



Театральный разъезд

«Мне не сыграть
уже беспечность?»

*С Сергеем Юрским беседует
Галина Смоленская*

Люди все разные. Актеры – люди. Значит, и актеры все разные. Бывают говоруны, рассказчики, остряки, бывают «устроители дел»: снимаем на заводе – заодно что-то заклепать, заварить или просто гвоздиков, скобочек набрать; снимаем в больнице – лекарства добыть, связи завести, самому заодно провериться... Бывают спорщики, бывают «идейные», бывают «весь в искусстве»... бывают наоборот – рыбовод или садовод, для которого кино, театр – дело привычное, но сильно отвлекающее от основного занятия. Бывают картежники, пьяницы, шахматисты... бывают трудяги, зубрилы... бывают ослепительные донжуаны... правдолюбцы, диссиденты... бывают хранители собственного дарования, «нарциссы», бездельники, «звезды»... Бывают всякие.

Сергей Юрский. Из книги «Кого люблю, того здесь нет»

Галина Смоленская: Сергей Юрьевич, вы столь многогранны: актер, режиссер, драматург, прозаик. На днях¹ премию литературную получили. Поздравляю!

Сергей Юрский: Спасибо. Это премия, о которой никто ничего не знает. Называется она «Москва – Пенне». Пенне – это малюсенький городок в Италии. Я никогда в нем не был, никогда о нем не слышал, пока не выяснилось, что этот город захотел стать культурным преобразователем времени, вернуть людей к книге и быть центром того, что называется студенческое, университетское чтение. Не интернетное! А чтение книги! И как ни странно, этот город, в котором двенадцать тысяч населения, стал известен в мире, и туда приезжают самые знаменитые писатели, выступают там, встречаются, туда приезжают студенты специально для того, чтобы обсуждать книги. Как говорят... Я не был там! Они устраивают конкурсы в разных странах, путем голосования выясняют, какую книгу страна хотела бы предьявить. И это, опять-таки, просвещение: нужно эту книжку вручить какому-то количеству людей – молодых людей! – они обращаются к молодым, чтобы те прочли одну, вторую, третью из этих книг и выбрали то, что им понравилось больше. Выбранную книжку, или три выбранных главных книжки, переводят на итальянский язык, распространяют между молодыми людьми Италии, опять же в этом Пенне или в соседних городках. А потом, обычно это бывает в ноябре, съезжаются люди, прочитавшие книгу, и в лицо автору высказывают либо поощрения, либо неодобрения, и присуждают окончательную премию.

С разочарованием я понял, что организация в нашей стране оказалась во многом исковерканной. Потому что люди, которые собрались в Доме литераторов, человек пятьсот, должны были прочитать мою повесть «Высочивший из круга», – те, с кем я разговаривал, не читали ничего, потому что книгу забыли толком распространить и только сказали, где искать. В Интернете! Как раз то, против чего борется премия! Одна женщина подошла, говорит: «Да, я в Интернете прочла, но не все, прочла последнюю документальную часть...» Какую документальную?! Но в результате выступлений трех финалистов я был объявлен победителем. С некоторым преимуществом выиграл у двух других известных наших прозаиков и получил эту премию как надежду на то, что через год книгу переведут на итальянский язык, там прочтут, и там мы будем разговаривать. Может быть! Потому что в этом году (я, правда, был занят, выпускал спектакль) они просто про меня забыли, все съездили в Италию, в этот Пенне, а меня забыли. Чему

я никак не огорчен, я бы и не смог никуда ехать, занят был, но факт есть факт!

Но мне нравится эта инициатива, эта затея, эта попытка вернуть молодежь от Интернета, которым они все так хорошо владеют, к чтению, которым они владеют все меньше, и далеко не все.

Из книги «Игра в жизнь»

«Пластика у людей изменилась. Теперь уже окончательно частью тела стал мобильный телефон. Значит, основная поза – и на работе, и в ресторане, и в лифте, и на любовном свидании, – рука прижата к уху, как при воспалении, глаза вперекрыты в пустоту, рот непрерывно (и очень громко) говорит.

Виртуальность общения через Интернет... Стоп! Я остановлюсь, ладно? Просто сделаем вывод, что как-то вдруг прояснилось, что в этом тысячелетии и мир новый, и жизнь другая».

Г.С.: Да... интересно, что будет дальше со страной, в которой молодые люди узнают о Бунине из Википедии? Когда я готовилась к разговору с вами, один из вопросов был: почему вы сегодня занимаетесь театром абсурда? Но кажется и так понятно, можно его и не задавать.

С.Ю.: Можно не задавать, а можно и задавать... Я как-то на канале «Культура» пытался ответить на это. Для меня абсурд стал единственным – единственным! – инструментом, который помогает найти связь со зрителем. Живую связь, не условную! Потому что в генетической памяти всех жителей нашей страны – всей России в широком смысле – спрятано чувство, что в театр надо ходить! И поэтому ребенку надо «свести» в театр, и самому надо ну хоть раз в три года пойти. Но это не живая связь. Живая связь – это когда театр проникает в зрителя, а зритель проникает в спектакль, что ему показывают. Так вот, для меня в живой связи остался только один инструмент – это абсурд! Театр абсурда. На крутых сломах, где нет обязательства рассказывать последовательно историю, где есть другие, каждый раз заново изобретаемые законы взаимоотношения времени: прошлого – настоящего – будущего, меньше всего будущего, но прошлого и настоящего. Реальности и фантазии искусства, театра, – и абсолютной реальности. Вот в этой свободе, в обязательном присутствии юмора, иронии, можно с определенной частью публики разговаривать по-живому.

Г.С.: Недавно услышала от вас удивительную фразу: «Слово разрушило театр». «Обрушен современный театр. И надо начинать все заново», – говорите вы. Да и ваша реплика из последнего спектакля: «Я забил себе рот кляпом и не желаю больше ничего говорить»...

¹ Беседа состоялась в конце декабря 2010 года.

С.Ю.: Ну, это сюжет «Полонеза»²... А говорил я вообще о том, что *отсутствие* слова разрушило современный театр! Отсутствие слова!

Г.С.: В современной пьесе? Не в классике же?!

С.Ю.: И в классике тоже! Слово разрушено! Ну, например, если вы видели спектакль «Васса Железнова» во МХАТе, я не понимал, что происходит. Я играл много на сцене МХАТ, и много смотрел в зале МХАТ, знаю, что там сложная акустика, но чтобы я вообще ни одного слова не понял! Ну ничего не слышу! А если слышу, то не понимаю, что происходит. Я думаю, все,

уши... Не понимаю! Потом начинаю понимать – мизансцены так построены, что нет даже вроде заинтересованности, чтобы слышали! Потом мне объяснили, режиссер так поставил задачу, что *слово* не нужно. Что дело в физиологии... В пластической физиологии. Для меня это катастрофа, потому что, я полагаю, – Горький очень хороший драматург. Очень! И роли у него всегда хорошие. И артистам есть, что говорить. Но вот такой спектакль возникает... Сейчас он выдвигается крупным планом на «Золотую маску». Значит, это то, что принимается современной театральной кри-

² Спектакль театра им. Моссовета «Вечер абсурда №3 (Полонез)». Пьеса И. Вацетиса. Постановка С. Юрского. 2010 г.



И. Вацетис. «Вечер абсурда №3 (Полонез)». Исидор Николаевич, мыслитель – Сергей Юрский; Ираклий, ангел-хранитель – Алексей Гришин. Постановка С. Юрского. Фото Елены Лапиной

тикой, это то, что предъявляется зрителю... Это как пример.

Слово разрушено, слову не верят, поэтому делаются всяческие ухищрения, чтобы было много всего помимо слова, пантомим внутри спектакля, – чем так пользуется Туминас, на мой взгляд, во вред спектаклю! То, что вызывает сегодня восторг! В «Горе от ума», где вообще – это стихи все-таки! – значит, стихи должны идти в том ритме, в котором они зарифмованы, а там по десять минут интермедии. «Маскарад», который я видел еще в литовском варианте, – так по-литовски мне даже больше нравилось, потому что я там не улавливал стиха, просто смотрел... Нельзя вставлять пантомимы внутрь стиха! Внутри слова, внутри мысли – нельзя! Слово разрушено в театре – вот что я имел в виду!

Г.С.: Действие мешает смыслу?

С.Ю.: Не действие, а посторонние выдумки! Слово чаще всего не интересно постановщику, и поэтому они не заинтересовывают им актеров. Текст, слово ушло. Может быть, навсегда! Классический русский театр был особенным и очень интересным образом связан с литературой... Потом пошла специальная литература, и тут были гении. Пьесы – это совсем особенное искусство.

Г.С.: У меня есть к вам «специальный» вопрос – о литературе и театре, – что для вас сложнее, найти подходящее слово, литературный образ, или его сценическое выражение? И еще. Вы такой разный! Юрский-режиссер и Юрский-драматург – это разные ипостаси?

С.Ю.: Разный, разный... конечно, разный! Но внутри связано! Это Булгаков когда-то написал (он хотя и играл на сцене, но актером не был), он написал коробочку, в которой вдруг зажигается свет, помните? И когда эта коробочка вдруг ярко в его мозгу создалась, то фигурки сами начинают двигаться, и он видит подробности: какое время года, какое время дня...

Г.С.: О «Театральном романе» говорите?

С.Ю.: «Театральный роман», конечно! А я могу сказать, что вижу скорее не подробности обстановки. Возникает какой-то человек, вот имя ему дано, или обозначение, не важно, но вот этот человек... вот он вошел в определенную ситуацию, вот он здесь находится, и если это ярко, – он начинает разговаривать. Мне остается только записывать. Они разговаривают, говорят своим языком. И потом только я начинаю догадываться, что они прячут. Потому что слова, вообще говоря, прячут мысли. Чаще всего. Иногда у философов, у гениев, у поэтов они выражают мысли, но это великие мысли, а вообще слова мысли скрывают. А вот если они, слова, правильно поставлены, то в театре видно, что за ними спрято. Если прямо го-

ворят, то это обычно пьесы для сериала. Если человек говорит: «Я тебя люблю», и действительно любит, и действительно это хочет сказать, и из таких фраз построено все дело, то это либо реклама, либо сериал. Плохой. А когда прячется, и когда становится прозрачным – вот это великая драматургия. То, что у Островского в высшей степени, то, что у Шекспира... То, что у Чехова вообще гениально, и, кстати, у Горького тоже.

Г.С.: У всех пытаюсь дознаться: правда ли утверждение, что Чехов – родоначальник театра абсурда?

С.Ю.: Да, конечно! Он принадлежит и к этому! Он владеет этим, так же как и Гоголь владел... У него это проявляется очень конкретно, в эгоизме персонажей, которые не способны выйти из своих мыслей. У него своя мелодия. Это оркестр, в котором каждый играет свою партию. И эта какофония Чеховым гениально написана как музыкальное произведение.

Я видел несколько спектаклей, которые мне были необыкновенно хороши! Необыкновенно. Назову три: один – это Додин, «Дядя Ваня», вот там – это да! Абсолютно! Другой – это «Чайка» венского «Бургтеатра», и третий – совершенно непохожий, совсем не русские люди, но замечательное чувство вот этого самого камертона, нот Чехова, – тоже «Чайка», телевизионная английская, давнишняя, где еще Ванесса Редгрейв играла, то есть очень давно.

Г.С.: В России не так понимают Чехова?

С.Ю.: Нет, я мог бы называть, но просто это были очень скромные спектакли, либо частично спектакли. Например, незабываемым для меня, ударом просто, был спектакль в ТЮЗе Нижнего Новгорода – «Три сестры». Незабываемый! А секрет в том, что они как-то без режиссера обошлись, то есть режиссер обошелся сам без себя и просто сыграл текст. Они подряд говорили текст, и делали паузы там, где у Чехова написано «Пауза». Так нельзя все время играть. Так можно один раз сыграть! Но это было совершенно замечательно! Был принесен Текст.

Г.С.: Тема ваша, а ни одной чеховской пьесы не поставили... Почему?

С.Ю.: Потому что вокруг толпой ставят. А я в толпу не хожу, ну, невозможно же!

Г.С.: Не в первый раз слышу от вас фразу, что не хотите «со всеми», чтобы вас ставили в один ряд...

С.Ю.: Не то чтоб не хочу, просто понял непродуктивность этого для меня и для моих зрителей. У меня все-таки есть определенный круг людей, причем это не пофамильно, он меняется, но он есть, все время есть! Совсем другие люди. Одним я уже надоел, или они мне надоели, следующие...





«В концертах я не просто читаю текст, а разыгрываю его как спектакль. Очень люблю эксцентрики»

но они есть. Вот для них я работаю. Когда участвую в сборном концерте, гораздо больше сил трачу, хотя выхожу на пятнадцать минут. А сольно работаю два с половиной часа, и это мне легче, чем выйти на несколько минут. Не потому, что я себя хочу выставить! Там другие камертоны, другая тональность, другие ритмы, другим электричеством заряжены зрители, и мне приходится это преодолевать, и чаще всего без результата. Это и зрителям оказывается ненужным, потому что – другое! Исключения бывают, бывают... Но в принципе я отказываюсь от этого, не по причине самовыставления или по денежной причине, нет! А потому что утомительно и нерезультативно!

Г.С.: Для маленьких детей самое страшное – не быть «как все», чем-то отличаться от своей группы. И вы рассказывали про комсомольскую юность... Где проходит та грань, как случается, когда главным вопросом становится – почему я должен быть таким же, почему в толпе?

С.Ю.: Я не буду рассказывать «как», а то мы уйдем в подсознание куда-нибудь... Но сознательно это проявилось очень рано. Под влиянием роди-

телей, я думаю. Примерно лет в десять, когда я отказался от общепринятого способа поведения, – сначала вошел в него, а потом вышел, потому что мне показалось противно. Но я не осознавал этого тогда, это я сейчас осознаю. А потом, уже в состоянии взрослом, даже близком к старости, я просто понял, что это моя личная гигиена такая. Ведь разные люди. Один часто моется, другой редко моется, потому что потребности разные. Действительно... толпа, и особенно праздничная толпа, для меня оглушительно мучительна! Всегда.

Г.С.: Как это вяжется с театром, с актерством?

С.Ю.: А как же?! Мы отделены! Я с юных лет был свободен от демонстраций, которые очень не любил. Мы репетировали какую-нибудь посвященную революционному празднику пьесу, и нас освобождали от демонстраций. Потому что мы другим способом отмечали этот революционный праздник. И это было для меня очень хорошо! И потом я все-таки художник. А особенность художника в том и заключается, что он живет в двух реальностях – рядом со всеми и в то же время на все смотрит со стороны.

В этом смысле я считаю, что занимаюсь серьезным делом. Не в смысле этакой «нахмуренности», а в смысле содержательности дела. Это единственное, что меня спасает, иначе я бы бросил эту профессию.

Из книги «Игра в жизнь»

Надо поддерживать – отношения, дружбу, контакты, традиции, форму, связи – все поддерживать надо! А то упадет! Пропускать нельзя! Я пропускал. И многое пропустил.

Пропустил, например, Ее Величество Богему. Пишу с большой буквы, потому, что Она сильна и властна почти божественно. Да и корень слова что-нибудь да значит. Не забудем, конечно, что корень слова похож на русский, а слово-то... слово оттуда – французское. Но и мистика случайного сходства тоже весома. БОГЕМА – БЕСПОРЯДОЧНАЯ ЖИЗНЬ ЛЮДЕЙ, КОТОРЫЕ СЧИТАЮТ СЕБЯ И ОБЪЯВЛЯЮТ СЕБЯ ПОРЯДОЧНЫМИ.

Богема моего поколения, очевидно, связана прежде всего с пьянством на квартирах, с немногочисленными ресторанами и – прежде всего – с разговорами. Еще – Богема тех времен обязательно связана с искусством. Чердаки художников, подвалы скульпторов, закулисы театров – ее любимые места кишения и размножения.

Я читаю выходящие книги о том времени Василия Аксенова, Толи Наймана и удивляюсь. Это рассказы о людях, событиях и местах моей молодости. Все совпадает – по дням можно проверить – мы были в одном месте и в одно время. Но это не обо мне... Круг Наймана через Рейна и Бродского и Бито-

ва тоже мне был не чужой. Но я не их, и они не мои – и тут, надо признаться, одиночество.

Г.С.: В одной из своих книг вы называете себя эксцентриком...

С.Ю.: Вообще да. Абсурд и родился из эксцентриады. Конечно...

Г.С.: Были времена, когда у блестящего актера Юрского возникли проблемы с властями. Играть и ставить вам не давали, и вы начали писать. Как вы тогда говорили, «писатель может писать в стол, а актер может сыграть только в ящик». Хочу понять – но ведь театр-то ваш не кончился в этот момент? Просто сменилось амплуа?

С.Ю.: Нет! Театр я никогда не оставлял! Никогда! И наверное, это правильно. Я об этом думаю весь сегодняшний день, потому что от меня ушел мой самый надежный товарищ, моя опора, мой друг, с которым мы нашу «АРТель АРТистов» держали двадцать лет. Как символ работы! Все, что я делал последние двадцать лет, сделано как артельное искусство, внутри любого театра или вне театра.

Это мой товарищ. Нет, вы его не знаете, вы его не знаете... Но он играл во всех моих последних спектаклях, если вы видели «Полонез», он играл Блюма, который в финале появляется, которого все время ждут, вроде Годо такой, но он оказывается странным «интернетным» человеком. Он играл, не будучи актером, он актером стал у меня, вот в эти двадцать лет! Мечтал об этом и стал им! Я писал для него роли, он играл большие роли. В «Сталине» он играет роль, очень важную в спектакле, сейчас я просто не знаю, что с ним делать, – выбрасывать! Он ушел от меня, и ушел из этого дела. И рухнула артель. Это случилось на днях. А я не ушел! И даже в те времена, когда действительно было очень тесно и запретно, я из театра не ушел, со сцены не ушел...

Но это я только к тому говорю, что тут выбор очень серьезный, потому что оставаться в театре ну сколько можно? Иногда я тоже чувствую, что силы кончаются, но пока что, пока что я здесь! Но сейчас я не знаю, я по-

ставил «Полонез. Вечер абсурда № 3», и этот цикл³ завершен, конечно. Так же как я сказал вам, что завершилась моя «АРТель АРТистов» – уж так сложилось. А может быть и вообще все...

Г.С.: А что же вы будете делать? Только что вышел спектакль...

С.Ю.: Нет, играть мы будем.

Г.С.: Товарищество завершилось?

С.Ю.: Нет, товарищество – это я вам говорю, потому что сперва это так называлось, а потом это была моя идея, артельный принцип работы, отбор людей, как в артель отбирают: должен быть плотник, должен быть столяр, электрик, но отбираются



И. Вацетис. «Предбанник». Туапсинский – Сергей Юрский. Театр им. Моссовета. Фото Елены Латиной. 2006

³ Театр Игоря Вацетиса. Трилогия: «Провокация» – 2000 год, «Предбанник» – 2006 год, «Полонез» – 2010 год.

наилучшие. Если хороший столяр, но плохой электрик, это не артель, все должны быть мастера! Почему для меня «Полонез» важен, потому что это был отбор молодых, который долго длился. Долго! Годами... Я ждал, когда они уже даже не очень молодыми стали, когда они, наконец, освободятся и вот здесь, в этой комнате, на двенадцать дней будут заниматься только этим. Двенадцать дней всего! Чтоб мы поняли – можем ли быть артелью. Потом да, потом начали работать...

Г.С.: Вы очень много пишете об отце. И с такой щемящей любовью... В фильме «Полторы комнаты»⁴ вы сыграли отца Бродского. На мой взгляд, как своего. А кажется, могли бы там сыграть и Иосифа... Прочла в одном из писем Бродского: «Война окончена, но я не чувствую себя ни среди победивших, ни среди проигравших, а скорее таким лесным братом с примесью античности и литературы абсурда...», – мне кажется, это и о вас. От этого мое ощущение слияния Юрского и Бродского. Тонино Гуэрра, представляя в Петербурге этот фильм, сравнил его с «Амаркордом» Феллини, с набоковской ностальгией по детству. Вы сами ее испытываете?



«Это 1939 год. Это Ленинград. Это мальчик Сережа четырех лет. Какая длинная речка Фонтанка. Какая оказалась длинная жизнь»

С.Ю.: Я живу без острой ностальгии. Потому что умиляться в этом прошлом нечему. А забывать его категорически нельзя. Там было то, что называется «голодом сердца», – жажда познать то многое, чего мы не знаем и чего мы еще достигнем. Да, у Бродского было такое детство, в котором он ходил за руку с отцом, отец был в нем, он был в отце. А оказалось, что это чужие люди – в смысле того, что составляло главное для Бродского. Стихи его родителям были непонятны, его жизнь была им непонятна, они просто любили Йоську. И он их любил. Но знал прекрасно, что все, что он делал, – для других, но не для самых близких ему людей. Это большая драма. И вообще вся картина Хржановского – это роскошный фон для простой истории, как у двух людей, хороших, благородных, трудно живущих, родился мальчик, который как бы не их... При этом в картине, которая хоть и называется «Сентиментальное путешествие на родину», ни в коем случае нет слезливой мелодраматичности. Конечно, сердце щемит. Но все же главное, что это поэтическая картина, почти стихотворная – не только потому, что там звучат стихи Бродского, но и по монтажу, по плотности метафор. Одна из которых – изумительная! – пара ворон (в фантазиях Бродского – его уже умершие родители), которая сопровождает поэта, вернувшегося на родину...

Г.С.: Бродский говорил, что вряд ли вернется в Петербург. Но делал оговорку – ну разве что инкогнито: «Побродим, повидаемся с близкими нам людьми и незаметно смоемся». Как думаете, он все-таки мог приехать?

С.Ю.: Мы с ним говорили об этом. Дело в том, что приехать нобелевским лауреатом, знаменито, он не хотел. Ему это было несвойственно. При том что он очень серьезно относился и к премии, и к славе, которая к нему пришла, но которая никак не была для него неожиданностью.

Г.С.: Как вы познакомились?

С.Ю.: Произошло это так, как это происходило всегда в шестидесятые годы – в одной из питерских коммуналок. Как-то после спектакля мне позвонили Кама Гинкас и Генриетта Яновская⁵: «Приходи, познакомишься с Бродским». Я зашел, мы поговорили часик-полтора. Надо сказать, разговор был односторонний – мы о нем (не обязательно восторженно, было о чем спорить), потому что мы-то его стихи читали, а он театралом не был и ни драматический театр, ни актеров не знал.

Г.С.: Не обиделись?

⁴ «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину». Режиссер А. Хржановский, сценарий Юрия Арапова, Андрея Хржановского, 2009 год.

⁵ Ныне режиссеры московского ТЮЗа, а тогда ученики Георгия Товстоногова.

С.Ю.: Да нет, вся их поэтическая группа считала, что театр – «грубое искусство». Меня больше интересовало, как мне читать его стихи: я уже тогда в какой-то мере «заболел» Бродским. Я очень не скоро стал читать их со сцены, но знакомым или в компаниях читал. Когда мне говорят: «Дайте концерт, посвященный целиком Бродскому», я отвечаю: нет, нет, я артист эстрадный и работаю на большие залы. Вполне достаточно «дозированного» количества, а иначе нужна специальная аудитория. Мне интересно работать на сопоставлении, «Бродский в ряду» – Пушкина, Маяковского, Есенина, Пастернака, Мандельштама, современных поэтов обязательно. В этом смысле я просвещаю людей насчет человека, фамилия которого им известна, но поэзия которого им сложна или просто незнакома.

Г.С.: Вы как-то сказали, что когда сами ставите и сами играете, вам так спокойнее. А если не о спокойствии говорить, как сотрудничают в вас ак-

тер и режиссер? Эти двое во время работы не подавляют друг друга? Вы можете их контролировать?

С.Ю.: Постепенно... Меня упрекали когда-то, это же началось очень давно и началось вынужденно, я могу рассказать историю этого дела, но не знаю, нужно ли вам это. Это, может быть, лишнее...

Г.С.: Мне нужно!

С.Ю.: Тогда я сейчас возьму у кого-нибудь сигарету и расскажу вам... (уходит)...

...(Возвращается) Если вы читали, а вы читали то, что я пишу, я говорил, что в институте нас учили бояться саморежиссирования. Мой любимый профессор Макарьев⁶ очень следил за тем, чтобы была непосредственность, и всегда считалось, что режиссура – это умственная работа, интеллектуальная, рациональная. Актер должен освободить рацию и по возможности отключить его, чтобы сердце чувствовало переживания, а рацию пусть будет у автора и режиссера. Но, видимо, у меня рацию было включено, ну так, от природы, и меня в этом упрекали

⁶ Леонид Федорович Макарьев (1892–1975). Выдающийся актер, режиссер, драматург и театральный педагог, народный артист РСФСР. С 1939 г. заведующий кафедрой актерского мастерства Ленинградского института театра, музыки и кинематографии, профессор.



«Это фотография с Бродским. Мы были на крестинах сына Миши Барышникова, потом зашли в кафе. Курить в кафе запрещено, а Бродский без сигареты не может. Его выгнали на улицу. Но настроение праздничное». Нью-Йорк, 1989. Фото Кати Даниловой



с ранних лет... Я говорил: «Нет, нет! Я не думаю, не думаю!» – «Да, неееет... Ты думаешь, думаешь ты... И, конечно, актером тебе не быть. Настоящим актером. Нет!». И я метался между этим – как перестать быть рациональным и стать эмоциональным...

Открытием, переворотом было для меня знакомство с Михаилом Чеховым, который легко все соединил, сказав, что это Божественное дело. А Божественное – это просвещенное чувство! Это ум. Это умение смотреть на себя со стороны, оценивать. Попробовать видеть себя сверху и быть ответственным. Это было совершенное открытие, переворот. Михаила Чехова же для нас не существовало. А потом он возник. С Товстоноговым мы на эти темы особенно не говорили. С Владимировым, Игорем Петровичем, – моим первым режиссером в БДТ – говорили, и он мне все время повторял: «Если ты будешь режиссировать и подменять меня, я тебя загоню в такие роли, что тебе будет не жизнь, а каторга!» Это, конечно, шутя, он был очень человек ироничный... Помня, что он это говорил, я сразу: «Подчиняюсь, подчиняюсь...». А потом написал инсценировку «Фиесты» Хемингуэя и принес ее Товстоногову, и Товстоногову она понравилась (это описано, но вынужден повторить), – я видел, что понравилась, но он сказал: «Это не мой материал. Он мне очень нравится, но не мой. Поставьте сами». Я был испуган так же, как когда Владимиров мне говорил за десять лет до этого: «Не режиссируй себя...» А тут Товстоногов – поставьте сами... «Но одно условие, – сказал Товстоногов, – вы не играете, потому что это разные вещи». А! Опять возникло: «перестаньте быть чувствилищем, актером, а будьте мозгом». Ну... Товстоногов сказал – конечно, так и будет. Я и не играл, я режиссировал. Он этот спектакль запретил. Это был очень хороший спектакль. Пожалуй, слишком хороший. Потому что актеры играли замечательно, потому что был прекрасный текст и потому что, честно говоря, я это хорошо поставил.

Г.С.: Поэтому и запретил?

С.Ю.: В общем, да. Потому что это был какой-то не совсем тот театр, который тогда был. Это был немножко другой театр. Но просто сказать «я запрещаю» Товстоногов не мог. Он ко мне относился замечательно, он был моим как бы театральным отцом, а я был его сыном... И поэтому... Я только видел, что он черный стал после показа. И молчал несколько дней! А потом вызвал меня и сказал: «Сергея, не все в порядке здесь, не может этот актер играть главную роль, это должны играть вы»...

(Шепотом): Я говорю: «Я не могу, потому что, по-моему, он (Миша Волков) замечательно играет, и он подходит очень, я меньше гораздо подхожу». Товстоногов: «Ну вот вам условие. Вы долж-

ны заменить героя!» Я: «Нет, это разрушит...» Наш спор может быть проверен, потому что, уже без разрешения Товстоногова, я снял это как телевизионный фильм, потом фильм запретили, но он существует все-таки, качество его ужасно, потому что съемка с кинескопа, но он существует, он есть! И можно посмотреть, что – да! – Миша и должен играть эту роль!

Вот эта товстоноговская измена своему абсолютному принципу, плюс Михаил Чехов, который

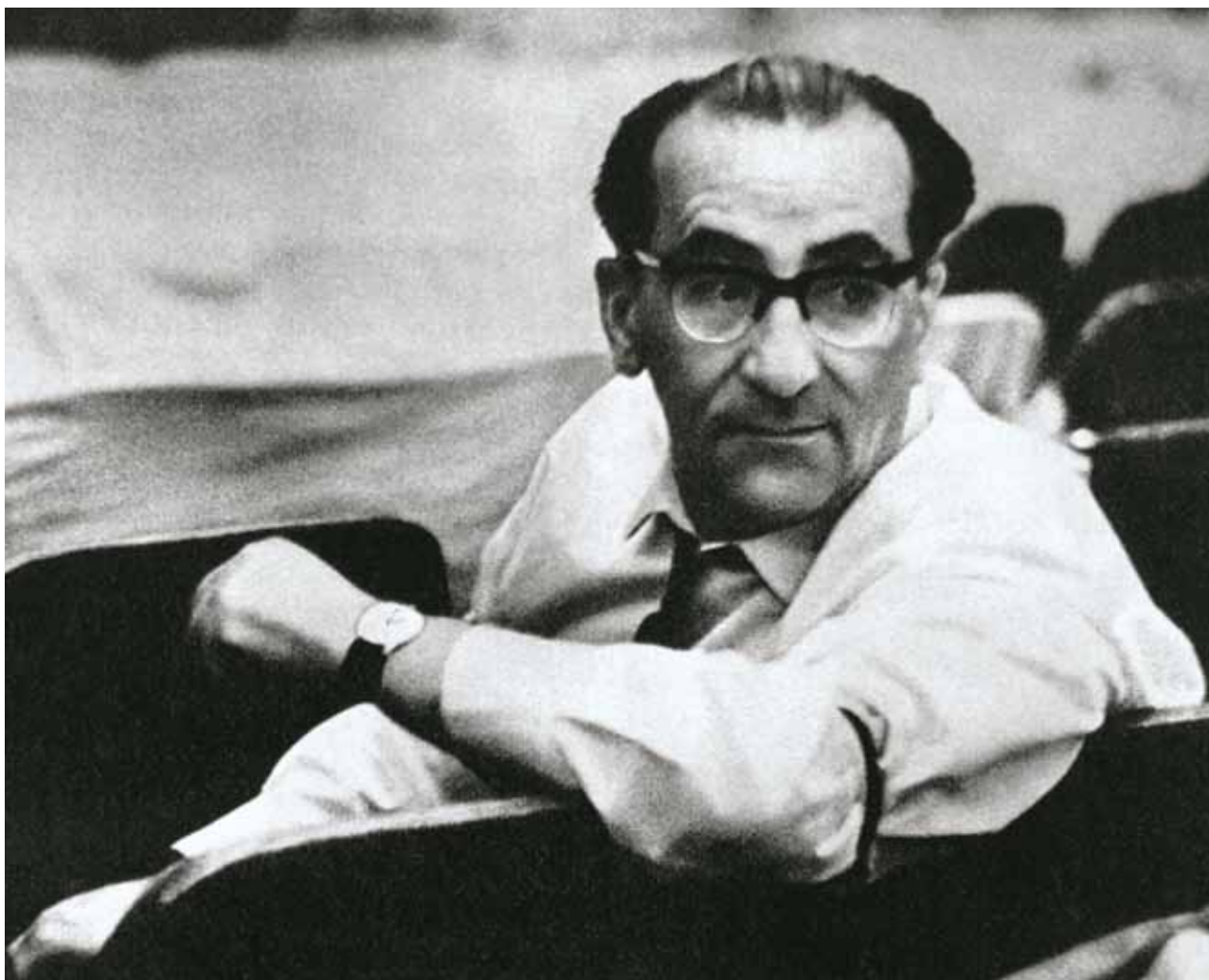


М. Булгаков. «Мольер». Юрский – актер, режиссер. 1973. Фото Нины Аловерт (США)

говорил, что смысл актерской игры в том, чтобы быть другим человеком, и быть еще третьим человеком, который объективно смотрит со стороны, дали мне возможность попробовать. И я тогда вдруг вспомнил Мольера, который ставил, играл, писал. И поставил Мольера! И Товстоногов уже теперь говорил: «Забудем “Фиесту”, любую пьесу, которую вы назовете, я сразу пушу в репертуар. Сразу! Через три дня мне скажите». И я сказал: «Мольер» Булгакова. И сам играл, и сам ставил. Мало того, я ему предложил стать актером, я хотел очень с ним ставить... сперва Пиранделло, потом Ибсена... И велись разговоры с ним, но это все не состоялось. Вот так и завертелось...

Г.С.: Есть такие строчки: «Все можно, все можно простить учителю, если этот учитель есть...». У вас сложные отношения с Товстоноговым были, вы все прощали?

С.Ю.: Я?! Ничего не прощал!.. И он мне ничего не прощал, но у нас было десятилетие, не выразимое в словах, действительное, абсолютное доверие и восхищение мое им, а в какой-то степени



«Гога. Георгий Александрович Товстоногов. Наш шеф. Наш учитель. Главный режиссер моей жизни». Ленинград. БДТ. 70-е гг.

и он восхищался мною и доверял мне такие вещи, которые трудно было представить. Только он мог рискнуть доверять... Роли, роли и в ролях такие вещи... Но это был только период... потом начался другой период, и никогда уже не найти того письма, которое я ему написал и где проанализировал катастрофу наших отношений, и он сказал: «К сожалению, анализ правильный...». И счастье наших отношений, и катастрофа... Да, так случилось. Но это разные этапы, разные периоды жизни его, и театра, и мои тоже.

Из книги «Игра в жизнь»

...Чтобы меня больше не спрашивали: а вы уехали тогда из-за Товстоногова? У вас были разногласия? Он не давал вам работать?

У нас были разногласия! Но он давал мне работать. Именно он открыл передо мной совершенно новое понимание театра, он открыл во мне неизвестные ранее возможности. Он, Георгий Александрович Товстоногов – мой главный учитель, мой самый главный и любимый режиссер. Я счастлив и горд,

что двадцать лет шел с ним рядом. Двадцать лет играл главные роли во многих спектаклях его замечательного театра. А развели нас органы неуловимой, непознаваемой власти, которые давили на каждого из нас, которые лишали нас перспективы, солидарности, надежды.

Г.С.: *А что было дальше?*

С.Ю.: *А дальше... дальше было очень тяжело. Мне даже говорили (я не мог этого заметить), что, играя роль на сцене, на репетициях я шевелил губами на текст партнера. Я говорил: «Да нет...» Но так как люди подтверждали, один, второй, значит, наверное и такое было. Сейчас я надеюсь, что этого нет. Потому что опыт уже все-таки, почти сорок лет...*

Г.С.: *Принято считать, что умный, думающий актер обязательно хочет стать режиссером. Всегда была уверена, что это потеря профессии.*

С.Ю.: *Нет! Нет! (яростно) Нет! Это глупые актеры хотят стать режиссерами. Некоторые являются и режиссерами и актерами. Некоторые... Одного*

я видел живьем и разговаривал с ним – это Эдуардо де Филиппо. Одного я не мог видеть – это был Мольер. А с одним я дружил – это был Олег Ефремов. Потом он актерское дело бросил, и очень жаль! Очень жаль! Потому что он замечательно играл на сцене в своих спектаклях.

Г.С.: Да, собственно, и господин Станиславский...

С.Ю.: Я уж не говорю о Самом, так сказать... Но его всегда умудрялись ругать, по-моему, за то же самое, за что в театральном институте мне грозили пальцем: преподавая систему Станиславского, ругали за это самое! А он ставил и играл, с этого начинал, этим увлекался, здесь достиг каких-то вершин, а потом... потом началась его трагедия жизни, когда он потерял обе профессии, предав их педагогике. И это было трагично.

Г.С.: Меня на этот вопрос навел один из ваших коллег, сказав: «Это только Юрский может! И ставить, и играть».

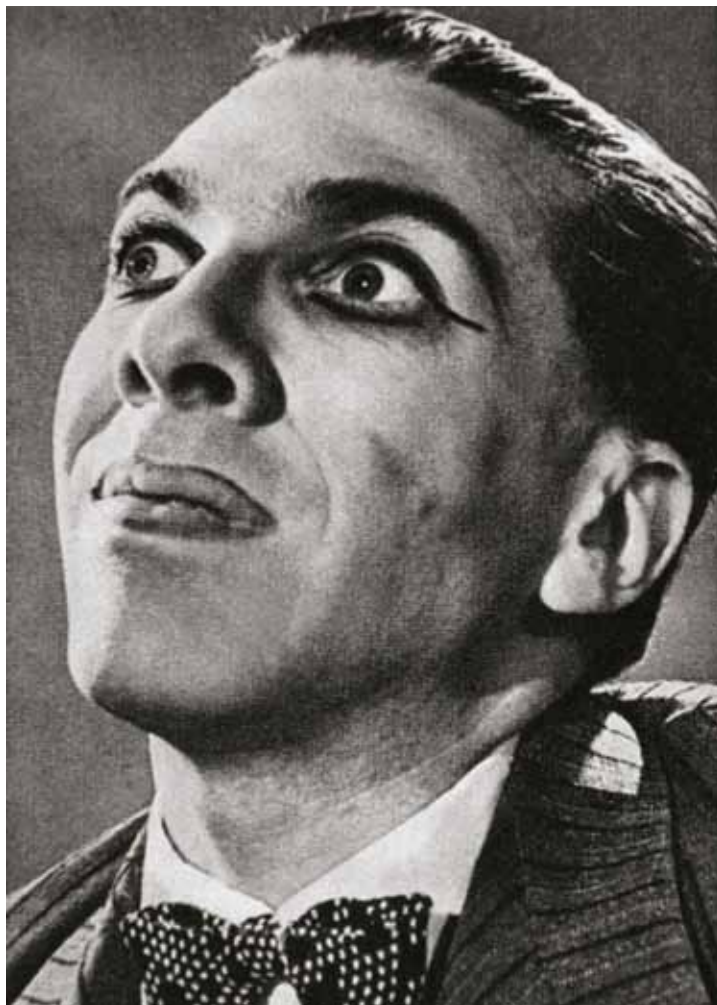
С.Ю.: Ну и нормально он говорит! Это либо есть, либо нет! Я работал с очень умным и совершенно театральным человеком, с Ростиславом Яновичем Пляттом, но у него за всю его биографию никаких режиссерских позывов не было! Я видел и очень увлекался Гриценко, Николаем Олимпиевичем. Выдающийся актер, совершенно поразительный, но у него никогда не возникало подобного желания. Он, наоборот, должен был быть свободен – вы там занимайтесь вашими делами... А как часто Ефремов на съемках мне говорил: «Слушай, что ты вмешиваешься? Кино – это отдых для нас. В театре работай, играй, а здесь – да пусть они говорят что хотят, говорят сделай так – делай так. Это отдых – кино». Правда, я и там вмешивался, а потом стал и кино сам снимать. Но вообще, в какой-то мере для меня кино – отдых, потому что я освобожден от массы организационных, технических, общехудожественных задач. Спасение и отдых! В этом смысле.

Г.С.: Вы обещали рассказать о втором своем Учителе, к которому ездили недавно в Польшу.

С.Ю.: Эрвин Аксер. Да... Он для меня очень важный учитель, очень важный. Если Товстоногов – это истинно русский театр, идущий от Станиславского, через Лобанова, которого он (Товстоногов) считал своим основным учителем, то Аксер – это дыхание Европы, это театр польский, немецкий, он много работал в Австрии, в Германии.

Он был приглашен Товстоноговым для постановки спектакля «Карьера Артура Уи» Брехта. Этот спектакль тогда нашу-

мел необыкновенно. В масштабе Европы. Когда мы привезли его в Москву – тоже был оглушительный успех. Мы никогда не возили «Горе от ума», по причине того что спектакль был не очень одобрен высшими властями и Товстоногов просто боялся его вывозить, разрешения не давали. Эта постановка несла такой скорее политический, социальный взрыв, а вот «Карьера Артура Уи» – это был взрыв эстетический. Это было проникновение европейского театра в театр русский. И совершил его Эрвин Аксер – польский режиссер, создатель современного театра, такого «Современника» в Варшаве – по-польски называется «Театр Współczesny». Это был совершенно другой подход, другой ритм работы, другой уровень мировой культуры, не постепенно приобретенный, а всаженный в человека. Вся его группа – и художник Эва Старовойска, которая стала потом его женой, и композитор Збигнев Турский – это все были европейцы, они иначе голову поворачивали, иначе говорили, хотя все говорили по-русски, кто с большим, кто с меньшим акцентом. Спектакль был абсолютно европейским. Эрвин отнесся ко мне с большим интересом, хотел



Бертольд Брехт. «Карьера Артура Уи». Дживола – Сергей Юрский. Постановка Э. Аксера. БДТ. 1963



дать роль Артура Уи, но я не играл. Играл Женя Лебедев, очень ярко, невероятно сильно, одна из его мощнейших и успешнейших ролей. Я играл Дживолу, но тоже очень заметно, все заметно играли, в манере, которая у нас не принята.

Когда Эрвин ставил второй спектакль⁷, он пригласил меня уже на главную роль. Это был очень странный спектакль... Настолько европейский, что его не очень приняли... И совсем не принял Товстоногов. И выпуск был конфликтный, непонятный какой-то. Спектакль недолго шел, но все-таки прошел 75 раз. Это ничего, это нормально. В восприятии публика никогда не была, но однако ходила. И те, кто смотрел, те запомнили. Это была Европа, европейский театр.

Я много лет не был в Варшаве. И вот сейчас поехал, просто появилась возможность, показывали наш фильм «Полторы комнаты». Для меня не фестиваль был интересен (я не очень люблю фестивали по той же причине толпы), а то, что Эрвина увижу. Я ему звонил обычно раз в год, и вот этих годов уже набралось... Первого января ему 94 года, он старый человек. Он давно оставил свой театр, давным-давно, и театр этот исчез. То есть он существует как-то сейчас... Но я спросил: «Как там? У меня есть один вечер свободный, может быть?..» Говорить Эрвин не хочет. Он как мой герой⁸. За него жена говорит... Он молчал... Несколько фраз сказал за два наших свидания. Поразительно... Мы сидели у него, это согнутый человек, совсем согнутый, а был стройный – поразительная фигура... Он книжку мне подарил, говорит: «Можешь? По-польску разберешь?» Большая такая книжка, «Из памяти» она называется. Я спрашивал: «Вы пишете сейчас что-нибудь?» «Вот. Пять лет назад». Сейчас вообще ничего, ничего... как кляп во рту! Я спросил его в конце концов: «Эрвин, вы считаете, что все сказано? Или не все сказано, а некому сказать? Бессмысленно говорить?» На что он молча махнул рукой.

Книжка издана академично, как издают в дорогих издательствах, небольшими тиражами. Бумага такаая, ой, ой, ой... Малое количество фотографий, люди, с которыми он работал: Брехт, Дюрренматт, Фриш, актеры, репетиции... Один всего собственный портрет... И я вижу то, что до сих пор понять не могу, – вижу свою фотографию: на общем плане, кафе какое-то, далеко сидит человек в шляпе – я (я вижу это), и по-русски написано: «Премьера “Двух театров”» (того спектакля, который почти запретил Товстоногов, такой

был конфликтный спектакль!). И дата – 1969 год, число... Наверху написано по-французски: «Я вас жду, садитесь рядом, поговорим...» Пустое кафе... И внизу по-польски: «Юрский в Париже». В Париже мы были на гастролях за три года до этого! Почему я ему мог подарить странную фотографию, непонятно кем снятую, на общем плане, и написать на ней дату спектакля, который так мучительно выходил, – столкнулись две системы. Эрвин – одно, а Товстоногов – совершенно другое. А я оказался посередине, потому что играл определяющую роль. И вот эта самая фотография в этой книжке? Это был такой укол, до невозможности! По внезапности, по радости, благодарности, и по тревоге – потому что все странно: и фотография странная, и ее место в этой книжке. Он вообще-то пишет о Товстоногове, так я понял (попытался читать по-польски – не получается), обо мне только упоминает, он рассказывает о спектакле, о взаимоотношениях с Товстоноговым...

Ну вот, такой был удар, да еще на «Полонезе»... Это длинно рассказывать, ну, что я мог? Фотографии принес, говорю: «Полонез» – это все-таки польский танец, так пьеса называется, вот несколько фотографий... Я ему уже не стал рассказывать, что пьеса о человеке, который отказался говорить и заткнул рот себе. Но это он и есть! Эрвин! Я и увидел то, что в голову не приходило. Я ж его не видел тридцать лет! По телефону только... А я увидел человека, который заткнул рот кляпом...

Г.С.: *А вам не стало страшно, вы же его написали, создали его, а теперь увидели в реальности своего собственного героя! «Весь мир – театр, а люди в нем – актеры»?*

С.Ю.: Получается... Я не настолько интеллеktуален, чтобы всему давать оценки и выстраивать ряды, но так получается... да. Так получается.

Г.С.: *Все возвращаюсь к Бродскому... Рейн рассказывает, что однажды спросил, отчего он не женится. И Бродский, долго подыскивая подходящее слово, но, видимо, так и не найдя точного, ответил: «Понимаешь, а что делать потом, когда... лиричность уходит?» Это то, в чем мы сегодня живем, – в ушедшей лиричности. И это так болезненно и печально, и становится так жалко...*

С.Ю.: *(Улыбается)* Жалко, жалко, но опять-таки вернемся тогда и скажем, что дальше есть чувство долга. И даже если это длится долго, то чувство долга должно быть. Конечно, можно сказать, ну сделан спектакль, ну и все, давайте для ка-

⁷ Спектакль «Два театра» по пьесе Ежи Шанявского, 1969 г.

⁸ Герой в спектакле «Полонез» сам себе заткнул рот кляпом и сидит со связанными руками в инвалидном кресле...



нала «Культура» снимем, они как все хоронят, так и это похоронят, но, по крайней мере, хоть могила будет. Но нет, надо дать жизнь спектаклю, а значит надо играть. Обязательно надо сыграть некоторое количество раз, пристойное. Должно пройти время. Время разное... Меняются и люди, сами актеры, они не просто взрослеют и стареют, но они другие! И зал другой! И время... Вот про это я и говорил, что только абсурд может сейчас это удерживать – вот это определенное время и его модуляции в сегодняшний день. Абсурд, он выдерживает сегодняшний день.

Г.С.: В котором лиричности нет...

С.Ю.: Ну, что ж, что есть, то есть... Я бы у самого Бродского спросил – много ли у него лиричности? Иногда вскрики совершенно гениальные, замечательные, а большей частью: «поговорим о смерти, поговорим о смерти»...

Г.С.: В вашей книжке есть эпизод, как на допросе в ГБ вы читали его стихи. Я подумала, это можно использовать для романа...

Из книги «Игра в жизнь»

«...В кабинете № не помню каком было светло и не страшно. Человек за столом смотрел на меня с печальной, очень понимающей улыбкой и, склонив голову набок, постукивал карандашом по стопке бумаг.

– Сергей Юрьевич... – произнес он и умолк надолго. А потом: – Как вы думаете, почему мы вас сюда пригласили?

Вновь наступила тишина, и в голове моей закрутились все мои грехи, грешки и ошибки...

– А вот как вы к Иосифу Бродскому относитесь, Сергей Юрьевич?

– Это большой талант. Даже громадный.

– Да?

– Да.

– Думаете?.. А что вы скажете об этом вот стихотворении?

Это был небольшой стишок о старухе, которая живет в маленькой комнатке, где почти темно, потому что праздники и окно перекрыто снаружи портретом кого-то из членов Политбюро... или Сталина?

– Что скажете? Это антисоветчина!

– Не знаю... я этого стихотворения никогда не читал. Но ведь Бродский вообще-то совершенно не политичный поэт. Он выдающийся лирик. Вот послушайте... – И я читаю (да, так было!), читаю следователю стихотворение Бродского «Через семь лет».

Так долго вместе прожили, что вновь Второе января пришлось на вторник...

Читаю, а сам думаю: сейчас начнется про его процесс, про эмиграцию, длинный будет разговор. Что бы ему еще прочесть? (А кстати, это, с окном, закрытым портретом, я использовал потом через много лет в фильме «Чернов / Chernov» в сцене майского праздника.)

С.Ю.: Это замечательно у Бродского! (*читает*):

Так долго вместе прожили, что вновь второе января пришлось на вторник что удивленно поднятая бровь, как со стекла автомобиля – дворник, с лица сгоняла смутную печаль, незамутненной оставляя даль.

<...>

Так долго вместе прожили, что роз семейство на обиарпанных обоях сменилось целой роцею берез, и деньги появились у обоих, и тридцать дней над морем, языкат, грозил пожаром Турции закат.

<...>

Так долго вместе прожили мы с ней, что сделали из собственных теней мы дверь себе – работаешь ли, спишь ли,



А.Н. Островский. «Правда – хорошо, а счастье лучше». Филициата – Фаина Раневская; Грознов – Сергей Юрский. Постановка С. Юрского. Театр им. Моссовета. 1980

*но створки не распахивались врозь,
и мы прошли их, видимо, насквозь
и черным ходом в будущее вышли.*

Стихотворение действительно потрясающее, но в основном, все-таки это исследование чего-то другого, скорее жизни и смерти, присутствия или отсутствия Бога, для него это столь же важно.

Вот я делал для телевидения рождественские стихи разных поэтов, которые нужно было прочесть в церкви «Всех скорбящих Радость» на Ордынке. Это было чтение, не концертное исполнение, а так, как положено, – чтение в церкви. В общем, опыт несколько оригинальный – в Рождество... У меня был выбор: от Блока, Фета, Хомякова, Аверинцева... так Бродский настолько выше всех, что руками развести, настолько выше... А поэты-то, Кузмин, Шмелев, Набоков... да кого ни возьми! А Бродский... по-моему это очевидно, но еще раз смотрю, и по его рождественским стихам, он человек «мимо церковный», или околицерковный. Двурелигиозный. Но он выше всех!

Г.С.: У меня остался вопрос, наверное для вас традиционный – о Раневской. Моя любимая актриса! Вне

времен. Ведь вы поставили и сыграли с ней последний ее спектакль в театре Моссовета, «Правда хорошо, а счастье лучше» Островского. Мне она иногда казалась, особенно в конце жизни, ребенком-гением.

С.Ю.: Ребенок? Нет, не знаю... Она все-таки была старуха, и она еще играла старуху. Играла старуху! Слегка выжившую из ума, но при этом была вполне в своем уме и вполне владела собой. И в этой роли ей было чуть легче переносить свое действительно драматическое окончание жизни. В одиночестве и в некоторой вынужденной паузе, потому что она боялась многого. Боялась. И надо было себя ограничивать. И вместе с тем талант, который, конечно, проявился тоже кривым образом – все, чем она любя публике, действительно заслуживает и внимания, и любви, и всего, все ее комические роли – ну, например, «Драма» Чехова, ну что тут скажешь, или «Шторм» на сцене театра Моссовета...

Г.С.: Где ее сцену вырезали, чтобы не затмевала остальной спектакль...

С.Ю.: Вырезали потом, вырезали, да! Целиком вырезали – потому что слишком ярко давала, а вокруг все довольно убого было. А она – это

было фантастически! На мой взгляд, «А дальше тишина» – это уже игра с самосожалением.

Г.С.: *Считается, самая любимая зрителями ее роль...*

С.Ю.: Ну, раз *считается*, значит уже не в счет. (Улыбается) Вот если бы мы договорились с ней, чтобы после «Правды хорошо...» она сыграла невеликую пьесу, но великую женщину – Сару Бернар в «Смехе Лангусты»... Уже длинные разговоры пошли... Она сперва как-то завелась, а потом отрезала: «Я не буду играть. Я видела Сару Бернар на сцене. Я не смею, и никто не должен сместь! Это только нахал мог написать пьесу о великой Саре Бернар. Но я не нахалка. Не буду играть». Вот если бы она сыграла! Она по пьесе уже безногая. И вся роль сидячая. Я соблазнял, говорил: «Фаина Георгиевна! Учить роль приблизительно, на столе бумаги, лежит большая лупа, очки...». Она боялась забыть текст и забывала иногда, когда мы играли Островского. Часто забывала. Успокаиваю: «Я ваш партнер, подскажу, подсуну бумагу. Сидим вдвоем, на малой сцене, обязательно на малой! А если что забылось – берите лупу, смотрите. Пауза любая! Пожалуйста! Очки – все позволительно!» Потому что она (Сара Бернар) находится в состоянии последней правды, когда она уже совсем больна, и с секретарем своим, раздражаясь, оценивает свою жизнь. Это могло бы быть... Вот это могло бы быть! Не традиционная пьеса, а вот такая, с вывертом... Не случилось.

Г.С.: *Волновалась, она же очень требовательна была к себе...*

С.Ю.: Так не требовалось... Она больше лозунги говорила, что все должно быть слово в слово, ничего не должно быть изменено от автора. Но сама была импровизатором... Ее величайшая роль из всего, что я видел, – конечно, «Мечта» Ромма, это совершенно фантастическая роль! И вот чего не хватило в ее биографии, вот этой средней пьесы, но великой женщины. И она – в полной свободе от того, что зритель присутствует, чтобы она вообще об этом забыла, просто разговаривают два человека... Вот это было бы да! Но не случилось! Мало ли чего не случилось...

Вместо эпилога

Если театральные государства сравнить с реальными маленькими странами, то аналогия будет полной. Названия театров утаю, чтобы не начинать с обид (по ходу нашего откровенного раз-

говора невольных обид, думаю, и без того хватит. Так всегда в театре: невольно, да больно), но знатоки, коллеги и люди с интуицией запросто догадаются, о ком идет речь. Вот варианты:

Театры типа государства Андорра. Живут где-то в отдаленной местности. Кто-то туда ездит, что-то там смотрит, но из моих знакомых никто не бывал. Однако государство существует. Вперед не лезет, а потому никогда критике и поношению не подвергается. Ему даже умиляются, бывает, и по головке гладят (в дни юбилеев). А он жмурится, мурлычет и... гниет помаленьку.

Театр – государство типа Монако. Тут все бурлит. Жизнь веселая и безостановочная. О князе, принцах, фрейлинах ходят разные соблазнительные слухи. Тут разные шалости, игры, бурная жизнь, яркие декорации на сцене, молодые артистки сплошь с длинными ногами. А пляшут – загляденье! И заглядывают... даже настоящие властители из самых настоящих стран. Тут легко ходят довольно большие деньги, а уж шампанское и все то, что при нем, – это водопадом! Такое государство знают и любят все. И не догадываются даже, что это давно уже и не театр вовсе, а злчное место.

Театр типа Великое Герцогство Люксембург. Это маленькое государство, ощущающее себя наравне с большими. Языка своего нет (говорят, был, да утерян). Есть свой пророк, но он давно умер, и о чем он пророчествовал, давно забыли, хотя имя его славят при любом удобном и неудобном случае. Требуется к себе уважения. И уважают. Деньги дают. Театр богатый. В сундуке хранятся традиции. Но сундук давно не проветривали, традиции в нем превратились в труху.

Театр типа государства Гибралтар. Стоит, как скала, на большой дороге. Своего ничего нет, но все на него натываются.

Театр типа Древних Афин. Есть вкус, искусство превыше всего. Но широкая демократия – большое влияние Народного собрания – и театр разваливается на куски. Каждый из которых тоже пытается стать театром.

Сейчас (я пишу это уже в XXI веке) в театре время прилива. Вода высокая и мутная. Повсюду появляются новые маленькие государства и – параллельно – новые театры, похожие на них. Масса самозванцев – театры имени великих людей и имени собственных руководителей. Жуть берет, и голова кружится.

Сергей Юрский. Из книги «Игра в жизнь»

«На квартире у Раневской в Южинском переулке. Репетируем пьесу Островского, общаемся. Вернее я слушаю, а она говорит. Филициата стала ее последней ролью».
Москва. 1980. Фото Юрия Роста

