

Сегодня - 1996. - 1 нояб. - с. 10

Блок 7

Роман Козак: В «Трагедиях» самое увлекательное то, что они — «Маленькие»

Татьяна Рассказова

— Интересно было бы услышать от вас как от режиссера с устоявшейся профессиональной репутацией, какие, свежие тенденции обозначились в отечественном театре? И какие традиции из тех, что считались актуальными, быть может, резко архаизировались?

— По-моему, принципы студийности, на которые возлагалось столько ожиданий, полностью себя исчерпали. Вообще я для себя определяю сегодняшнюю ситуацию как время тотального дилетантизма. Возможно, это специфическая особенность конца века, но люди бросаются из стороны в сторону, берутся за материал, не имея к нему ни малейшей предрасположенности, а порой и профессиональных оснований. С другой стороны, не могу присоединиться к тем, кто кричит: «Культура в кризисе!» Она не в кризисе, если хотя бы два человека понимают друг друга и осуществляют совместное творческое усилие. Другое дело — в театре сейчас трудно выделить тенденции: наблюдается броуновское движение, и мало кто последовательно проводит свои художественные идеи. Так что если наш театр куда и движется, то разве что от традиций к коммерциализации. Я вижу, что это может угрожать и МХАТу.

К сожалению, понятие «жизнь человеческого духа» и та театральная практика, которая за ним стояла, сегодня мумифицированы, но если относиться к этой традиции без придыханий, то, конечно же, этим стоит заниматься. Мне даже кажется, что время вот-вот повернется именно к психологическому театру, к человеческому искусству.

— В знаменитом спектакле театра-студии «Человек» «Эмигранты», где вы участвовали как актер, ваш герой говорил, что уехал из страны, потому что не мог произносить слово «неантагонистический» с соответствующими дикий и интонацией. А какая лексика труднопроизносима сегодня для вас?

— Ненавижу слово «проект». Все занимаются проектами, иногда даже слово «спектакль» заменяют на афише этим кошмарным термином. Уж не говорю о слове «спонсор»... в общем, слишком много приходится об этом думать. Но из-за аллергии на означенные понятия я в отличие от моего персонажа уезжать не собираюсь.

— Самые громкие события в вашей творческой жизни были связаны с традицией студийности, столь характерной для отечественного театра, в частности — с театром-студией «Человек» и с Пятой студией МХАТ. Постепенно сменив статус актера на режиссерский, вы довольно рано оказались внутри мизансцены «достиг я высшей власти», когда стали главрежем театра имени Станиславского. Почему поработали там всего лишь год?

— Отчасти потому, что не обладал необходимыми нитями управления: все-таки оставался «под директором». И поскольку я человек не революционного, а эволюционного склада, то входить в раж — не по мне. К тому же, хлебнув изрядную порцию главрежества в Пятой студии, я проявил осмотрительность, согласившись поработать год с тем условием, что, если не будет получаться, — уйду. Так и случилось, хотя театр умолял меня остаться, то есть по-человечески я пришелся ко двору.

Но было очевидно: для того, чтобы повернуть театр, где из шестидесяти человек имели профессиональное право выходить на сценическую площадку не более десяти, в ту сторону, в которую было необходимо мне, понадобилось бы лет семь. Причем на протяжении этого времени менее всего пришлось бы заниматься режиссурой, но ведь так можно вообще разучиться что-либо делать. И я решил уйти, чтобы остаться в профессии. И не жалею, потому что за следующие четыре года поставил двадцать восемь спектаклей. Можете себе представить — двадцать восемь спектаклей в Германии, Швеции, Великобритания, Польше, Франции, Бельгии? Ну просто попал в карусель, так бывает: достаточно выпустить одну удачную работу, как тебя начинают приглашать и приглашать — приглашать. И, смею думать, я многому научился.

— Одна из ваших последних режиссерских работ на родине — «Любовь в Крыму» Мрожека во МХАТе — это, на мой взгляд, принципиально важный художественный жест, поскольку вы решились на попытку деконструкции мхатовско-чеховского мифа. (Какое осуществляется в первом акте, где как бы царит русский абсурд, где до боли знакомые персонажи то нелепо «философствуют», то фальшиво поют под гитару, где снято со стены ружье, разумеется, стреляет и т.д.) Скажите, как в театре восприняли это «кошунство»? Я допускаю, что кто-то из корифеев мог и руки вам не подать.

— Ну до этого не доходило, здесь все-таки работают достаточно интеллигентные люди. Хотя обида за «оскорбленную» культуру и высказывания типа «клевета» все же прозывали. Но я получил поддержку от своего



НАТАЛЬЯ ВУДАНОВА

учителя — и в выборе пьесы, и на стадии сдачи готового спектакля.

— А кто учитель? Ефремов?

— Да. Так что в этом смысле я был надежно защищен.

— Но, сделав столь решительный шаг, нужно представлять себе дальнейшую стратегию, иначе вы рискуете оказаться уличенным в эстетической непоследовательности. Между тем вы, кажется, приняли предложение американцев поставить во МХАТе «Ревизора». Надо думать, они хотят видеть мхатовскую школу в возможно более первозданном варианте. Означает ли это, что вы теперь бережно воспроизведете «упраздненный» в предыдущем спектакле мхатовский стиль?

— Во-первых, я репетирую не «Ревизора», а «Маленькие трагедии» Пушкина, это будет спектакль в двух вечерах, к участию в котором я намеренно пригласил молодых артистов. Он должен выйти к декабрю, и тогда уж критики проанализируют, каким звеном он ляжет в цепочку моих работ. Меня очень увлекает словосочетание «маленькие трагедии»: согласитесь, трагедия не может иметь размера, и ответ на вопрос, почему Пушкин так назвал цикл своих пьес, послужит ключом к решению спектакля.

Что касается «Ревизора», то это предложение Ефремова, а не американцев. К столетию театра в девятую восьмом году состоится турне по США, повторяющее известные гастроли в двадцатые годы. Американцы хотели бы видеть «Три сестры», может быть, «Ревизора», что-то еще из русской классики, но конкретного «заказа» не делали. Это просто слухи, что гуляют и по Москве, и по театру.

— Но если «Ревизор» все же состоится, то есть ли у вас конкурентоспособная концептуальная идея: на московской сцене сейчас обосновалось изрядное количество Хлестаковых. Или вы просто намерены опираться на виртуозное актерское мастерство?

— Опираюсь на виртуозное мастерство я намерен всегда: люблю актерский театр. Если же Бог даст заняться этой историей (в чем я пока сомневаюсь), то хотел бы, чтобы будущий спектакль послужил поводом для исследования феномена российского вранья. Я перечитал пьесу уже раз сорок и понял, что там ни один персонаж не говорит правды. Ни один! Единственный раз это делает Хлестаков, когда утверждает, что голоден. Все остальные врут, но врут лихо, поскольку люди умные. Мне кажется, Хлестаков попадает в испорченную неверного творческого напряжения атмосферу, это буквально театр вранья, причем у каждого персонажа — свой. Большие артисты, великоленные. Иван Александрович очень быстро научается этой премудрости.

— Так его среда заела? Оригинально и очень по-русски. А кто будет занят, кроме Гаркалина?

— Гаркалин пока не занят. Я знаю одно: Городничего сыграет Калягин. Но все это прожекты.

— Когда-то вы сказали: «Единственное, что отличает наше поколение, это готовность пространно рассуждать об отличительных особенностях «нашего поколения». Мы не оставили результатов в общественной жизни». Готовы ли вы сегодня подписаться под этим?

— Я могу отвечать за себя, за друзей, за любимых женщин и детей, но за поколение — нет. Тем более что оно действительно ничего особенного не сделало. Это в основном иронисты и скептики, я не могу сравнить их с генерацией Аксенова — Жени Попова.

— Но те-то отыграли свои партии, от них не ждешь свежих идей. А от ваших ровесников — ждешь.

— Но я действительно боюсь ставить нам монументы: не заслужили, серьезно вам говорю. Поколение вполне трусливое. Хотя мы и флаги рвали, и «Эмигрантов» играли в подвале в ситуации полузапрета, но мы — не показатель, в массе психологический портрет моих ровесников очевиден. И я могу говорить про себя, про Сашу Феклистова, которого обожаю, про Валеру Гаркалина или про Олега Меньшикова — то есть говорить о них как о художниках и личностях, — но я не могу соединить их в поколение.

— Между тем лермонтовский «Маскарад», который считается вашим самым совершенным режиссерским опытом, носил, по мнению критики, ярко выраженный поэтический характер. Правда, на сцене МХАТа идет

другой «Маскарад», где приглашенный Гвоздицкий безупречно декламирует Лермонтова без малейшего проблеска подлинной страсти (на остальных актеров и вовсе без слез не взглянешь). Неужели нельзя было восстановить ваш давний спектакль, тем более что и блистательный Феклистов — Арбенин, работает во МХАТе. Вы были не властны это сделать?

— Нет, властен. Но мой «Маскарад» умер естественным образом, его никто не убивал. И перестал существовать тот театр — Пятая студия. (Мы пришли во МХАТ со своими спектаклями «Эмигранты», «Чинзано», «Елизавета Бам на елке у Ивановых», потом я поставил «Маскарад». Но вскоре нам перестали помогать, а времена, когда люди были согласны работать почти бесплатно, безвозвратно миновали, и Пятой студии не стало.) Нет, дважды в одну воду не входят.

— Каковы ваши требования к актеру? Можете ли вы приспособить к своему замыслу любого? Возможно, были обратные примеры, когда настоящий большой артист отторгался самой вашей идеей?

— Да, были: вот с Любимым «Любовь к Крыму» не получилась. Мы трижды встретились, поговорили, потом пожали друг другу руки и разошлись. Он просто не улыбнулся пьесе, и я не стал его насильно — пригласил Феклистова. А главное, что ценю в актере, — индивидуальное содержание, человеческий объем. В основном ведь по сцене ходят плоские двумерные существа: ну произносят текст, пытаясь его расцветить — кто попримитивней, кто помастеровитей. Я предпочитаю внутренне богатых, умных артистов. Хотя встречаются и очень талантливые дураки.

А по поводу того, могу ли кого угодно приспособить к своему замыслу, то, поколесив по свету, повидав много театров, почувствовал, что, в общем-то, могу.

— В чем специфика существования в профессии зарубежных актеров в отличие от наших? Каким их качеством вы порадовались? (И наоборот.)

— Порадовался прежде всего актерской дисциплине. Люди честно занимаются профессией и ничем более. Для русского актера профессия превратилась в хобби, да и то не самое приятное. Потому что вся его жизнь проходит вне стен театра: там, где он, бедолага, зарабатывает, крутится, пытается найти какие-то лазейки вроде участия в рекламе. Поэтому переход к работе с нашими оказался очень трудным: это необязательная публичка, минутно предающая тебя, партнеров и самих себя. И технически западный актер подготовлен лучше — во всяком случае, безусловно лучше двигается. Но ему не хватает души: сделать ее своим инструментом он не сумел и не сумеет никогда — это, конечно, прерогатива русской школы. Наш актер, порой сам того не осознавая, играет собственным прошлым, своей биографией.

— Кто-то сказал, что еще в «Чинзано» вы приняли исследование категорию праздника: герои испытывают потребность устроить фиесту, а не просто банально прожить выходной. Опять же, абсурд-мюзикл «Елизавета Бам» состоял из двух частей: «Праздник жизни» и «Праздник смерти». А какова самая высокая цена, которую вы заплатили за свой личный Праздник?

— Да постоянно платишь. Ну хотя бы когда друг от тебя уходит, предаст.

— Но как выглядит предательство?

— Предательство выглядит, например, так. Общаешься с человеком, пускаешь его в свою внутреннюю жизнь, исповедуешься, а он в это время, оказывается, пишет о тебе заметки. Цитирует. Это на индивидуальном уровне. А на коллективном — понятие «студия», «студийность» несут, по-моему, колоссальную опасность фальши, которая разъест дело. То есть на людях, в глаза говорится: мы вместе, возьмемся за руки, друзья, и так далее. Рано или поздно возникает нежелание взаимодействовать друг с другом. В общем, однажды понимаешь, что человек на самом деле одиночка, хотя я-то всю жизнь бежал от этой мысли: страшно поверить, что...

— «...не на кого опереться»?

— Ну да. Да. Ведь кажется, рядом столько друзей — только что дыхания их ежесекундно не слышишь. А хватиться — нет же никого. Правда-правда.