

Зачем на крыше театра построили храм

Разговор с режиссером Игорем Яцко о том, почему жизнь человека всегда важнее искусства

Как на крыше театра оказался православный храм?

Почему в зрительском зале вместо мягких кресел стоят жесткие скамейки? Как увидеть свет в «Вишневом саде» Чехова?

Кто такой Каин XXI века? Об этом и многом другом нам рассказал главный режиссер театра «Школа драматического искусства», заслуженный артист России Игорь Яцко.

Жесткие скамейки

— Игорь Владимирович, театр «Школа драматического искусства» буквально находится под куполом храма. Такого больше нет нигде в мире. Могли бы Вы объяснить, зачем театру нужен храм, да еще и на крыше?

— Это задумка создателя театра режиссера Анатолия Васильева. Здание «Школы» он спроектировал вместе с архитектором

и нашим главным театральным художником Игорем Поповым. Оно кардинально отличается от других театров. Ты заходишь внутрь и попадаешь в удивительный город, ни на что не похожий, из белоснежных домов, с множеством улиц и переулков, в которых легко можно заблудиться. Не сразу можно понять, что ты находишься в театре, но при этом совершенно ясно, что люди здесь занимаются искусством.

Здание театра на Сretenке открылось в 2001 году, а спустя три года на его крыше появился православный храм, освященный в честь праздника Сретения Господня, построенный на пожертвования и личные вложения Васильева. У этого режиссера особое отношение к театру и особый взгляд на репертуар. Произведения, которые он выбирал для работы — «Иосиф и его братья», «Плач Иеремии», «Илиада» Гомера, «Моцарт и Сальери» и другие, — были неразрывно связаны с духовными вопросами. И решение Васильева построить в театре домовую церковь было очень логичным.

Храм получился удивительным. Особенно когда его совсем маленькое пространство наполняется светом в солнечный день — возникают невероятные ощущения. Долгое время его настоятелем был мой бывший

ИГОРЬ ЯЦКО

Заслуженный артист России, главный режиссер театра «Школа драматического искусства».

Родился в 1964 году в Саратове. Окончил Саратовское театральное училище имени Слонова и ГИТИС. В 1990 году стал актером театра Анатолия Васильева «Школа драматического искусства». Со временем к актерской деятельности добавились преподавательская и режиссерская. Режиссерский дебют «Сто лет. День Леопольда Блума. Извлечение корня времени» был занесен в «Книгу рекордов России» как самый продолжительный театральный марафон (он длился 24 часа). Сыграл более 50 ролей в театре и кино.



▲ **Анатолий Васильев** — режиссер, педагог, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, создатель театра «Школа драматического искусства», которым руководил до 2006 года, а теперь осуществляет театральные постановки за рубежом. Фото с сайта театра www.sdart.ru

однокурсник Александр Ишматов, принявший монашеский постриг с именем Даниил. Теперь он продолжает свое служение в Черногории, а нашу церковь окормляет его друг, настоятель храма преподобного Сергия Радонежского в Крапивниках протоиерей Александр Абрамов.

Храм — как напоминание для всех нас, что театр — это место для духовного усилия. Зрители приходят в «Школу драматического искусства» как гости, а не хозяева, которые разваливаются в мягком кресле: ну давайте, показывайте, что там у вас. К примеру, в зрительских залах у нас очень жесткие лавки или деревянные стулья, потому что наш театр — это не про комфорт и развлечение, а совсем про другое.

— **Выходит, храм был построен по желанию режиссера. А как это восприняли другие работники театра?**

— Не всегда можно сразу понять то, что делает Васильев. Когда он сказал: «Мы построим храм», я думаю, многих это удивило. Понимание пришло позже. Когда в 2006 году Васильев оставил театр, мы, его ученики, стали много думать о том, как сохранить особенность «Школы драматического искусства» и в то же время соединить поколения, наполнить театр новой жизнью, новыми людьми. И, конечно, забота о храме стала очень важным делом. Многие осознали, что храм хранит театр, а театр должен хранить храм.

— **Один из режиссеров Вашего театра, с которым мне недавно довелось пообщаться, сказал, что сегодня храм уже не имеет в театре такого большого значения, как при Васильеве. На Ваш взгляд, не получится ли так, что следующие поколения театра будут воспринимать храм в здании как что-то лишнее?**

— Произойти может все, что угодно, от этого никто не застрахован.

Сейчас службы проходят не так часто, как раньше: у отца Александра не всегда есть возможность выбраться к нам, ведь он настоятель в другом храме. Но я не могу сказать, что интерес к нашей церкви как-то значительно ослабел. Молитва в храме продолжается: здесь совершаются и литургия, и молебны, и панихиды, и соборование, однажды было венчание. И я надеюсь, что православная традиция в нашем театре сохранится.

Конечно, у нас большой поток новых кадров, люди приходят очень разные, кто-то вовлекается в богослужебную жизнь, кто-то ей удивляется. Но меня радует большой отклик среди молодого поколения. К примеру, студии моей театральной лаборатории помогают готовить храм к праздничным службам: украшают его цветами, организуют трапезу, зимой сбрасывают снег с крыши — и действительно создают здесь праздничную атмосферу.

Библию я искал по следам в литературе

— **Есть такой парадокс: для всей европейской театральной общественности одной из самых знаковых фигур из России является Анатолий Васильев, а в России этого имени практически не знают. В связи с этим могли бы Вы рассказать, в чем уникальность этого режиссера и созданной им «Школы драматического искусства»?**

— Есть такие простые и известные понятия, как горизонталь и вертикаль. Можно сказать, что в основном жизнь человека протекает по горизонтали. Традиционный русский психологический театр прежде всего исследует человеческие отношения и ситуации, которые возникают в горизонтальной плоскости. Приходя в театр, люди узнают в проблемах героев свои, поэтому его еще называют театром со-переживания, со-чувствия. И очень интересно, что у нас всегда есть потребность посмотреться в зеркало.

Но существует и то, что выше тех или иных жизненных ситуаций: вертикальная составляющая. Это все, что уходит как бы ввысь или вглубь. Это темы и вопросы, которые касаются уже не только людей, но и вечности. Это стремление к истине. И Васильеву удалось показать, что в театре можно исследовать не только психологию человеческих отношений, но и такие вертикали, как человек — Бог, человек — Истина.

По первому образованию Васильев — ученый-химик, и его театр также стал полем для интереснейших наблюдений и глубоких экспериментов. Он развивает лучшие традиции русской сцены и в то же время открывает для театра новые пути. В отличие от репертуарного театра, его театр-лаборатория — это в первую очередь поиски и исследования.

Его работа в этом театре не ограничивалась задачей непременно поставить спектакль. Разбирая произведения, изучая их авторов, мы погружались в это все глубже и глубже и репетировали столько, сколько было нужно.



В театре можно исследовать не только психологию человеческих отношений, но и такие вертикали, как человек — Бог, человек — Истина.

▲ Храм на крыше театра. Несмотря на необычное расположение, в нем регулярно проходят службы

К примеру, прежде чем показать представление «Песнь двадцать третья. Погребение Патрокла. Игры» из «Илиады» Гомера, мы занимались ежедневными тренингами на протяжении десяти лет. Неслучайно Васильев назвал свой театр именно школой, имея в виду, что актер — это вечный ученик, студент, а то, что он делает, — это ежедневное ученичество, это процесс, из которого впоследствии рождается какое-то представление.

Васильев предложил абсолютно новый взгляд на искусство, и поэтому в свое время его театр стал местом паломничества многих ищущих странников, которых не устраивал свой уровень, которые хотели добиться в искусстве чего-то большего. Но не в смысле популярности, а в смысле углубления в театральный процесс.

— Одним из таких странников были и Вы?

— Да, в 1988 году я оказался здесь, и для меня это был очень серьезный шаг. Я тогда находился в состоянии творческого кризиса. Я уже работал в хорошем театре, в Саратовском ТЮЗе, учился у хороших мастеров. Но в какой-то момент я потерял интерес. Мне всегда

хотелось выйти за пределы только психологического театра, но каким образом это сделать, я не знал.

Через кинематограф и литературу я чувствовал, что и в театре можно выйти за границы горизонтали. Было множество фильмов, которые меня в этом убеждали. Особенно я любил и люблю работы Тарковского. «Андрей Рублев» произвел на меня колоссальное впечатление. Я пересматриваю его по сей день и всякий раз открываю что-то новое. Тарковский в очень достоверной манере затрагивает высокие вопросы — о взаимоотношении искусства и жизни, духа и красоты. Он показывает, что жизнь русского художника неразрывна с жизнью России и с жизнью в Боге. Он сочетает реализм и то, что выше реализма, он выходит за пределы.

Были книги. Я с самого раннего возраста ощутил, что люблю читать и что читаю я не для развлечения и не просто так. Моя мама работала библиотекарем и научила меня любить и уважать книги. Я постоянно помогал ей получать их по почте, классифицировать, расставлять — и, конечно, прочитывал от корки до корки. А лет в 12 я даже удивился тому, как сильно меня увлекло чтение. Это были «Три мушкетера» Александра Дюма, после чего я стал читателем Дюма и бесконечно приобретал его книги. А позже я узнал, что Васильев как-то сказал своим студентам: чтобы подойти к текстам Достоевского, надо сначала заниматься текстами Дюма, потому что мастерству интриги надо учиться у него, а затем смотреть, как этим мастерством пользуется Достоевский, но уже с совершенно другими целями. И такое интересное сближение меня очень впечатлило. ➔

Но я не представлял, как то, что я видел в кино и литературе, может быть воплощено в театре. И тогда я впервые услышал об Анатолии Васильеве и о том, что его взгляд на театр как-то резко отличается от всего доселе мне известного. В 1988 году был объявлен набор на курс Васильева в ГИТИСе — и я очень сознательно шел туда, потому что для меня это был практически единственный шанс найти свою дорогу в театре. И вскоре из студентов этого курса была создана «Школа драматического искусства».

— Если в центре внимания «Школы драматического искусства» оказался поиск человеком истины, то, должно быть, на ваших репетициях нередко звучало слово «Бог»?

— Конечно. Например, одной из самых важных наших работ стал спектакль по роману Томаса Манна «Иосиф и его братья», который мы готовили около двух лет. Все наши ежедневные репетиции сопровождалось чтением и изучением Библии и Евангелия, текста литургии, молитв и богослужебных песнопений.

Поскольку тема романа связана с тем, как человек пытается ощутить связь обычной, ситуативной жизни и высокого замысла, по которому человека ведет Бог, Васильев предложил нам

но моя учительница по литературе дала мне прочитать этот роман. Я очень быстро его проглотил — и стал другим человеком, потому что меня очень поразила Евангельская история.

Я стал ходить по библиотекам и выискивать какие-то произведения, где эта история упоминается. Первоисточник был от меня глубоко скрыт. Да даже и мыслей не было взяться за Библию, потому что в сознании она была под запретом. И я пытался вычитать, про что же там говорится, по каким-то следам. Удивительно, но я искал их в произведениях Анатоля Франса, даже не понимая, кто это (Анатоль Франс — французский писатель и литературный критик, позиционировавший себя атеистом. — *Прим. ред.*). Это были мои школьные изыскания.

А затем настала пора ученичества у Васильева. Занятия в театре, конечно, очень сильно меняли мировоззрение актеров, наши отношения с самими собой и с миром.

В 1990-е годы ситуация в стране менялась, в том числе и в отношении религии. И я решил креститься, несмотря на то, что уже давно привык молиться по каким-то мною самим придуманным правилам. Это не значит, что я сразу воцерковился и все понял, тем не менее я встал на этот путь, трудный и нелегкий и по сей день.

Все поколения проходят через точку, когда появляются новые хозяева и когда надо оставить свой вишневый сад.

прохождение по условной «лестнице Иакова»: от язычества к Ветхому Завету и затем — к Новому. Это стало для меня и для других актеров очень серьезным духовным опытом.

— Как Вы сейчас, спустя годы, оцениваете этот опыт? Было ли это каким-то этапом на пути к вере?

— Работа над «Иосифом и его братьями» и другими произведениями очень многое мне дала. Я вырос в атеистической стране, в советской семье, и вопросов относительно Бога у меня до какого-то времени не возникало: я просто знал, что это сказки — и всё.

Но пришла пора первых испытаний. Кто-то, возможно, отнесется к этому с иронией, но для меня этими испытаниями стали школьные экзамены, которые сейчас сдаются в девятом классе, а в мое время сдавались в восьмом. Я почему-то очень волновался перед ними и ощутил в своей душе потребность обратиться к кому-то с просьбой или молитвой. Но мыслей идти в церковь у меня, естественно, не было: это был 1979 год, Библию достать было нигде. Помню, я сам придумал какой-то ритуал, в котором обращался к неким высшим силам с тем, чтобы они помогли мне в минуту трудностей и испытаний.

А спустя время мне удалось узнать что-то о библейской истории из романа «Мастер и Маргарита». Его тоже было не достать тогда,

Каин XXI века

— В прошлом году Вы поставили пьесу «Вишневый сад». На этом примере, наверное, легче всего объяснить идею «Школы драматического искусства», потому что произведение Чехова знают все. Его часто ставят именно как пьесу об отношениях между людьми. Где же здесь вертикаль?

— Когда я взялся за «Вишневый сад», я прекрасно понимал, что невозможно поставить Чехова без знания человеческой психологии. Притом только на показе взаимоотношений персонажей останавливаться нельзя, потому что в пьесе есть и более высокое измерение.

Я представил, что все двенадцать персонажей пьесы — это и есть деревья в вишневом саду. И вопрос о вырубке вишневого сада — это вопрос о том, быть или не быть каждому из них. Каждый персонаж имеет свою историю, свой голос, но не может ходить, ведь дерево растет в своей лунке. Если смотреть со стороны, может показаться, что они общаются. А на самом деле они не двигаются с места и существуют каждый в своей скорлупе, и их общение — всего лишь иллюзия, потому что даже друг с другом они говорят монологами.

И все же иногда из этих монологов рождаются и диалоги. Их немного, но они есть. Например, когда Раневская защищает любовь перед Петей Трофимовым. Он выступает с позиции «мы выше любви», а Раневская отвечает: «А я, должно быть, ниже любви». Все заканчивается тем, что Трофимов падает с лестницы, и над ним поднимается волна смеха. Мне кажется, что Раневская здесь обрушивает беса, сидящего в Трофимове. Причем больше всех смеется Аня, которую так восхищал Трофимов, — как будто зачарованный



▲ Сцена из спектакля «Каин» в постановке Игоря Яцко по произведению Джорджа Гордона Байрона в театре «Школа драматического искусства». Фото Александра Краснова/ТАСС

сон на время развеялся, и она увидела, что это просто смешно.

Еще меня впечатляет диалог, когда Лопехин буквально прижимает Гаева и Раневскую к стенке и говорит, что нет никакого другого выхода, что единственное спасение — это сдать имение в аренду под дачи. Но Раневская неожиданно начинает говорить о покаянии: а может, и не надо никакого выхода, может, весь смысл только в том, чтобы покаяться в тех грехах, которыми наполнена жизнь, может быть, это и есть лучший выход. То есть она переводит разговор совсем в другой план, из материалистического в духовный, из реалистического в метафизический. И Лопехину, конечно, нечего возразить.

Перед «Вишневым садом» я ставил мистерию Байрона «Каин», которая посвящена прохождению человека через рубеж — через смерть. И я сказал актерам: посмотрите, «Вишневый сад» — тоже об этом. Мне кажется, что это русская мистерия. Здесь, как в мистории, все время присутствует тема гибели, тема конца, прохождения через смерть. А русская она потому, что прежде всего опирается на жизнь человека. Здесь невозможно говорить про духов, бесов, ангелов, как в «Каине», нужно обязательно рассматривать героев как людей с реальными отношениями и ситуациями. Чехов в своих произведениях всматривается в жизнь, и вот это слово «жизнь» для меня и заключено в определении «русская».

Мне кажется, «Вишневый сад» — это пьесамиф, в которую каждое поколение смотрит, как в зеркало. Потому что все поколения проходят через точку, когда появляются новые хозяева и когда надо оставить свой вишневый

сад. И мы всматриваемся в персонажей и узнаем себя — кто-то в Раневской, кто-то в Гаеве, в Лопехине, в Трофимове, в Яше, в Фирсе...

Кстати для меня последняя сцена с Фирсом и является самой главной. Я решил поставить ее провокативно и смешливо: в финале, когда хозяева уезжают из имения, запирая все двери и забывая о больном Фирсе, который остался внутри, актеры прямо у подножия первых рядов заколачивают все пространство сцены. И вдруг Фирс появляется в зрительном зале. То есть зрители оказываются заперты, заколочены, как в могиле, вместе со старым слугой. А Фирс в это время начинает ухаживать за ними, заговаривать с отдельными зрителями — зачем? Все это нацелено на то, чтобы интерактивными действиями вызвать у зрителей смех. Ведь это комедия, а в комедии главный герой — смех. И даже если вы превратите вишневый сад в могилу, жизнь все равно останется, поскольку она есть и за порогом смерти. Вот таким размышлением в духе доктора Чехова я решил закончить спектакль.

— Вы упомянули «Каина». Человек, который сегодня читает книгу Бытия, вправе задать вопрос: «А почему это про меня? Я же не убийца». Вы, как режиссер, который с этим материалом работал, наверняка, отвечали себе, кто такой Каин сегодня?

— Мистерия «Каин» глубоко поразила меня, когда я был еще студентом Саратовского театрального училища. Помню, однажды нам дали задание подумать, какую постановку мы хотели бы сделать в качестве дипломного спектакля. Я почитал, подумал и предложил «Каина». Это был 1982 год, и в то время все, конечно, ➡

засмеялись: «Ну вот это ты замахнулся!» А я считал это таким актуальным и важным! Я был молодым человеком, которому мысли Каина об отношении жизни, смерти, греха казались самым главным, что могло волновать людей. А спустя время я узнал, что и у Васильева была идея сделать постановку «Каина» Байрона, но он просто не успел ее воплотить.

Вчитываясь в текст Байрона, я, конечно, много открывал для себя как раз относительно настоящего времени. К Каину приходит Люцифер. Откуда? Из его собственных раз-

К примеру, в конце первого действия, Люцифер говорит Аде, что царство смерти будет всюду, что никто из людей его не избежит — «за исключением только Одного». Он не может не проговориться, что Один все-таки сорвет с петель адские врата.

А во время путешествия с Каином Люцифер говорит ему:

*«Будет день —
И человек, несомый водной хлябью,
Другому скажет: веруй и гряди —
И тот пойдет по хляби невреждимо».*

То есть он упоминает момент, когда Христос сказал эти слова апостолу Петру. Но Люцифер сразу добавляет, что он-то как раз лучше — потому что не требует от Каина никакой веры, никакого послушания, ничего: просто «лети со мной, как равный».

И именно из-за присутствия Евангелия в пьесе Байрона для меня важно было закончить спектакль светом. Уже после поклона актеры внезапно выпустили в зал голубей, и это стало последним аккордом.

— Вы перечитываете Священное Писание, осмысляете литературные тексты с точки зрения взаимоотношений человека с Богом, поиска истины. Какие открытия, которые Вы — как актер и как режиссер — делаете в процессе работы, помогают Вам лучше понять самого себя, свою веру, свои отношения с Богом?

— Занятие искусством — дело очень увлекательное и азартное. И если в своей работе поднимать такие высокие вопросы, берешь такие тексты — метафизические, духовные — и глубоко в них погружаешься, то, в конце концов, чувствуешь свое ничтожество. Ты понимаешь, что твоя собственная жизнь очень сильно отстает.

А ведь жизнь человека куда больше, чем искусство художника. В романе Сервантеса «Дон Кихот» есть один очень интересный мотив. Перед смертью Дон Кихот диктует свое завещание, в котором он отрекается от своей страсти к рыцарским романам и назначает очень простое человеческое счастье своей племяннице и ее возлюбленному, и прочим, прочим. Что это означает? Дон Кихот — он рыцарь, он воин, он сочинитель. Он художник. Но в конце концов Дон Кихот, который считал себя самым лучшим рыцарем, который жил одними рыцарскими романами и вымыслами, оставляет все это. Потому что творческая жизнь художника — ничто по сравнению с жизнью человека.

Углубляясь в процессе работы в тексты Священного Писания, осознавая свою немощь перед лицом Бога, начинаешь ощущать внутри себя какую-то пропасть. Но не отчаиваешься. Потому что возникает осознание того, что надо просто полагаться на Промысл Божий. **Ф.**

Беседовали **Дарья Барина, Алла Митрофанова, Константин Мацан**
Фото **Владимира Ештокина**

При подготовке интервью использовались материалы программы «Светлый вечер» на радио «Вера» (эф. 23.03.2016)

Современный человек чувствует себя обделенным, ограбленным, закомплексованным и в то же время считает себя центром мира.

мышлений, и, в конце концов, призывает Каина к бунту, к необходимости заявить свое собственное «я». Взгляд Каина устремлен в прошлое, он не смотрит в будущее. Он негодует и все время думает: ну почему я должен отвечать за промахи своих родителей, изгнанных из Рая. Он не может примириться, он все время ищет какой-то справедливости, которая живет только в нем самом:

*«У них на все вопросы
Один ответ: „Его святая воля,
А он есть благ“. Всесилен, так и благ?»*

Каин считает справедливым только то, что думает сам. Разве это не проблема современного человека, который постоянно чувствует себя обделенным, ограбленным, закомплексованным и в то же время считает себя центром мира?..

Люцифер стремится завладеть сердцем Каина, действуя через ум, через мысль. Но у Каина есть любимая жена Ада, которая пытается спасти его любовью, действуя через сердце. И Люциферу не сразу удается исполнить план, потому что в сердце Каин несет любовь своей жены. Но падший ангел бросает зловерднюю расщелину в мозг Каина, и эти мысли все же делают из него первого убийцу.

Байрон, конечно, большой иронист, потому что высший тип иронии — когда она не выражается в интонации, когда она скрыта. Чаше всего мы показываем, что шутим, а есть ирония, которая является в мрачности. Но когда мы работали над текстом, мы все-таки постарались ее разобрать. Например, в предисловии Байрон пишет, что основывается только на Ветхом Завете и никогда ни о чем другом не говорит. Но в самых главных точках у него есть отсылки к Новому Завету, и они как бы рассыпаны по всему тексту и освещают всю дорогу. Получается, автор говорит, что их нет, а на самом деле они есть.