш спектакль по Хармсу). Хармс у нас появился после «Двух Лазарей».

**И.С.:** Значит, остановился ты на «Лузерах ХР», потом — образование театра и Гуро.

**А.С.:** Да, Елена Гуро. Эта работа дала, во-первых, интерес. Во-вторых, сегодня я не вижу материала текстового, в котором можно было бы работать так, с содержанием слова. Я не вижу достойной звукописи, достойной фонемы. Может быть, она есть, просто я не читал. Наверняка где-нибудь сидит [человек], и мы про него не знаем. Никто не знал про Хлебникова, это был бомж, бомж настоящий. Он ходил по советской России, ездил, кочевал. Когда ему дали работу, он с нее сбежал. Сказал: «Они хотят забрать мою свободу». То есть ему дали все — он сбежал.

**И.С.:** Есть такой человек сейчас в Петербурге, я не знаю, кто он. Нищий, бомж, с какими-то кутулями. Он часто сидит в метро «Московская» и что-то пишет в толстых тетрадях, и лицо у него такое, не бомжатное. Он пишет — я проходила мимо, заглянула — интеллигентским почерком. 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. Не знаю. Это не закон тоже, что гений — значит бомж, а бомж — значит гений.

**И.С.:** Конечно нет.

**А.С.:** «Наркоманов — много, Джим Моррисон — один». Значит, дальше идем. После Елены Гуро возникла эта возможность, так ее назовем. Потом был спектакль «Два Лазаря», в каком-то смысле ключевой.

**И.С.:** Год?

**А.С.:** 2009-й. Дальше можно сказать, что каждый год мы выпускали по спектаклю. Полгода работали над Салтыковым-Щедриным, «Историей одного города». Мне тогда казалась интересной социальная тема, потому что тогда о ней еще не говорили открыто. А последний год о ней говорят открыто, и мне стало неинтересно. Это стало трендом. На этом можно денег заработать, имя заработать, то есть такая общепонятная какая-то категория. В общем, мне стало совсем неинтересно. Три года назад, 2009 год, 2008-й, переход, это казалось интересным, потому что в Салтыкове-Щедрине не только социалка, в нем есть какая-то болезненная метафизика вот этого пространства, геополитика, страшная геополитика, мистерия одного города, чудовищная. ФРГМНТ Но что-то не сложилось и, в общем, с этим всем опытом Салтыкова-Щедрина, с находками визуальными — мы притащили какие-то ржавые трубы… И эти ржавые трубы, они все ушли в «Двух Лазарей» — на основе «Двух Лазарей», на основе русских апокрифических былин, это некий жанр XVIII—XIX века, народный жанр, вычеркнутый в советское время.

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

**А.С.:** Взял я их у Бориса Павловича, режиссера. Кстати, ныне известного: он номинировался на «Маску» года два назад, сейчас он художественный руководитель кировского молодежного театра.

**И.С.:** А что за тексты?

**А.С.:** Он вел студию со старшеклассниками, и они сделали эти тексты, довольно много… Самое главное, что зацепило, — что есть такая территория. Сни сделали показ в парке возле Александро-Невской Лавры. Ну, у нас получилось нечто совсем другое…

**И.С.:** А что за тексты, пожалуйста, скажи.

**А.С.:** Есть историческая былина, которую все знают. Это «Садко», это весь цикл про Владимира Ясное Солнышко и его круг, про похождения русских богатырей и т. д. Есть еще былины, так называемые, апокрифические, — сказания на основе библейских историй или околобиблейские сказания, жития святых, пересказанные или сочиненные, на сакральную тему. Почему мы их не знаем? Потому что Советский Союз 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 эти тексты были вычеркнуты, их как бы не преподавали. Причем они издавались, они изданы в сборниках в советское же время, но в сборниках для ученых. Есть сборник Ключевского, который не вычеркнешь, сборник Кирши Данилова, это классические сборники русского фольклора, которые не порежешь и не покромсаешь. И они переиздавались. Но… никто же не перечитывает былины с детства, правильно? Как засадили ребенка бедного в школе изучить их, он изучил. Ему сказали: «Вот, это наше достояние. И поехали дальше…» И забыли поскорее. Потому что там ездят какие-то лубочные, Васнецова, богатыри, ну совершенно какая-то на самом деле кичевая культура, какие-то такие, с блесточками… И человек хочет скорей от этой культуры избавиться, потому что в ней правды-то ни на грош. А правды-то в ней полно, почитайте сборник Кирши Данилова, это суровые тексты, это средневековый эпос мощный, страшный, безапелляционный, кровавый, с очень странной моралью. Такая мораль: это можно, это нельзя. Если ты переступил, где «не можно», мы сделаем с тобой так-то, очень жестко с тобой поступим. То есть ветхозаветно, без вопросов. А «Скоморошники»,приложение у Данилова, это вообще… Я прочитал одному человеку, который специализируется на художественном мате, он с уважением посмотрел и сказал: «Вот это да!» Потому что у него до таких построений не доходит мозг. Там прямо восемь и даже девять… совершенно изящные башни…

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

**А.С.:** Примерно XVIII—XIX век.

**И.С.:** Калики перехожие?

**А.С.:** Да. Кто такие калики перехожие? Уточним. Калики перехожие — это вообще те, кто переносил былины. Я их называю русские гомеры, потому что, в основном, они, кстати, слепые. Это инвалиды по какой-либо [причине]… инвалиды, которые могут идти. Калики 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, скажем, от Новгорода до Киева, шли через Москву, жили подаянием и переносили эти песни. Шли до Святой земли, до Иерусалима, потом возвращались. Вот эти замечательные калики тексты и носили из одной территории в другую, переносили, обогащая по пути какими-то новыми подробностями. В общем, исторические былины — это их рук дело. Но также и апокрифические былины — это их дело.

Есть еще жанр, тоже забытый, он, кстати, широко представлен. «Русские сказки» Афанасьева — это большое собрание; последний том — это духовные легенды. Целый сборник про похождения Николая Чудотворца. Ходит Никола Можай, делает добрые дела и попадает в странные ситуации все время. Там разные святые. Христос там ходит тоже... Идет человек, видит — другой стоит, камни бросает в церковь, прямо в крест кидает. Он его хочет избить, тот говорит: «Стой, подожди! Я чертей сбиваю. Они налипли на крест». И таких много там вещей. Меня очень зацепил в свое время Оника-воин. Будете читать Лескова, Достоевского, там часто встречается [это имя] Оника-воин. Забытая фигура. Кто такой Оника? Человек, который 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 земля — вверху, и смерти бы не было. Весь народ был бы жив». После чего Христос посылает ему калик — своих апостолов верных, они [пред]стали в виде калик. И у них две сумы переметные, которые Оника поднять не может. Он дерзит, говорит этим нищебродам: «Сейчас я вам…Уберите эти сумочки с дороги». Те не убирают. Он говорит: «Сейчас я их… Вы их не увидите». Хватается — и не может поднять маленькую суму. Этот богатырь, который только что хотел перевернуть небо на землю. Тянет-потянет, уходит сначала по колено, потом по пояс, потом по шею в землю. Сдается. Надсадил сердце. Едет дальше, встречает чудище. Общается с этим чудищем, грозится его убить тоже. Выясняется, что это чудище — его смерть. И он просит у этой смерти отсрочку на три года, потом понимает, что это — все. Спрашивает: «Это все?». Ему говорят: «Все». — «Ну, тогда, — говорит, — дайте три часа. Дайте мне поправить косяки-то мои». Человек оказывается перед лицом смерти, и весь его ценностный набор, все утверждения идут прахом.

Такая же история с «Двумя Лазарями». Это вольный пересказ евангельской истории о богатом и бедном Лазаре. Богатый выгоняет бедного из дома, не дает ему даже крошек, обзывает всячески. А потом оказывается: бедный в раю, а богатый в аду. Тот его просит помочь, хотя бы губы обмочить водой, этот говорит: «Не могу». Тот говорит: «Что ж ты меня раньше не предупредил?» — «Да как так, тебя предупреждали!» Меня не столько тут мораль интересует, она ясна. Меня интересует человек в экзистенциальном, кьеркегоровском пространстве предельного выбора, человек перед смертью, когда у него есть несколько секунд. Этот момент меня очень интересует в этих текстах… У нас еще целый набор текстов, их семь.

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

**А.С.:** Вот эти несколько секунд, да. Если честно, я за него держусь, за этот опыт, потому что, мне кажется, такие вещи просто так не дарятся — учитывая, что я выбрался из этой переделки. Было несколько секунд, когда вот я понял: «Все!». И тут ценностные ориентиры, параметры, уже не интеллектуальны. Уже понятно, что важно, а что не важно. И это уже простые вещи, очень простые. Простые в изначальном смысле слова. Знаешь, да, что русское и греческое значение слова «простой» — разное. Я наткнулся [в греческих текстах] на то, что Бог прост. Меня это огорошило совершенно. Но греческое «прост» — по значению равно «гомогеничен», то есть не сложен, не многосоставен, а целен — прост. У русского «прост» другое значение: выпростанный, пустой, то есть русский перевод в этом смысле неадекватен. Так же, как по-русски одно слово «любовь», а по-гречески — три слова «любовь»: одно слово — это любовь мужчины и женщины, другое — любовь матери к ребенку. Это к вопросу: одно и то же это или не одно и то же. По-гречески это три разных слова. Тут, конечно, языковая проблема, как ни крути. Но в целом, если мы решаем сущностные проблемы, мы всегда можем посмотреть комментарии. Правильно? У нас хватит на это силы и мужества, чтобы посмотреть комментарии, уточнить, потому что мы решаем сущностные проблемы, мы решаем проблемы содержания, а не смысла… Если говорить о «Двух Лазарях», то это, наверное, попытка рвануть к содержанию, которое приоткрывается в кризисный момент. И следующий шаг — Хармс.

**И.С.:** То есть в тему авангарда вписываются «Лазари», спектакль по апокрифическим текстам?

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

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

**А.С.:** Да-да, я имею в виду эту культуру: Гончарова, Ларионов, немцы, очень многие импрессионисты (я сейчас не назову имен), тот же Хлебников. Они активно интересовались архаикой. Заболоцкий, эти ранние «Столбцы» — это все отсылки либо к XVIII веку, либо к древнерусским текстам. Хармс тот же. А почему к архаике? Потому что первичность, потому что XIX век наполосовал психологию, которая прячет первичность, первые ощущения космоса. Сейчас мы еще дальше пошли в «Гильгамеше» — это уже отдельная история, один из первых, по сути, первый эпос в мире, из сохранившихся, по крайней мере, в цельном виде. Пока не буду говорить о Гильгамеше, потом подойдем.

**И.С.:** Ну да.

**А.С.:** Я не против психологии, но за прошедшие полтора столетия психология закрыла собой другие содержания, мне интересно это сейчас снять, чтобы увидеть — как кубисты хотели увидеть в горе конус, Сезанн хотел увидеть в яблоке шар — так мне хочется увидеть эти содержания изнутри, первичное, до психологических форм. Ведь современная психология как наука пришла к тому, что объяснила все в человеке. Она его разобрала и проанализировала. И любой духовный посыл оказывается набором импульсов, психологических реакций. Человек оказывается полностью детерминирован, лишен первичной свободы, если мы говорим о христианстве, например. Изначальная свобода от Бога в человеке, так вот: эта свобода сейчас снята полностью. Ты полностью детерминирована психологией, реакциями на детскую травму, психоаналитическую травму. Причем я за психоанализ. И есть люди, которым я это советую. Но я к тому, что это не единственное в жизни, к чему приходят в наше время. И Хармс мне показался здесь интересным. Мы случайно вышли из игры в кубики и шарики. Фонд Шемякина устраивал некую акцию «Шар в искусстве». Шемякин любит, когда про него целые передачи. С ним самим мы не пересекались, просто они делали открытие выставки «Шар в искусстве. Коллекция Шемякина». Там фотографии его, где от Античности до древнего искусства, до современности — как шар выглядел. У него математические передачи были по «Культуре» даже: «Шар в искусстве», «Спираль в искусстве», «Смерть в искусстве». Нам сказали: «Что-нибудь придумаете, можно будет вписаться…» И мы подумали: «О! У Хармса много шариков». И начали с этим работать, просто с шаром. Делаем некий небольшой показ на пятнадцать минут и понимаем, что начинает это раскручиваться во что-то, зацепили верную энергию, какая-то сила пошла от текста. Начинаем разрабатывать. В итоге получается некое действо, то ли абсурдистское, то ли сакральное, то ли ритуальное. В итоге получается история про людей, которые раскладывают себя на шарики, кубики и составляющие части, пытаются собрать это в другом порядке и улетают. Вот это «пересобрание» себя, мне кажется, — важная очень тема Хармса, ОБЭРИУ, «Чинарей», Друскина в том числе. Это же огромная школа была. Олейников, Липавский, целая команда. Молодой Заболоцкий начинал с ними. Бессмыслица — есть снятие смыслов как привычных связей. Мы знаем, как построен мир, мы знаем, как он завязан, какими узлами смысловыми. Если мы решаемся снять эти узлы, эти смыслы и увидеть мир как бессмыслицу снова, бессмыслицу — не в смысле ерунду, а в смысле того, что мы снимаем эти смыслы, эти наши построения, нагромождения. Или видим его [мир] как новорожденный. Это секунда, когда мир открывается в своей чистоте, в этой своей первозданности божественной.

**И.С.:** Без головы, цельно?

**А.С.:** Да-да. Собственно, это секунда, ради которой все и делается. Снять, разобрать и пересоздать, Хармс это называет цисфинитная логика бытия, вторая цисфинитная логика бытия. Есть некая первая логика, а есть вторая, цисфинитная, где все летит, меняется и меняет форму постоянно. Там муха летит, там монах летит. И в этой полетности, когда все летит, в этом улетании, мы и хотим зрителя оставить, на ощущении улетания. В итоге дочь моя протягивает некую еще христианскую тему. Это знаменитый анекдот, он вдруг начинает работать в другом содержании, знаменитый хармсовский анекдот.

**И.С.:** А 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 говорите просто, как вы работаете?

**А.С.:** Ближе всего цепочка от «Лазаря» до «Гильгамеша», вот эта терминология «ритуальный театр», в том смысле, в котором заложил его в Европе Арто и развивал Питер Брук. Я не видел этого в практической реализации. Гротовский, скажем, работал с психологией на грани психиатрии. Довел туда эту грань. Если читать Арто как теоретика (он же так ничего и не поставил)…

**И.С.:** Ну да.

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

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

**А.С.:** Да, Гротовский много чего поставил. Что такое ритуал? Я посмотрел в словаре. Это некая цепочка (я неточно воспроизведу, но примерно) условных жестов, за которыми стоят утвержденные смыслы. И они должны повторяться с некоторой периодичностью. То есть эти условные жесты несут социальный, иерархический исключительно контекст: рядовой должен отдавать честь полковнику, должно быть построение, иначе армия рассыплется. Но есть сакральный ритуал, это меня интересует. Есть набор условных жестов, которые мою психофизику и психофизику зрителя подготавливают к встрече, что ли, к раскрытию какому-то — это не определить, к чему. Но я надеюсь, что оно все-таки стремится в моей ситуации вверх, да, к высшему чему-то, к кому-то высшему.

Ведь как работает Хармс? Сейчас мы уже приигрались, мы уже немножко стали юморней это работать. Но поначалу это очень жестко шло. То есть совершаются в течение сорока минут какие-то странные движения, странные действия с кубиками и шариками. Странно интонируемые на постоянной смене способа существования. Мы постоянно меняем способ существования, буквально каждые несколько секунд. Мы существуем бытово, существуем гротескно, существуем утрированно, как на церковно-славянском говорим, мы искажаем звук, мы начинаем петь. И все это без логического перехода. 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. Я понимаю, что первые пятнадцать минут непривыкшему зрителю тяжело. Я знаю, что на «Лазарях» многие хотят в первые десять минут выйти, они думают, что попали в какую-то секту. И только потом, через это неприятие, человек пробивается, и вдруг начинает правила игры понимать, к середине спектакля начинает постепенно собираться. Другие правила игры, непривычные. Не правила игры прямой истории, от начала до конца построенные, где есть герой, который проходит испытание и в итоге завоевывает свою любимую. Прямые связи все разрушены, а через нагромождение странностей он в итоге приходит вдруг к церкви — в силу второй, цисфинитной логики. На секунду, чтобы человек понял, что мир может работать по другим законам, не только прямым: ты мне — я тебе. Могу сказать, что в каком-то проценте случаев это работает, — потому что я вижу глаз зрителя. Это не глаз человека, который получил удовольствие от искусства, эстетическое. Кто это, кстати, ругал эстетического человека? Кьеркегор, по-моему. Человек эстетический хочет в своей жизни красоты, одухотворенности. Человек психологический хочет чувствовать душу свою, что у него душа есть, и что душа эта хороша. А человек огорошенный, ошарашенный и часто шокированный, но не в смысле эпатажа, мол, вот я сейчас разрушу все ваши ценности, нет, — человек, который вот сейчас готов что-то увидеть по-другому. Может быть, для многих, кстати, в первый раз. Я не беру на себя роль лидера духовного. Понимаешь, о чем речь? Достаточно про Хармса?

**И.С.:** Давай-давай, говори.

**А.С.:** И каким-то естественным ходом [мы] хотели «срулить» с авангарда, попробовать другие тексты. А потом вдруг пришел опять Хлебников. То есть тексты приходят сами. Особенность той же «Lusores» в том, что здесь имеешь право отдаваться в чистом виде интуиции: просто понимаешь, что текст пришел, 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. После успеха зрительского, премия какая-то была. Показалось, что мы можем делать неосуществимые вещи, силу какую-то почувствовали в плечах.

Хлебников ведь тоже заявляет в начале, что это не история, а колода плоскостей слова, как он это называет, которую можно перетасовывать, которую можно менять, в которой нет прямой цельной истории. Меня это завораживает. В этой колоде, в этих плоскостях и, как еще он их называет: доски судьбы — есть некая игра смыслами. Мне кажется, Хлебников выходит на другой уровень, нежели смыслы, — тут мы и сломались. Хлебников — такого уровня персонаж, в котором каждая строчка достойна спектакля, вот так бы я сказал. «Зангези» — тотальное произведение. Текст мы не весь взяли, где-то две трети. И то это час непрерывного говорения… По крайней мере, не строчка — так страница точно достойна спектакля. Вот я придумал тренинг по кузнечику: «Крылышко и золото письмом… крылышко и золото письмом тончайших жил кузнечик в кузов пузо уложил прибрежных много трав...» Этот текст я разрабатываю как тренинговое упражнение на разные параметры голоса, то есть энергетики, звука. Я там смыслы нахожу до сих пор. Я этим занимаюсь уже несколько лет. Я в институте давал это упражнение, студийцам даю, начинаю разбирать, чтобы что-то прояснить, и до сих пор нахожу содержание, которое еще не учел. Потому что связи не прямые, связи разрушены, привычные логические связи. И возникает набор каких-то новых возможностей, что ли... Я говорю банальные вещи-то сейчас. Самое главное — возникает мир. Крученых сказал, что он сложно завязывает эту веревочку восприятия, плетет узелки, сложные узелки, которые надо распутывать. Читатель не читает текст, не течет по тексту, а распутывает эти узелки. Ккаждый узелок, каждое стихотворение достойно часа вдумчивого чтения. И ту глыбу, которую мы взяли как «Зангези», — у меня есть ощущение, что мы недосправились, потому что там введены какие-то контексты, там возникают как бы цитаты и греческого театра, и так далее. Но, разрушив историю, я не нашел, что предложить взамен, кроме героя, героя и звука. 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, ставим героя, который говорит бесконечные тексты, непонятные, не сюжетные, спиной к залу. Практически половину спектакля он говорит спиной к залу, чем мы еще усложняем восприятие. Но хочется, чтобы в какой-то момент человек сдался и стал просто слушать музыку — течение этого звука. Просто стал слушать это пространство звуковое, вошел в него, в эту вибрацию. И начинается тогда другое какое-то самочувствие, история по-другому начинает восприниматься. Не знаю, случилось ли это, потому что, наверное, это самый для меня спектакль-вопрос. Он живет уже какой-то своей жизнью, к нему разное отношение, у него появились свои поклонники. Причем у нас на каждый спектакль разная реакция: люди, которые любят Хармса, не любят «Гильгамеша», скажем, люди, которые любят Хлебникова, приходят на «Два Лазаря» и говорят: «П-ш-ш...»

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

**А.С.:** С кем-то, кто часто ходит, или друзья зашли — понятно, есть… Иногда люди описывают что-нибудь в интернете, в группах…

**И.С.:** «Гильгамеш».

**А.С.:** Да, «Гильгамеш». В общем, я не могу сказать, что после Хлебникова мы закрыли тему русского авангарда, потому что остаются еще какие-то крупные личности. Я понимаю, что Хлебников неисчерпаем, сейчас мы еще сделали работу со студийцами.

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

**А.С.:** Мы назвали: Студия театра «Lusores». Познакомились с молодыми ребятами, которые сказали: «Нам интересно». Мы поняли, что в основную команду нам их не включить, потому что эти ребята совсем молодые… В «Lusores» ребята в основном с актерским образованием или те, которых мы специально позвали… Было понятно, что «Гильгамеша» когда мы делали, Веталь Гребенщиков (он рок-музыкант, у него группа была когда-то своя, известный достаточно), с его энергетикой, может эту задачу помочь нам реализовать.

**И.С.:** Его зовут Веталь…?

**А.С.:** Его зовут Виталий Гребенщиков. «Зангези» делалось на Сашу Кошкидько.

**И.С.:** А сколько у вас человек?

**А.С.:** Получается, вот сейчас, в играющем составе (те четыре спектакля, которые идут периодически) — это Вика Евтюхина, Аня Прохорова, Аня Савенкова, Виталий Гребенщиков и Саша Кошкидько. И я играю, соответственно. Ну и Ника Савчук, в «Хармсе».

**И.С.:** Ника — дочь?

**А.С.:** Да.

**И.С.:** Дочь покажите.

**А.С.:** Она стесняется. Может быть, мы со временем какие-то еще задачи с ней решим, более сложные. Она в «Алисе» играла в три года, ребенка-поросенка. Приходила, говорила «Хрю!» и уходила. Постепенно задачи ее усложняются. Увидим, если ей будет интересно.

**И.С.:** «Гильгамеш».

**А.С.:** Саша — единственный человек из того круга актеров, которых я знаю, мог эту задачу в «Зангези» реализовать, и отчасти, кажется, смог. В нем есть некий мощный посыл вверх, не всегда управляемый, может быть. И с ним интересно работать. У меня замечательный женский состав. Лидирующие скрипки там Веталь, Саша, на них строится центральная ось. Худрук одного театра мне сказал: «Твои ребята идут с тобой до конца». И это круто! Мы вот сейчас делаем продолжение «Гильгамеша», меняем полностью задачи, уходим от ритуального театра. И люди готовы на какой-то странный кивок в сторону, на попытку нового Колумбова открытия. Не знаю, может, это и не Колумбово открытие, может, это было тысячу раз.

Я назвал «Два Лазаря», «СиНфонию №2» по Хармсу и «Зангези» трилогией. Там нет прямой связи, но там фонема важна, звучание нестандартное…

**И.С.:** Во всех трех вещах?

**А.С.:** …их связывает. Но, может быть, главное, что их связывает, — желание прорыва: пробить себя, пробить зрителя, выйти на какой-то предельный опыт. Хотя это все равно игровой театр, это игра. Здесь нет...

**И.С.:** Здесь нет чего?

**А.С.:** Психологического надрыва. Здесь нет желания расчувствовать себя.

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

**А.С.:** Мы не играем даже некие персонажи (вот брехтовский театр играет некие персонажи, отстраненные), мы играем некие смыслы. Видела «Хармса»? Вот когда мы устраиваем трясучку в конце, а Саша ползет по окну... Я не знаю буквального смысла, что мы там делаем, но мы играем некие содержания...

**И.С.:** Содержания, а не смыслы?

**А.С.:** ...достаточно абстрактные. Вот о чем речь. Мы не играем тетю Дусю или сестер Прозоровых, мы не играем какую-то логику личной жизни человека. Даже у Гильгамеша есть цельная история, мы этого не делаем. Я не строю историю, хотя она там есть: там есть внутренний сюжет. Он складывается сам, по своим законам. Но я не разбираю ее с точки зрения драматургической.

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

**А.С.:** Да-да. Я имею в виду, что мы играем некие отвлеченности, абстракции. И в этом смысле… *(Смеются.)* Поганое слово, а? Смотри, оно везде! Оно нас ловит в вороночки, и не убежишь потом. На игровом уровне мы можем играть язык, мы можем играть фонему. То есть мы можем играть…

**И.С.:** …сценическое воплощение 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 встречу со смертью как встречу со смертью, а не как ситуацию: встреча со смертью. Понимаешь, о чем речь?

**И.С.:** Да.

**А.С.:** Вкакой-то момент в Хлебникове я начинаю рисовать букву «М». Там у меня пятиминутный фрагмент, я произношу только эту букву «М». И все. По-разному, создавая разную ее насыщенность, и люди смотрят. *(Смеется.)* Удивительно, они смотрят! Или на слове «могу» работаю, просто создаю из него музыку, ломаю ритмы…

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

**А.С.:** Саша дает мне некий посыл, долгий монолог. В ответ на что я говорю: «Ммммм мммммммммм… ммммммммммммм… ммммммм… мммм…» И так я могу долго. И из этого складывается какая-то своя уже жизнь, начинаются какие-то свои правила игры…

**И.С.:** Музыка, по сути?

**А.С.:** Не скажу, что это очень музыкально. Я не делаю мелодию, не делаю ритм.

**И.С.:** А музыка — не только мелодия…

**А.С.:** Ну, может быть. По поводу содержания, кстати, и «Гильгамеша». Я читал про все это, про древних шумерийцев. Оказывается, их называют не шумеры, а шумерийцы. Так вот, каждый город шумерийцев, каждая столица хранила некую свою суть. Сути, они могут быть разные. Мне кажется, это сходно по значению со словом, которое употребляю я, — «содержание». Может быть, я даже перейду на сленг — «суть». Например, в городе хранятся сути: мореплавание, пивоварение и отношение мужчины и женщины. У них это хранилось в храме. Понятно, что шумерийский город застраивался вокруг храма. То есть зиккурат являлся центром города, с него город начинался. И храм хранил сути в себе. Чем больше в городе сутей, тем этот город сильнее. Они друг у друга эти сути даже воровали. Понимаешь? То есть идут войной, скажем, Киш на Урук, и Киш у Урука забирает пять сутей. Мне кажется это очень осмысленным жестом, очень внятным, показательным — что древнейшая цивилизация мира хранит некие содержания. Они дороже, чем золото.

Это я постепенно перехожу к «Гильгамешу». Потому что «Гильгамеш» тоже, он пришел сам. После Хлебникова была некая растерянность, кто-то даже предлагал или просил делать Ведецкого. Третий, мощнейший столп авангарда. Кстати про студию: мы со студией сделали еще одного Хлебникова — «Зверинец». То есть мы из 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 не просто наблюдения за животными, потому что, понимая, что работаем с Хлебниковым, мы пошли по пути обобщения. Хлебников пытается каждой строчкой, из каждого животного вытащить внутренние сложные содержания. Скажем, тигр у него — это загадка буддизма. Ну и так далее. Там каждое животное хранит какие-то основания древних религий 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 (очень он немцев не любил), ходят, жуют, пьют пиво и разглядывают как картинки. Ну вот, мы вырастили еще один спектакль по Хлебникову. Есть такие весомые фигуры, вроде Павла Филонова, Введенского, которыми хочется тоже заняться, но есть риск, что мы превратимся в некую группу, которая занимается исключительно русским авангардом. С одной стороны, вроде как бы и неплохо — вот такой свой путь. Потому что там того же Хлебникова пахать не перепахать, того же Хармса, Введенского. Может быть, мы когда-нибудь к ним вернемся, но сейчас захотелось петлю какую-то бросить. Заяц, когда от волка убегает, петлю бросает. Вот бросить петлю, куда-то в сторону уйти. И тут пришел «Гильгамеш». Могу сказать, он в какой-то момент стал просто стучаться и говорить: «Вы меня должны делать». Я не знаю почему, просто как я достал в библиотеке перевод Липкина — брошюрку, открыл, начал читать и просто пошел, полился по этому тексту. Потом выяснилось, что 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 перевел «Гильгамеша», сделал научный перевод Экклезиаста, «Песни песней». Крупнейший ученый по Древнему Востоку, русский и советский. Наверное, главный в России был специалист. Потом вдруг мне дали книги — там Гильгамеш. То есть мне дали Борхеса, на Новый год, а там пересказ «Гильгамеша». Везде «Гильгамеш». Везде… Я открываю журнал — там про Липкина. Это все начинает на меня [действовать]. И там [в журнале] рассказ про то, как он закончил перевод «Гильгамеша» и умер.

**И.С.:** Липкин?

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

**И.С.:** Саши Кошкидько?

**А.С.:** Да, Кошкидько.

**И.С.:** И они похожи?

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

**И.С.:** Ну, они внутренне похожи?

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

**И.С.:** Двойников, а не близнецов.

**А.С.:** …да, вот эту тему двойников, и в какой-то момент делается понятно, что мы опять возвращаемся к ритуальному театру, мы не убежим от этого, по крайней мере, на этом фрагменте: «Гильгамеш 1,2» мы назвали — двойник. Первые две песни — история Гильгамеша. Народ доведен Гильгамешем, который ведет себя совершенно по-свински, порабощает его и плохо поступает с женщинами, обижает их. Народ просит богов, чтобы сделали противника ему, чтобы он его укротил. И боги делают двойника из глины, лепят. Старая богиня, которая когда-то вылепила всех людей из глины, вылепливает двойника, один в один, равного по силе, потому что никто с Гильгамешем сравниться не может. Я тут на днях узнал рост Гильгамеша, буквально новый номер взял журнала («Вестник истории древнего мира»), ученики Дьяконова (он же целую школу оставил сирологии, Афанасьева его ученица) восстанавливают по крупицам, находят новые фрагменты, которые были неизвестны Дьяконову, и реконструируют, в его перевод вставляют еще фрагменты, в его технике перевода. То, чего ему не хватало, то, в чем он сомневался, лакуны уточняют. И вот я прочитал целую страницу, рост Гильгамеша — пять с половиной метров.

**И.С.:** В локтях там, да?

**А.С.:** Да, в локтях. То есть одиннадцать локтей, локоть — примерно 50 сантиметров. Ноги длинной три метра, а стопа — полтора метра. Совершенно прекрасные пропорции. *(Смеются.)* То есть ему нужен был достойный противник, потому что понятно, что такого человека-то просто не победишь. И она вылепливает Энкиду, дикаря-человека, который рожден уже взрослым, вылеплен. То есть если мы рождаемся и проходим некий путь становления, то он рожден взрослым. По большому счету, аллюзия к ветхозаветному Адаму, потому что он наивен совершенно. Он живет со зверями, пьет молоко вместе с ними, ходит с ними на водопой, как Маугли. И защищает зверей. Он природный человек. Он засыпает ловушки охотников, разрушает всякие западни, вытаскивает животных, отбирает у них. В какой-то момент прибегает охотник, жалуется Гильгамешу… Ничего, что я пересказываю целиком сюжет? Я увлекаюсь просто этой историей, потому что я в ней до сих пор… И Гильгамеш высылает блудницу. Почему это аллюзия к Ветхому Завету, к ветхозаветной истории? Потому что блудница лишает его невинности, и с этого момента животные перестают с ним общаться. То есть параллель с Адамом и Евой. Есть осознание греха, есть осознание грехопадения, потери рая и так далее. Потом, когда он умирает, в седьмой, по-моему, таблице (таблетки мы начинаем их называть), он очень жалеет, что Шамхат [блудница] лишила его этой наивности: жил бы себе сейчас со зверями, а так пришлось умирать. Совершенно душераздирающая сцена, но мы до нее еще не дошли. И вот она ведет его в город Урук. В Уруке ему жалуются, так и так, нас обижает Гильгамеш. И тогда они встречаются. И оказывается, что они равны. Они не могут друг друга победить. Они бьются долго, ломают дома, ломают стены, а победить друг друга не могут, и делаются братьями. Гильгамеш приводит Энкиду к матери. Говорит божественной Нинсун…

**И.С.:** Хорошо, а на сцене что происходит у вас? 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.:** Она рассказана, но показано-то нечто другое. Показано содержание, правда?

**А.С.:** Сути, показаны сути. Шумеры мыслят сутями. В итоге они делаются братьями, после чего он предлагает идти в бой на чудовище Хумбабу, которое держит кедровые леса и не дает их шумерам. У шумеров нет леса, это надо понимать, — то есть для них это главная ценность. И они идут воевать Хумбабу. На этом заканчивается вторая таблетка, заканчивается наш спектакль. Понятно, что напрямую рассказывать, разыгрывать дикаря — нелепо. Что, мы будем прыгать в юбочках и улюлюкать? Что делать-то с этим? Непонятно. Я там пытаюсь изучать их визуальный ряд, он довольно скудный — в основном, это профили. Я понимаю, что все равно мы должны мыслить через геометрию, через плоскостные решения. Я читаю происхождение театра у греков, там близкие ходы. Дьяконов, например, говорит, что, скорее всего, театр возник из эпоса, из чтецов эпоса, они читали на два голоса зачастую. Два человека читали эпос, и диалоговую часть они играли вдвоем, они играли, по сути, драматургическую ситуацию. 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.:** Нет-нет. Это…к Анненскому отослать… нет, не к Аненнскому, а к Пиотровскому. Учебник Пиотровского, директора «Ленфильма». Есть его учебник, по-моему, тридцать какого-то года издания, (потом расстреляли благополучно этого Пиотровского). Учебник роскошный совершенно. Он как раз говорит о хороводе, о хороводном театре, что греческий театр — это хороводный театр, что он возник из хороводных ритуалов. Мне это дало какую-то зацепку на тот момент. Я понял, что все должен играть хоровод. В тот момент, когда мы поменяли Гильгамеша: 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». То есть двигается хоровод, который произносит, проигрывает весь текст, а внутри Гильгамеш и Энкиду изображают некие мизансцены статичные. Но постепенно это развилось все-таки в их действия, даже в диалог в какой-то момент. Этот хоровод у нас из четырех человек, то есть некий квадрат, точнее круг, который постоянно в движении, он создает смену сцен, смену времен, смену направлений. Если в игру входит Гильгамеш, хоровод двигается в одну сторону, а если Энкиду — в другую. Гильгамеш и Энкиду в течение всего спектакля работают синхронно, они как бы изначально двойники, еще до того, как сотворен Энкиду. Актриса Аня Савенкова делает некий ритуал родов: эти выкрики, что вот сейчас появляется на свет, — она творит этого Энкиду у нас на глазах. Еще до того как он появился, некие их сути… Хочешь, называй это… Как это у Платона?

**И.С.:** Эйдосы.

**А.С.:** …Хочешь, называй его эйдосом, хочешь — душой. Но еще до его рождения предопределен этот двойник. Поэтому они синхронно весь спектакль в самого начала. И в тот момент, когда они встречаются, они начинают каждый закручивать круг в свою сторону. То есть это, собственно, не битва, они не дерутся, не бьют друг другу морды и не борются. А они двигают круг — один в одну сторону, другой — в другую. И в итоге круг стагнирует и рассыпается. И в тот момент, когда круг рассыпается, они делаются братьями, выходят их этого круга. Но в итоге, став братьями, они попадают в новый круг, начинают крутить вокруг себя каждый свой кружок. Мы подумали: в конце концов, вот Гильгамеш, вот Энкиду — два огромных мужика сидят во дворце. Что им делать? Скучно. Встреча произошла, время подвига ушло. Они должны совершить нечто. И, пытаясь прорвать этот круг, они создают новое движение. Это движение уже как бы идет в лоб, удар на зал...

**И.С.:** На зал?

**А.С.:** …прорыв. То есть такие прыжки…

**И.С.:** Когда вы прыгаете?

**А.С.:** …бесконечно повторяющиеся прыжки. Один разбор я читал, что это похоже на наше время: все понимают, что должны быть перемены, но никто не понимает, какие. И все прыгают, прыгают, прыгают, прыгают, и никак это не может закончиться.

**И.С.:** 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 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 сейчас происходит. Все говорят: «Постсовременность, постсовременность». Говорят: «Надо делать современный театр». Так если мы живем в постсовременности, зачем нам современный театр? Нужно делать постсовременный театр, он будет современным! *(Смеются.)* Какая современность? Современности нет, тридцать лет уже нет современности! Фукуяму читайте! Какая современность? О чем речь? Люди живут в мире значений, смыслов, которые взаимоподменяемы, взаимокомплектуемы. Делай с ними, что хочешь: сегодня ты герой, завтра — позорник, именно потому, что вчера был герой. И ради того чтобы быть сегодня героем, ты готов идти на подмены. Но мне это не интересно. В какой-то момент я понял, что мне не интересно этим заниматься, я из этой игры ухожу. Еще во времена «Лузеров», пять лет назад, я бы сыграл. Я бы даже сыграл еще пару лет назад, но сейчас уже мне не интересно. Либо мы решаем вопрос сутей, сущностный вопрос, либо копим сути в нашем городе, отвоевываем друг у друга, либо занимаемся играми в знаки. Можно еще поиграть, но, мне кажется, все уже сыграно. Еще пять лет назад было интересно играть в знаки, сейчас уже не интересно.

**И.С.:** Играть во что?

**А.С.:** В знаки. Почему я еще говорю о ритуальном театре? Этот опыт важный был. Сейчас я хочу немного в другую сторону уходить. 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, что там будет... Но это будет не рядовой театр.

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

**А.С.:** Просто. Я понимаю, что черные лосины сегодня не работают, просто потому, что замоторено. Голый человек на голой сцене тоже «не работает», стало общим местом. Европейский спектакль сейчас как бы не европейский спектакль, если не бегает дяденька с пиписькой. Не интересно это уже. Просто люди в неких черных штанах, в неких черных одеждах.

**И.С.:** С пуговицами?

**А.С.:** Да. Мы купили красивые френчи. И все. У нас все продается, можно купить или пошить. Девчонкам купили модные френчи, а парням — стильные курточки зеленые. Мне костюм важен, тоже как подчеркивание какого-то знака, смысла — не более.

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

**А.С.:** Да-да.

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

**А.С.:** Мы не играем персонажей, мы — хор. Есть два персонажа, они выделены одним цветовым акцентом, зеленым. Остальные — хор, который иногда проигрывает каких-то персонажей. Я проигрываю охотника периодически, но при этом я хор. Аня Прохорова Шамхат проигрывает, Аня Савенкова — Аруру, Вика — Нинсун. Мне эти имена стали родными *(смеется)*, я про них уже больше знаю, чем про греческую мифологию. ФРГМНТ

**И.С.:** Ну все, главное сказал…

**А.С.:** Давай я уже договорю, чтобы я закончил об этом. ФРГМНТ Значит, по поводу моей жизни. Город Усть-Илимск, известный благодаря двум песням. Благодаря песне Александры Пахмутовой «…Усть-Илимск на далекой таежной реке…» дальше я не помню, и еще вторая песня: «…под крылом самолета о чем-то поет зеленое море тайги…». Но это была романтика начала 1970-х — конца 1960-х, три ударных комсомольских стройки. Город ГЭС и ЛПК [Лесопромышленный комплекс]. И родители туда уехали, они из Иркутской области оба. Закончили иркутские вузы и поехали туда работать. Хороший город был. Я не знаю, как сейчас, я там давно не был — десять лет. Надеюсь летом туда съездить.

**И.С.:** И ты там родился и учился?

**А.С.:** Да, учился в школе. В общем-то, я не знаю, что там было делать. В смысле, он хороший город, как любой маленький город, 250 километров до Братска, другого крупного населенного пункта. Он не на острове, но от него ощущение замкнутой территории. Из Питера можно сесть и поехать в Псков, то есть разомкнутая система — можно сесть и поехать в Финку, если что...

**И.С.:** В Финляндию?

**А.С.:** Да. Куда угодно можно поехать. Или даже дело не в том, здесь можно вообще не выходить за пределы Фонтанки и получать всю информацию мира, всю ее получать, все, что в мире происходит, не напрягшись. А там другое. Тогда еще интернета не было. Видишь? Сейчас интернет какие-то вещи разомкнул, да. А там получить какую-то свежую [информацию], что происходит в мире — это был поступок. Например, в 1991 году… Я рассказывал тебе эту замечательную историю? 19 августа 1991 года я был на концерте Бориса Гребенщикова, который доехал до города Усть-Илимск с концертом. Надо сказать, довольно скучным концертом! Он вышел, расставил вокруг себя иконы и начал петь что-то про Россию. Русский альбом у него тогда был. Он тогда был православный, сейчас он буддист, по-моему, а тогда был православный. Как бы у него есть такая фишка — менять перчатки раз в несколько лет. 19 августа 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, его спросили: «А что Вы делали 19 августа?» — «А я летел в город Усть-Илимск. Довольно скучный город», — что-то такое он сказал. И что происходит в Москве — никто ничего не знал. И узнали мы числа 21-го, наверное.

**И.С.:** Когда уже все кончилось.

**А.С.:** Когда уже все кончилось. Понимаешь? Какая-то другая зона там. Причем, дело не в том даже, что ее там трудно добыть, там другое отношение к этой информации. Потому что Москва и Питер, они свои проблемы решают, а до нас доходят проблемы только уже итоговые.

**И.С.:** Решения?

**А.С.:** Ну да. В Усть-Илимске ты не поменяешь ход событий, как бы ни пытался. Ты ничего там не поменяешь. Здесь ты можешь хотя бы повопить выйти. Можешь выйти и постоять с каким-нибудь флажком, если считаешь это нужным и правильным. А там хоть застойся ты с флажком. Кому это интересно в городе Усть-Илимске? Сто тысяч населения, 250 километров до ближайшего города. И вот эта замкнутость на себе, в ней есть, с одной стороны, «класс», потому что там вокруг тайга все-таки. И тайга — это сильный резонатор. Сосны высотой с девятиэтажку…

**И.С.:** Действительно такой высоты?

**А.С.:** Да. Сосны, лиственницы высотой с девятиэтажный дом. Это нормально, я привык к таким соснам и то, что здесь вижу, — это даже стыдно… *(Смеются.)* Но в какой-то момент у меня появился некий вакуум информационный. Приехали люди из Иркутска, с лекциями. Это было начало 1990-х, и стали модны нововведения. Была советская школа, такая прямая. А тут все стали немножко экспериментировать. Вот в нашу школу № 8 позвали из иркутских институтов лекторов. Они приезжали на неделю с погружениями, пробовали какие-то новые методики. На неделю нас снимали со всех уроков, желающих.

**И.С.:** А что за погружения?

**А.С.:** Было по современному искусству. Собственно, что он сделал? В общем, дал понять…

**И.С.:** То есть это интенсивный курс?

**А.С.:** Да-да-да. Дал, в общем, понять, в чем «игра», в чем смысл сюрреалистов, абстракционистов. Показал Пикассо, показал Шагала на открытках, в альбомах.

**И.С.:** То есть этого всего вы не видели в 1990-е годы? Или видели?

**А.С.:** Знаешь, если и видели, то не было понятно, зачем это? Где-то по телевизору это мелькало. В теленовостях говорят: «Открыта выставка». То есть я отчужден, не понимаю, это никакого отношения ко мне не имеет. Была библиотека искусств, которую я открыл чуть позже. Но эти люди, они приехали и показали: вот Ван Гог. А почему он рисует не как в жизни, непохоже? И он предлагает в эту игру сыграть, сюрреалистскую. Он всех понемножку показал: кто такой Дали, кто такой Пикассо, кто такой Шагал. По чуть-чуть. И испортил нам всем жизнь. Мне по крайней мере. Не знаю, как остальные ребята … По-моему, так это и осталось на уровне языка, никто дальше не пошел. А потом я нашел библиотеку искусств… Еще была волна увлечения русским роком. Вдруг «Кино», «Наутилус» на какой-то момент стали модными. Социальная проблематика, то есть «ДДТ», «Алиса»... Такой драйв: сидишь в наушниках. Потом постепенно «Led Zeppelin» появляется, «Rolling Stones», «Dave», «Doors». Так постепенно, понемножку начинаешь входить в какие-то очень сложные слои, потому что «Doors» — очень непростой слой. И все сложнее, сложнее, сложнее, и в какой-то момент это естественным порядком приводит к тому, что я сижу в библиотеке и слушаю Джими Хендрикса. Там была одна замечательная женщина. Как же ее звали-то? Валентина, по-моему, мама моей одноклассницы Тани. Она, собственно, эту библиотеку искусств тогда продвигала, выписывала всякие пластинки туда. И в какой-то момент она говорит: «А вот послушай «Реквием» Моцарта в очень хорошем исполнении».

**И.С.:** То есть пластинку дала?

**А.С.:** Да.

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

**А.С.:** Наверно, 1991-й — начало 1992-го.

**И.С.:** 1991-й?! *(Шепотом.)*

**А.С.:** Да. И я начинаю слушать, не врубаясь совершенно поначалу. Но постепенно… Вот что такое культуртрегер? Человек же не сделал ничего. Он просто в нужный момент дал нужную пластинку и сказал нужные слова. И понеслась. Я начал осваивать, что такое классическая музыка, потому что я не ходил в музыкальную школу, а те, кто ходили в усть-илимскую музыкальную школу, почему-то потом ненавидели классическую музыку. *(Усмехается.)*

**И.С.:** А ты не ходил?

**А.С.:** Нет, я не ходил. И постепенно я начал какие-то территории осваивать новые музыкальные, живопись, альбомы, Ван Гог. Что-то такое начинаешь накапывать. А потом появились два человека, которые, может быть, решающую роль сыграли. Я потерял с ними связь. Последний раз я их находил в 2004 году в Москве. И не могу их в интернете найти сейчас. Ее зовут Лариса Гарри, а его Евгений Ведин. Они делали пластический театр драмы. Это осень 1992-го. У них до этого был уже другой пластический театр драмы. На них в свое время произвел сильное впечатление Гедрюс Мацкявичюс. Это прибалтийский, латышский, по-моему, пластический театр. Это было некое открытие тогда, что можно не балетом и не пантомимой, но создавать некое действо драматическое, не прямыми тоже ходами. Это где-то в 1980-е годы они зацепили, я так понимаю. Следующим этапом для них был Виктюк, вся эта история со «Служанками».

И вот они набирают студию. Дальше начинаются чудеса в решете. Это осень 1992-го, октябрь, двадцать лет назад. А я мыкаюсь, иду на несколько факультативов, на журналистику пошел, на религиоведение, еще куда-то. В общем, что-то у меня не клеилось. И вот они приходят на урок физкультуры, собирают несколько ребят и говорят: «Мы приглашаем вас на наши на занятия». Дошли, по-моему, мы двое с Норкиным. Норкин — это мой друг детства, Виталик Норкин. Но Виталик занятия через два слинял, а я остался. И до сих пор тусуюсь. В декабре мы сыграли первый спектакль, он назывался «Ночь, или Как обрести себя». Это такой постперестроечный театр. Мы были все в черных лосинах, в обтяжку, там была музыка из «Jesus Christ Superstar», вперемешку с Перголези и белым альбомом «Битлз». Я понимаю, что музыку они набирали [по принципу], что можно найти. Потому что в Усть-Илимске найти новую музыку было трудно. И в основном они подбирали либо из классической музыки, из пластинок тех же в библиотеке искусств, либо из классического рока, либо из того, что получалось привезти из Москвы. Это было довольно дорогое удовольствие... Значит, мы играем эту «Ночь», потом студия собирается ехать…

**И.С.:** Это все там же?

**А.С.:** Да. Это все в Усть-Илимскеа. В 1992-м году студия подходит к какой-то точке, они говорят: «Мы хотим делать театральный класс. Мы договорились с руководством школы. Мы со следующего года набираем десятый театральный класс». А я как раз закончил десятый класс тогда, мне оставался только одиннадцатый, один год оставалось учиться в математическом классе, который я люто ненавидел. Я в математике ничего не понимал с четвертого класса. В какой-то момент я проскочил какое-то логическое звено, потому что психологи мне поставили самый высокий IQ в классе по математике. То есть просто что-то проскочило в моей жизни. По всем точным наукам я летел как фанера. Я ничего не понимал. Я просто вызубривал набор знаков, которые потом пытался восстановить. Понимаешь сама: если вылетает одна скобочка, все превращается в бред, в безумие. *(Усмехается.)* И я говорю родителям: «Я пойду в десятый класс на второй год, в театральный класс. Я хочу». *(Говорит сквозь смех.)* В течение лета я уломал родителей: первым сдался папа, потом мама. Они сказали: «Твоя жизнь, ты и решай. Но если загремишь в армию, мы не виноваты. Так у тебя была бы фора: перед поступлением еще год, а так, если не поступишь, пойдешь в армию. Все». Я говорю: «Хорошо». И иду в этот театральный класс. И, в общем, два года — очень кайфово. Если честно, я это вспоминаю прям вот с любовью. Мы каждое утро занимались хатха-йогой, стояли все в мостиках, во всяких штуках. Я был гибкий как шланг. Мы сделали сначала спектакль «Коллекция», и это был прорыв. Мы играли в выставочном зале на фоне картин живописи Аркадия Рыбановского. Он где-то сейчас в Братске. По моему, в «Контакте» я его нашел, но как-то мы не на связи. Его живопись — он рисовал белых людей, белого клоуна, такого Пьеро… То ли это Вертинский, то ли это какая-то вообще фигура эпохи символизма... Пространство, колокола... Мы ходили с какими-то колокольчиками.

Потом поехали в Москву на программу «Утренняя звезда» в 1993-м, что для Усть-Илимска вообще нереально было. То есть они нашли деньги свозить нас в Москву. К счастью, мы проиграли, потому что, думаю, на второй раз они бы не нашли деньги нас везти на первый тур. Но нас показали по телевизору. Это 1993-й год. Самое интересное, что мы выступали в октябре 1993-го, когда обстреливали Белый дом.

**И.С.:** Не помню дату, ну понятно.

**А.С.:** Мы заехали в гостиницу «Останкино», переночевали, утром думали еще: оставить сумки или вернуться потом, но решили забрать с собой. Поехали в Театр Российской Армии, где был показ. Показались, нервно очень, потому что были невыспавшиеся, во-первых. Во-вторых, это — в первый раз. Входим в Театр Российской Армии, перед нами выступает Юрий Антонов, какие-то звезды ходят. Это было вообще! Благополучно проигрываем. Выходим, 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, в городе революция. Мы едем — пустые улицы. Я понимаю, что улицы пустые, это где-то десять вечера. Стоят почему-то грузовики по обочинам. То есть нас угораздило приехать в Москву в день, когда там революция. Говорят, что там мясо же было. 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. Но история крутая была! Прям крутая! Потом, уже в полубессознательном [состоянии], мы летели в самолете до Братска.

**И.С.:** Сколько лет вам было?

**А.С.:** Мне было 16 лет, уже взрослый юноша. Потом мы сделали с ними спектакль «Коллекция». А следующий был спектакль «Бал», по фрагментам из Шекспира. Я думаю, что все подростки, все школьные театры делают спектакли по Шекспиру, и обычно это дурно. Я пересматривал кассету, у меня где-то хранится эта VHSка. Знаешь, мне не стыдно. Мне, может быть, стыдно за то, что я там творю. Я там играл Гамлета и Отелло. *(Смеются.)* Но эта женщина научила, что такое «решение театральное». Один фрагмент был, который очень многому научил тогда. Я играю Отелло, представляешь? Вот такой сморчок шестнадцатилетний. Выбегаю, что-то рявкаю. И мне кричат: «Отелло!» Были такие маленькие красные плащики сшитые, из них разные какие-то штуки делали.

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

**А.С.:** Нет-нет, ты что. Упаси Господь! И эти красные плащики мне дают и говорят: «Отелло, платок, платок Дездемоны». Я начинаю за ним метаться как бык, они начинают как тореадоры со мной играть. Я мечусь. И мне их на шею надевают. И постепенно я делаюсь вот с такими плечами из этих красных плащиков. Я делаюсь огромным мужичиной и иду мочить Дездемону. Круто же сделано, согласись!

**И.С.:** А как звали эту женщину?

**А.С.:** Лариса Гарри, с двумя «эр». И таких штук там было много. Весь спектакль был посажен (заметь, школьники города Усть-Илимска): саундтрек Мессиан, Шнидке, Мартынов, Сергей Летов на саксофоне. Это здесь бы сейчас проканало за супер-авангард!.. 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. Там было много смешного! Была девочка, которая потом ушла, она все кричала не «упырь», а «пупырь». Значит, эти монологи, они рыдают. И вальсок, знаменитый вальсок, по-моему, из Concerto Grosso Шнитке, на клавесине. Стебный-стебный, ехидный-ехидный. И он под него вылезает… Там такой трон стоял в центре, на котором происходило все действие, я Дездемону там гасил. Периодически на него кто-то залезал. И он поднимает этот трон, пытается с ним станцевать вальс и под финальный аккорд падает, и *(делает хлопок)* придавливает его вот так этот трон. Ну, круто? Круто! А в конце загорался огромный терновый венец над нами над всеми. Слушай, Гарри — крутая тетка! Там много таких штук было. А мы в конце все выходили, накидывали просто какие-то ткани, голубые и красные. Девочка у нас очень красивая была, Света, потом у Берзина в театре играла в Москве. И мы воспроизводили композицию, я не помню, это из Возрождения… 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 ли Веронезе, я сейчас не вспомню уже. И это было под Мартынова «Войдите». Знаешь, «Войдите» Мартынова — юмористическая такая вещь? И в конце тух свет, загорался терновый венец наверху, над всей сценой, просто висел на веревке, со штырями… Я сейчас вспоминаю и понимаю, что это хорошие решения, сильные решения. Город Усть-Илимск 1993 года. Потом мы еще сделали спектакль «Гармония», это была как бы реализация ее программы. Там были главы: йога, что-то там, поэзия. Мы их танцевали: мы танцевали йогу, мы танцевали поэзию, мы танцевали сознание что-то там. Это, может быть, больше эзотерика, тогда же все сидели на эзотерике, все читали Блаватскую, Ричарда Баха, Кастанеду, Рерихов. Я даже помню, у нас была Библиотека духовного возрождения, я пару раз туда заходил, искал когда свою нишу. Вот нашел Библиотеку духовного возрождения, ее открыли в ДК «Дружба». И там, там стояли Евангелие, Ницше, «Дао Де Дзин»… Все это на одной полке, потому что это все про духовность. Понимаешь, все в одну мясорубку!

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

**А.С.:** Да. Люди хотят сакрального, но не знают, где, как его брать. У нас даже церкви не было во всем городе. Ее построили уже в середине 1990-х. Была в поселке Тулун, ехать туда несколько часов. Старая деревянная [церковь]. Икона Владимирской Божией матери и рядом какой-то камень. Я спрашиваю: «Что за камень?» Говорят: «Это кусок метеорита с Урала». Говорю: «А почему они вместе?» Я серьезно спрашивал, не прикалывался. «Потому что и от того и от другого идет положительная энергия». Понимаешь? *(Смеются.)* Вот какое время было интересное... Мы сделали эту «Коллекцию», съездили в Братск, ее показали. У нас в гостинице на себя вылил кипяток Рома, потом лежал месяц, лечился. Представляешь, уронил на себя чайник! Вот такие страшные вещи происходят, когда ездишь. В итоге все зажило, но месяц лежал парень. И все это на фоне серого начала 1990-х. Ты помнишь начало 1990-х?

**И.С.:** Ну, у меня оно было другое.

**А.С.:** Вот я тебе расскажу, что сделали с городом Усть-Илимск. Город Усть-Илимск, там было что хорошее? Это город умышленный, как город Петербург. 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.:** То есть он совсем новый?

**А.С.:** …лет сорок, может, сорок пять.

**И.С.:** Всего лишь? А название, почему такое?

**А.С.:** Он построен в устье Илима. Река Илим впадает в Ангару. Но он гораздо северней, до Илима там довольно далеко.

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

**А.С.:** Да, плюс-минус двести километров — это вообще ни о чем. И знаменит он тем, что там был Илимский острог, в котором сидел Радищев. И в центре нашего города стоит памятник заключению Радищева — огромные кандалы. *(Смеются.)* Я серьезно говорю, огромные кандалы, с двухэтажный дом. На них чеканкой сделан портрет Радищева и острог этот. Прикинь, в центре города памятник городу! Сколько интересного-то в жизни! Вот тебе семантика в действии, программирование.

**И.С.:** А когда ты оттуда уехал?

**А.С.:** Сейчас… Можно, я еще чуть-чуть…

**И.С.:** Да-да-да, конечно.

**А.С.:** …про Усть-Илимск, я хочу летом туда съездить, десять лет не был уже... Я просто про Гарри, потому что Гарри, она очень важный человек для меня. По большому счету, ключевой человек. В жизни есть какие-то ключевые точки, Гарри — это ключевая точка. И Веня. Они потом женились. Он ее ученик, и когда уже мы выпустились, они женились, я так понял, уехали в Москву и женились. Потом они потерялись, потом я их нашел… Но это после расскажу… Она заставляла вести творческий дневник. Мы писали стихи, все, причем какие-то сумасшедшие стихи. Все подростки пишут стихи про снежок, травку-муравку, про первую любовь... Я помню, там хорошие были тексты. То есть мне сейчас даже не стыдно… Я их потом даже в журнале публиковал красноярском, некоторые… Можно, я прочитаю свое стихотворение? Это не слишком?

**И.С.:** Давай-давай.

**А.С.:** Дело в том, что (потом это выкинули в красноярском журнале) там рифма через четыре строчки, не через две.

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.

Мне вот сейчас, если честно, не стыдно за эти слова. Учитывая, что пятнадцать-шестнадцать лет человеку. И верлибры мы писали. Размышления о жизни всякие сложные. И я начал писать маленькие абсурдистские пьесы. «Дом в 1001 этаж» они назывались, сборник… Потерялось куда-то все. Но было весело! Была движуха. Она нам Бродского читала. Как-то мы приходим, а она сидит и говорит: «Я сейчас читаю Бродского». И открывает, читает Бродского. Вот я думаю, может с этим поработать? Но, наверное, не получится. Зиедониса нам читала. И что делать-то после этого всего? Я заканчиваю, надо ехать куда-то поступать, потому что вариант в Усть-Илимске один — педагогический институт, филиал иркутского. И что с ним делать потом, с этим образованием, не понятно. Уже тогда был переизбыток педагогов в городе. В семнадцать лет не хочется [работать] педагогом в школе. И я еду поступать на актерский в Красноярск. Там я попадаю совсем в другую историю. Это традиция, со всеми ее минусами и плюсами, как я сейчас понимаю. Тогда меня очень многое не устраивало, сейчас, может быть, больше устраивает. Но там учат традиционным приемам, по учебнику Захарова. Я понимаю, что без этих приемов-то никуда, но это другое мышление. Мышление, направленное на то, чтобы я сыграл в пьесе роль. Чтобы взяли пьесу, и я в ней сыграл роль: создал характер, нашел характерность и сыграл. И на первом курсе мне стало понятно, что это не моя тема. Сейчас я понимаю, что, может быть, ее имеет смысл уважать и, наверное, надо уважать, потому что актеры оттуда выпускаются иногда хорошие. Есть у меня друзья хорошие, которые сейчас играют в театре. Вот в Вологде работал, там много довольно наших выпускников было красноярских, и я понимаю, что они вооружены, что с ними можно работать, очень внятно работать. Но задачи эти — они не мои. Я тогда уже понимал, после Гарри, конечно. После танцев с троном и вспыхивающих терновых венцов… И уже на первом курсе я расстреливаю кафедру из ружья. На этом месте остановиться поподробнее? Или дальше вперед? Света Потушева, моя одноклассница, она же однокурсница, сейчас играет в красноярском ТЮЗе, и там Веня очень хотел сделать «Охоту на крыс. Это австрийская, тогда современная, драматургия 1980-х годов, социально заряженная... Про то, как люди приезжают и охотятся на крыс на помойке, и в итоге они выкидывают все лишнее, остаются голыми на голой земле. Такая история. Мы сделали самое начало, и из игрушечного ружья, деревянного, бутафорского, я под музыку, с воплями: «Крысы, подавитесь своими хвостами!» — расстрелял зал. Ну, не по-настоящему, конечно. Но я помню, что зрители, педагоги кафедры, вот так сидели, закрывались *(смеется),* улыбаясь, конечно. Получилось круто! И я думаю: «Ну, теперь меня выгонят… Вот теперь меня выгонят. Может быть, и правильно, потому что, наверное, не то, не там». А за самостоятельную работу была оценка «плюсик». И они говорят: «Саше и Свете плюсики за этот отрывок.А у Саши мы еще видим режиссерские задатки, ему еще дополнительный плюсик». И меня это потрясло. *(Смеется.)* Реально это было круто! Я действительно это сделал с тем, что, скорее всего, меня выгонят. То есть в этом был жест: «Ну и выгоняйте». И вдруг мне дали два плюсика. И с этого момента я начинаю осознавать себя как режиссер. Хотя я еще в школе понимал, что это мое. Я Михаила Чехова уже прочитал, Станиславского всего прочитал еще в школе. По пантомиме книги читал, Елены Викторовны Марковой. Мне очень приятно было бы встретиться с Еленой Викторовной, потому что про Марсо, про современную пантомиму я ее книги читал. И я понимаю, что я тогда уже хотел быть режиссером. Я, в общем-то, наверное, в школе понял: «Да, я хочу быть режиссером». И, собственно, там меня все уже воспринимали как режиссера, хотя, в общем, я «без руля и без ветрил» был совершенно… И куда занесет, то я и делал. То Сартра что-то наковыряю, то «Дракона» начинал делать… Но, кстати, были и удачные моменты. То Кортеса. И в итоге мы сделали спектакль, то есть я сделал спектакль и назывался режиссером спектакля «Что случилось в зоопарке?» Эдварда Олби. Там Эдик очень хорошо работал, там были очень интересные моменты актерские, живые. Другой вопрос, что я там ничего не решил, потому что еще не знал, как решать. И понятно было, что дальше надо ехать поступать на режиссера, потому что вариантов нет. Потому что актер я очень противный, я это понял. Ну и стало понятно, что и режиссер я противный, нигде ужиться не могу, везде начинаю в какой-то момент кидать понты. А как актер начинаю еще и умничать, лезть: «Я тут режиссер, типа, я всех умней...» И я понимаю, что ни одному режиссеру с таким мной неприятно работать. Я знаю, что когда приезжаешь куда-нибудь ставить в другие города, там в театрах обычно есть актер, который хочет быть режиссером, он так себя мыслит. И он задает самые каверзные вопросы, пытается загнать тебя в угол. Очень неприятно работать, очень трудно всегда из-за этого. *(Усмехается.)* И я такой же был. Я понимаю, что я бы не ужился ни в одном театре, что меня больше года, никто не стал бы терпеть. При том, что у меня был такой зажим, что именно я самый умный. *(Смеется.)*

Я поступал к Захарову. Это 1999 год, я в мае приехал. А у него тур раз в две недели. Я жил в Москве, проживал деньги родительские, — мне сняли комнату там, чтобы я поступил. И я поступал… Но почему-то у меня внутри всегда, когда приземлялся в Москве, было ощущение: «Буду в Питере». Хотя я до этого не был в Питере вообще никогда. А в Москве бывал, причем неоднократно. Но, почему-то вот это было: «Буду в Питере». Не знаю почему. Я поступаю к Захарову, прохожу первый тур, второй тур. Тусуюсь в Москве: хожу в музеи, театры, — просвещаюсь. И на третьем туре срезаюсь. На третьем отборочном. Это уже было обидно, если честно, потому что третий отборочный — это, считай, 50%, что ты прошел. Основная масса как раз уходит к третьему туру. И на следующее утро собираю вещи, иду на Ленинградский вокзал, еду сюда и попадаю... А еще знаешь, что интересно, — я на этот третий отборочный опоздал. Еду на третий отборочный и понимаю, что время поджимает, и начинаю бежать по эскалатору на Арбате, расталкивать людей, ломлюсь, в поту, на Арбат, и мне дают последний на тот день (там еще должны быть отборочные, несколько штук), но мне дают последний на тот день. Говорят: «Ну, сегодня больше не будет». И я срезаюсь. Собираю сумки, на следующий день буквально, приезжаю и попадаю на последний отборочный к Тростянецкому. В Питере ничего не знаю, спрашиваю: «Где Моховая. Мне говорят: «Там». Я зачем-то на Чернышевского иду, еду с Восстания, прихожу, мне говорят: «Ну, вот сегодня последний отборочный к Тростянецкому, вы можете записаться». То есть я попадаю на последний отборочный — и поступаю. Разве это не перст судьбы?

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

**А.С.:** Как тебе сказать? Красноярск произвел на меня очень сильное впечатление в свое время.

**И.С.:** Расскажи. Что это такое?

**А.С.:** Дело в том, что мне всегда хотелось жить в большом городе. Потому что я же музейщик. Я в детстве хотел быть археологом. Я очень люблю музеи. Вот Нику сейчас таскаю в Эрмитаж. Сам хожу по бесплатным четвергам в Эрмитаж. И когда я попал в Красноярск… Усть-Илимск, при всей любви к городу, это довольно агрессивная среда. Мне там ломали нос. Когда я решил отрастить волосы и мой одноклассник отрастил волосы, нам сломали нос.

**И.С.:** То есть за это ломали носы? В каком году?

**А.С.:** Это 1995-й, наверное. То есть это довольно агрессивная среда. Она инакости не терпит. Я понимаю, что в том способе жизни, как сейчас здесь живу, что я был бы там фриком, городским клоуном, уродом. Я и для Питера-то, в общем, иногда фриком выгляжу, но там бы я был бы просто изгоем. Вот я сейчас про Красноярск... Я иду в первый день по Красноярску (пошел вечером погулять), и навстречу толпа подростков, примерно моих ровесников. И их много идет, я иду и с одним сшибаюсь плечом. И у меня в голове мысль: «Ну, все приехали!» Я понимаю последствия: сейчас будет долгая разборка, и, может, [сломают] нос или что-нибудь такое. Ну, готовься! И в эту секунду человек говорит «извини», и идет дальше. И я понимаю, что попал в какой-то другой мир. Я не знаю, может быть, в Усть-Илимске я этого не замечал. Может быть, я накручиваю себя. Но это было круто! Вот идет толпа, они легко меня могут уронить, что угодно сделать, а они говорят «извини». Но Москва, она воспринималась (я до этого еще съездил туда попоступать, в 1996-м, что ли) уже как должное. Первый поход в Пушкинскую галерею — это очень сильное впечатление. 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, замечательный Петров-Водкин висит — до сих пор у меня в голове. Есть замечательный Бурлюк, коллаж-портрет, где вместо бровей кусочки каракуля приклеены.

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

**А.С.:** Ну, знаешь, после, наверное, этих странных людей (не помню, как их зовут), которые привезли открытки с современным искусством, я стал приглядываться. Там очень хорошая коллекция XIX века. Она стандартная, но ее много, то есть всяких суриковых довольно много. А Суриков вообще из Красноярска.

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

**А.С.:** Я, кстати, в нем так и не побывал. Я ни разу не был на [Красноярских] Столбах. Четыре года прожил в Красноярске и ни разу не был. Как-то не сложилось. Понимаешь, проблема провинциалов (я провинциал в данной ситуации) именно в том, что у себя хорошего не видишь. Ты думаешь, что хорошее — там. Мне кажется, это вообще проблема российская, потому что Россия продолжает воспринимать себя как провинцию. Пока мы себя так воспринимаем, а оснований себя так не воспринимать вообще довольно мало. Их надо проращивать, эти основания. А основания, они — когда ты свою культуру растишь здесь. Не берешь оттуда готовые какие-то штуки. Вот европейский театр — белая стена и видео, и обнаженный человек. Правильно? Или я ошибаюсь?

**И.С.:** В общем, наверное, так.

**А.С.:** То есть некий набор клише, которые оттуда берутся…

**И.С.:** Во всяком случае, это эталон, к этому все хотят стремиться. Все не все, но…

**А.С.:** Бесит дико, если честно! Хочется принципиально не делать на белой стене, принципиально не делать видео и принципиально не связываться со всем этим, а человека одеть в шубу. *(Смеются.)* Я не о том, что мы должны быть такими славянами, но ты проращиваешь свои поиски, ты создаешь сам…

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

**А.С.:** Да! Ну, я утрирую. Вот у Хлебникова была позиция, что они не футуристы, они будетляне. С одной стороны, это калька итальянского футуризма, с другой мы — будетляне. Понимаешь?

**И.С.:** В нашей стране опасны славянские идеи.

**А.С.:** Это другой вопрос, я имею в виду: он настаивал на том, что это самостийное, то, что он выращивает сам. Он не взял у Маринетти и компании, а выращивает нечто свое.

**И.С.:** Ну, понятно, понятно.

**А.С.:** Мне кажется, из сегодняшних явлений культуры Леня Федоров — это свое абсолютно. Это солист «АукцЫона», который работает сейчас… Во-первых, он таких людей подтягивает. Ну, как подтягивает: знакомится и работает. Получается круг (мне просто интересен круг): Волков — контрабасист замечательный, джазовый, Старостин, который поет древнерусские песни, Андрей Волхонский — поэт эмиграции, Хвостенко — поэт эмиграции. Это интересный круг. Альбомы по Введенскому, по Хлебникову тому же. То есть человек ищет свои основания. И эта музыка не похожа на что-либо на Западе. В принципе почти любой русский проект музыкальный имеет аналоги на Западе. При всем уважении как к поэту и как к личности к Виктору Цою, я включаю группу «The Clash» «London calling» — песня, которая входит в десятку лучших песен всех времен и народов [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: ритмические, музыкальные, всякие. [Федорову] я аналогов не вижу на Западе. Поэтому с ним работают музыканты: Вейц, Медески, Зорн: они видят, это что-то самостоятельное. Так же, как Мамонов — нечто самостоятельное. Это панк-рок, но какой-то странный, именно свой, именно Мамонов может сделать такое. Никто на Западе такого сделать не может или на востоке! Летов был интересным высказыванием на каком-то этапе. В общем, я к чему? Я к провинциальности сознания. Так вот, все, что в Красноярске — плохо. Все, что в Усть-Илимске — плохо. Потом, возвращаясь, понимаешь… Я там накопал… Там же прекрасный художник местный... Я потом увидел его даже в Третьяковке на Крымском валу… Выбило фамилию. Это на самом деле красноярская икона, можно сказать. Очень мощный. Он абстракционист, но это очень здорово: то, что он делает. Прекрасный художник. Я надеюсь, они сделают его музей. Потому что это, может быть, в XX веке одно из сильных явлений русского искусства. Очень глубокий, очень сложный. Я посмотрю в интернете, потом скажу. Просто выбило.

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

**А.С.:** Он всплывет неожиданно, может, завтра... И я думаю, почему я не был на «Столбах», почему не был в Музее Сурикова? Потому что это восприятие: все здесь хуже, чем там... По поводу Москвы. Я помню первый поход в галерею Пушкинскую — это был стресс для меня, честно! Это был какой-то переизбыток. Потому что Давид там, 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. И в какой-то момент я понял, что больше не могу. Роден. Импрессионисты. Все это на тебя 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!» А с Питером было уже проще. Я ехал по Питеру когда в первый раз, зашел в Академию, мне сказали: «Езжай на «Ваську». Мы жили в спортзале — вот тоже крутая телега!

**И.С.:** На Опочинина?

**А.С.:** Да, на Опочинина.

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

**А.С.:** Да. А что было до этого?

**И.С.:** ЛГИТМиК назывался институт.

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

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

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

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

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

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

**А.С.:** Это ж сорок минут.

**И.С.:** Ну, нет, поменьше. Вообще примерно так.

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

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

**А.С.:** А мы когда уже жили, там ничего не происходило, его отдавали абитуриентам и, по-моему, заочникам, когда они приезжали. А сейчас, говорят, его поделили на секторы, сделали маленькие комнатки типа коммуналки. Там сейчас вход по пропускам. Там все вообще-то цирлих-манирлих. 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.:** Но с вахтершей всегда же можно поговорить,она же человек, не турникет. Ну, я еще застал вот этой романтики! Кто-то лез на окно ночью с бутылкой водки, ронял бутылку водки, вот эту всю красоту. *(Смеются.)* У меня на стенке рядом с комнатой было написано: «Не мешайте зеленое с синим!» — большими буквами…

**И.С.:** Художники.

**А.С.:** Понимаешь, что имеется в виду? Кто-то кого-то ночью, видно, сильно догнал… оторвал… *(Смеется.)* Ну, вот это я застал! Алкоголь доступный еще, вот эту всю романтику 1990-х… Не буду ее озвучивать в микрофон. И вот если от Москвы я такой ходил: «А-а-а, Метрополис!» — то есть я это все брал на себя. Тут я ехал, и у меня было ощущение, что я еду по дому, что я это уже видел. Я все больше проникаюсь городом. Я уже сейчас, в принципе, по центру могу водить экскурсии. Там мне интересно. Вот я еду в маршрутке «семерке», от Литейного, через весь Невский, Дворцовый мост, Университетская набережная и большой проспект «Васьки». То есть весь маршрут, собственно. И у меня ощущение, что я по дому еду. В общем, мне здесь было легко поначалу очень. И поступалось, кстати, легко. Я почему-то знал, что поступлю. И как-то… Хотя кто-то говорил, что был список, и я шел последним, что у меня было совсем мало. Но я проскочил в эти шансы — девять человек бюджетников. А потом у меня началась дикая депрессия. Первые два года обучения я жил в очень темном мире. Наверное, до Вики. Мне тяжело здесь было. Не знаю, может быть, «черные декабри» начали давить, но дело даже не в том. Мне было тяжело здесь адаптироваться. Была мечта идиота с конца школы поступить на режиссуру. Ты понимаешь, что хочешь поступить на режиссуру, этим живешь. И те, кто это сделал, они уже заведомо в раю. Кстати, Лариса Долина открыла мне, где рай.

**И.С.:** Что?

**А.С.:** Ну, Лариса Долина открылаэту тайну, как выглядит рай. 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». *(Смеется.)*

Питер, чем дольше я в нем живу, тем я в нем больше приживаюсь. Я понимаю: 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. Необходимо попасть в десятку, и если ты не попал, то все, тебя смело. А здесь я могу делать странные вещи: сидеть на Петроградке в Доме актера, делать странности, которые очень немногие принимают и считают серьезным делом. Многие вообще считают шарлатанством.

**И.С.:** Подожди, Елена Иосифовна Горфункель, лучший наш критик нынешний, она же вас ценит.

**А.С.:** Ну да. Многие не ценят. Но я не жалуюсь на жизнь сейчас. Я просто к тому, что в модели этого города есть Елена Иосифовна Горфункель, в модели этого города это возможно осуществлять. В модели Москвы, думаю, это не получилось бы. В Москве все-таки нужно быть вписанным. У меня такое ощущение. Я думаю, что там все эти спектакли можно сыграть по два раза: прогон и премьера — и все, на третий уже не придут.

**И.С.:** А сколько лет идут «Лазари»?

**А.С.:** «Лазари» идут с 2009 года. Получается четыре года.

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

**А.С.:** Десятка три сыгралось. Он фестивалился же еще активно. Это, собственно, самый фестивальный спектакль. Его легко везти, потому что нас трое всего. Собрали трубы и повезли. И там сто процентов придут люди: на фестиваль они приходят. Здесь трудно было. Потом начали давать дополнительную рекламу, интернетом стали как-то овладевать, и люди стали идти потихоньку, но это не аншлаг. Аншлаги на фестивалях бывают. И он, в общем, всегда что-нибудь берет, какой-нибудь приз. В Польше и в Македонии, в Питере мы играли, он везде срабатывает. В Берлине, в общем, хорошо среагировали. Хармс собирается стабильно. Как-то странно — Хлебников… Я там зал, правда, сделал меньше в два раза, но, 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…

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

**А.С.:** Да, летний.

**И.С.:** 2012 года?

**А.С.:** Получается, он сыгран сейчас пять раз.Вместе с гастролями в Москве. Да, пять раз.Сейчас шестой будет.Но «Гильгамеш», мне кажется, это бег на длинную дистанцию. Из той части зала, которая пришла, есть та часть, кому это понравилось. Это не все, объективно. Но есть часть, которая придет снова и приведет друзей. И это медленное наращивание. То есть нам надо еще ночь простоять да день продержаться. Может, она продлится еще много лет. Пять 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 шестьдесят человек, но, скажем, «Гильгамеш» и «Хармс», и «Лузеры» в свое время плюс-минус покрывают, сорок-пятьдесят человек они забирают. «Лазари» — там тридцать — это хорошо. Елена Гуро, которую тоже никто не знает, увы, это 30 человек. Но постепенно нарабатывается ниша. Оказываются поклонники Елены Гуро, или поклонники именно этого спектакля, или поклонники именно «Двух Лазарей». Возникают люди, которые приходят не в первый раз. Причем они разнятся. Мы пробуем все время какие-то новые ходы. Люди идут: «Пойдем на «Лузеров», поржем!» — приходят, а там «Два Лазаря». Что это такое? 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 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, , «Два Лазаря», но не нравится «Гильгамеш» и так далее. Я уже просто привык и смирился: люди придут и будут ругать опять новый спектакль или хвалить.

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

**А.С.:** Ну, наверно. Не знаю. Увидим. Сейчас мы будем делать продолжение «Гильгамеша», увидим, куда нас дальше понесет. Чем хорош «Lusores»? Как «Lusores» получились? После получения диплома я поездил по городам и понял, что, наверное, самое яркое, как ни странно (я поставил там-сям, были неплохие работы в Новосибирске и Перми)... Но в какой-то момент стало понятно, что, может быть, наиболее интересное… А в Питере тогда, в середине 2000-х, вообще был не вариант. Только потом пошла мода на молодых, в конце нулевых, типа: «Молодой, сделай нам новую драму!» А так в лучшем случае: вот тебе актеры незанятые, вот тебе репетиционный зал, придем — сделаешь показ. Я неоднократно на такую ситуацию натыкался. ...И вот тебе пьеса, ты ее делаешь. Ты сделал три репетиции, делаешь некий показ какой-то сырой, на уровне просто наброска. Человек говорит: «Ну, бу, ну, бу…» И так работаешь, без контракта, без всего. Есть смысл мне так работать, если я могу работать так сам, подумал я. И не надо ни перед кем отчитываться, буду делать, что хочу. Буду сам отвечать за художественное качество своих работ. Если оно плохое, я за него и получу. А не худрук, который эту работу переделал… Ну, это уже техника внутренняя. Может быть, у меня нет оснований. Есть же молодые режиссеры, которые могут отстоять свою работу в такой ситуации.

**И.С.:** Что-что?

**А.С.:** Есть же молодые режиссеры, которые могут отстоять свой замысел и свою работу. Видимо, у меня это не получается — отстаивать, нет жилки. Мне легче, оказалось, уйти в подвал. Ну, не в подвал, — кстати, в нем есть какая-то харизма. Мне очень нравится это пространство на самом деле.

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

**А.С.:** Да, 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, у «Эрарты» свои плюсы и минусы. То есть, наверное, наиболее любимым остается «ОсобняК», мне очень нравится его акустика, во-первых, потому что там живой кирпич, без всякого плексигласа, без всякого евроремонта. Он остается живым кирпичом, хотя это сейчас не модно. Но когда я придумывал «Гильгамеша», я думаю: надо как-то решить пространство, потому что голая площадка. Надо что-то сделать. Потом смотрю — стоят эти две колонны высокие кирпичные, и понимаю, что это и есть Урук, потому что весь Урук из кирпича. И все! Мы их просто открыли, эти две колонны, и они сделали какую-то географию спектакля, который мы сейчас уже играем на другой площадке. Мы их не играем, эти колонны, их там нет, но мизансцены остались вокруг каких-то центров...