



иться друг на друга сегодняшних, поделиться радостью встречи. И с этим выходить на сцену. А так часто бывает: играют спектакль, потом выходят на поклон — ой, здравствуй, Вася!

Сейчас, мне кажется, меняется актерская среда, отношение к профессии. Если считать, что по актерам можно судить об их поколении, то не в лучшую сторону мир движется. Сейчас довольно резкая грань между людьми, которые занимаются этой профессией, как занимались бы каким угодно другим делом. И теми, кто другим делом заниматься не может, теми, кто болен этой профессией. Говорить обо всем этом сложно, впадаешь в какую-то банальщину, патетику. Но человеческая структура артиста, действительно, очень тесно связана с его профессией. Сохранил ли он в себе наивность, сохранил ли он в себе духовность, сохранил ли он радость? Все наши изменения возрастные, психологические — все входят в наши роли. Ты меняешься, стареешь, уже не можешь играть то, что когда-то играл. У тебя уже нет на это права.

Ты приходишь в спектакль и встречаешься с кем-то, с кем играл раньше. И это как-то входит в ваше сценическое партнерство. Я с большой радостью и восхищением встретился на сцене Школы современной пьесы с Альбертом Филозовым, с ним мы оба начинали в театре Станиславского. Вместе пережили секунды взлета театра, когда Андрей Попов собрал в свой театр команду прекрасных режиссеров — Анатолия Васильева, Бориса Морозова, Иосифа Райхельгауза. Потом прошла как-то жизнь, у него — своя жизнь, у меня своя. И мы встречаемся, и вдруг выясняется, что то время, к которому мы когда-то были причастны, и у него и у меня является одним из главных и основных мотивов, которые питают. И на этом мотиве можно играть очень много. И тогда уже неважно: какую пьесу ты играешь, какой спектакль. Важно вот это внутреннее соединение: единение нервов, единение понимания, чувств.

— Почему, будучи выпускником школы Малого театра, вы начали свою профессиональную жизнь на Малой Бронной, а потом переместились в театр Станиславского?

— Как ни странно, но мне повезло, что я сразу не пошел в Малый театр (да и

звали меня туда очень неопределенно). А вот Юрий Петрович Любимов меня уговаривал очень настойчиво. Вплоть до того, что одна чиновничья дама мне звонила домой и начальственным голосом говорила: я вам, Василий, не дам диплома, если вы не пойдете к Любимову. Но все обошлось. А мне очень нравилась компания, которая была у Юрия Петровича (мы кончали параллельно с его курсом в 64-м году). Однако, решил я пойти к Гончарову. И эти полтора года, которые я провел в его театре, для меня очень важны. Со временем я понял, что он был большим режиссером. Именно с ним мне бы хотелось сейчас поработать. То есть через сорок лет мне бы хотелось встретиться с Андреем Гончаровым, каким он был в середине 60-х. Сейчас я готов к встрече с такой режиссурой.

Вообще, проходят годы и растет благодарность судьбе за встречи: за Львова-Анохина, за Попова, за Васильева. Все эти люди показали мне театр немножко с другой стороны, с которой он для меня не был известен.

Один пример. Мы сыграли несколько премьерных спектаклей "Вассы Железновой", и Васильев вернул всех исполнителей в классы — обновлять взаимоотношения персонажей. Это было абсолютно непривычно и очень интересно. Ты, профессиональный актер, хорошо знаешь обозначенную тропку, по которой пойдет развитие спектакля и развитие роли. Ты уже ее почувствовал. И вдруг Васильев у тебя выхватывает эту тропку. Он снова переводит на обновление взаимоотношений, меняет предлагаемые обстоятельства, действия и так далее. То есть он смещает время обратно в репетиционный процесс. Вот это потрясало. Потом я этого не встречал нигде. Спектакль-то, в основном, развивается, уже премьера прошла, он развивается своей дорогой. А тут такая встряска. Не знаю, использует ли Васильев это сейчас. Но мощный прием. Думаю, что тот опыт был взят у Гротовского. Само понятие театра-лаборатории, как его видит Васильев, подразумевает, что не спектакль важен, а сам процесс, сам акт, ритуал. Так что момент встряски, смены ориентиров после премьеры, возвращение в зону репетиций постоянно должен был быть. Что сегодня попробовали — тут же уничтожили, сделали

— уничтожили. Идем дальше. Хотя такое уничтожение — оно не тотально. Головешки все равно остаются, они все равно тлеют. Постоянный путь вперед и шаг назад — это очень мощно. В таком шаге назад как бы сжатие энергии, потом она вытолкнет тебя вперед.

— Прошли годы, и вы вспоминаете это с удовольствием. В ту минуту вам тоже казалось, что начать заново — это здорово?

— В ту минуту так не казалось. Мы шли в данном случае за лидером. Мы интуитивно понимали (и это было правильной интуицией), идти за лидером в той ситуации — единственный выход. И безусловно, Анатолий Александрович до сих пор остается лидером театра.

— Что вы особенно не любите в режиссерах? Или скажем по-другому: что вам сложнее всего простить режиссеру?

— Сложнее всего простить... Когда спектакль выпускается, и режиссер про него абсолютно забывает. Я понимаю, что у режиссера много своих забот. Но я считаю, что присутствие режиссера в зале на спектакле, который он поставил, — один из признаков культуры отношения не только к театру и к актеру, но это культура отношения к самому себе. Ведь ему должно быть интересно посмотреть, как развивается твое детище. Тот же Борис Афанасьевич Морозов кричал всегда за кулисами, поддерживал. Женовач всегда в зале. А любой артист, знает, как важно присутствие режиссера. Причем, я абсолютно уверен: как только спектакль прекращает репетиционный период, — все, конец, спектакль умирает.

Чтобы спектакль жил, он постоянно должен чем-то подпитываться: режиссерскими замечаниями, флюидами зрительного зала. Зачем нужны гастроли? Как раз для этой смены зала, контакта с другим зрителем. Сейчас гастроли — вещь редкая. А раньше, если я вспоминаю какой-нибудь год, — ориентировался на гастроли. Годы выстраивались по летним гастролям. В этом году мы были там, в этом — тут.

Кстати, и премьеры лучше играть на гастрелях, обкатать их, а уж потом приезжать и предъявлять в своем театре. Практически все спектакли должны дойти до нужного состояния, и на это необходимо время. Скажем, "Свадьба Кречинского" потребовала довольно значи-

тельного времени, чтобы спектакль получился. Там была сложность: Виталий Соломин ставил мюзикл и играл в нем главную роль. А это очень сложно. Тебе трудно отрешиться от режиссерского самочувствия, от такой оглядки на всех, и сосредоточиться на своей роли. Потом так же было и с "Ивановым". Виталий от спектакля к спектаклю играл все лучше и лучше. Актер-Соломин постепенно теснил Соломина-режиссера. Интересно было за ним наблюдать. Его смерть — потеря для нашего театра. Для меня — это потеря части моего "я". Партнер, режиссер, единомышленник. Больно об этом говорить.

— Вы закончили Щепкинское училище и теперь играете в Малом театре, преподаете в этом училище. У вас нет ощущения, что судьба сделала такой красивый круг?

— Хотелось бы верить, что все в жизни происходит не случайно и осмысленно, что судьба ведет. Что-то меня двигало, и в результате я работаю в своем родном театре и преподаю в стенах, где сам учился. Как-то глупо звучит, когда произносишь: "Я люблю Малый театр". Но я действительно люблю его. Хотя само понятие "Малый театр" — понятие очень широкое. Как и в любом большом организме, тем более имеющем такую большую историю, в нем много всего намешано. И у каждого есть свой манок, он его и держит. Я люблю людей, которые здесь работают и работали, которых я знал, которых уже нет. Хочу я этого или не хочу, но я их чувствую, а если я их чувствую, значит, я уже связан с ними.

А в Щепкинское училище меня давно звали преподавать, но я очень боялся. И до сих пор боюсь. Я пошел преподавать после 60 лет, после того как получил пенсионное удостоверение. Смешно, но удостоверение как бы подтолкнуло меня: Вася, а чего бы ни попробовать рассказать студентам, что ты делал до пенсии? Потом само пространство Щепки полно воспоминаниями: вот тут на площадке в шестьдесят втором году стояли Олег Даль, Виталий Соломин. А в этой аудитории, когда мы с артисткой Поляковой играли отрывок "На золотом дне", обвалился потолок, упал на голову экзаминаторов. И так далее.

К шестидесяти годам накапливаешь нежность, грусть и многочисленные истории. А главное появляется страх

помешать, сбить, оборвать этот маленький росточек у человека, который еще ничего не знает.

— Что бы вам хотелось передать студентам из своих умений, из своего опыта?

— Самое главное укрепить их связь друг с другом. Заложить в них ощущение одиночества в коллективе, необходимое в нашей профессии. Вот так: одинокий, но в коллективе. Есть мое пространство художника, но оно вливается в такой общий большой поток. Чтобы они все были вместе, и в то же время осознавали свою отдельность, прежде всего во взаимоотношениях со своим дарованием, своими личными фантазиями, своим личным опытом. Я считаю, что студенту нужно с самого начала осознавать свою неповторимость. Это мое мнение. Потому что, когда студент напряжен, когда он зажат, то ему очень трудно заставить работать свою истинную фантазию, искреннее чувство. Мне важно, чтобы они не имитировали понимание или переживание, работоспособность. Потому что это страшно, когда учатся играть на публику, изображать правильного студента. Надо научиться не бояться своего неумения, научиться работать с ним. В театре высший актерский пилотаж: вдруг сбросить с себя броню штампов, умений, приспособлений и ощутить себя новичком и дилетантом. Кстати, великие старики Малого театра это умели. Скажем, Елена Николаевна Гоголева не боялась снова стать ученицей в своих взаимоотношениях с новым режиссером, сказать, что этого она не умеет, а этому только будет учиться. Вообще, я считаю, что в педагогике важно терпение: ждать, пока само произойдет. И не подгонять. Студентов надо держать, ну, примерно, как птичку в руке: и чтобы не улетела, и чтобы не задушить.

Беседовала

Ольга ЕГОШИНА

• В.Бочкарев на церемонии

вручения премии

К.С.Станиславского

Фото В.ЛУПОВСКОГО

• В.Бочкарев и Л.Полякова в

спектакле "Правда — хорошо, а

счастье лучше"

Фото Н.АНТИПОВА

• С.Женовач и В.Бочкарев

Фото В.ЛУПОВСКОГО

