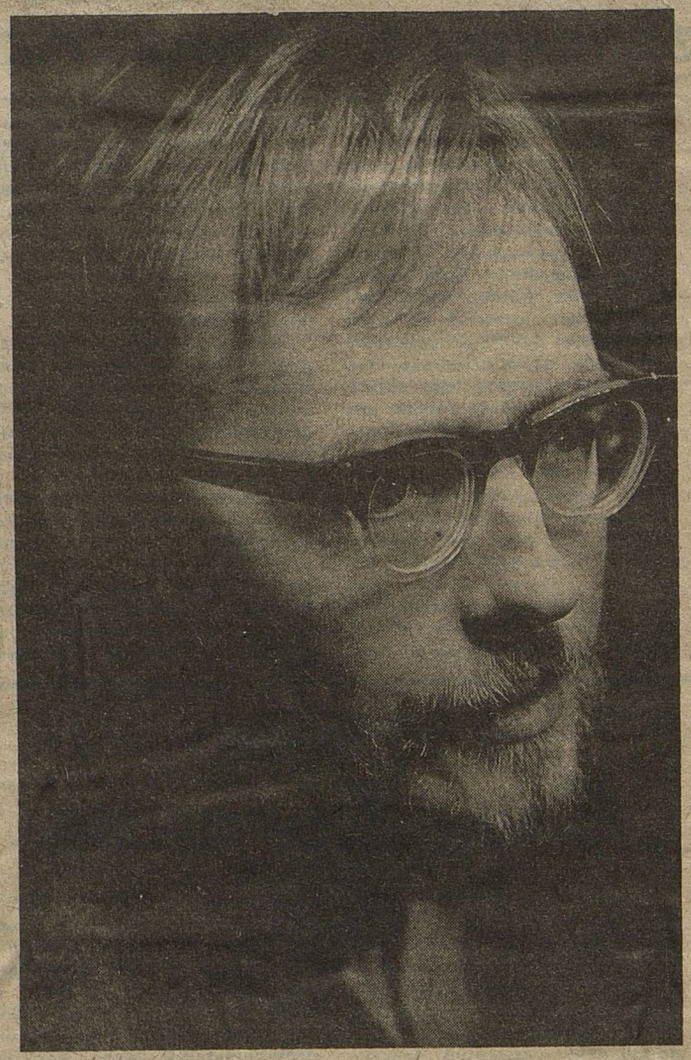
ПОЧЕРК МАСТЕРА

Эдуард Марцевич:

«ТЕАТР — ЭТО ДЕЛО БОЖЬЕ»

Когда на рубеже 50—60-х в спектакль Театра имени Вл. Маяковского буквально ворвался юный, порывистый, романтический Гамлет Эдуарда Марцевича, это стало событием в жизни театральной Москвы и в судьбе самого актера. И возможно, что именно сегодня, по прошествии лет, значимость происшедшего тогда понимается и оценивается еще более полно и глубоко. Так ли это? С этого вопроса и начался наш разговор с артистом.



— Я думаю, это произошло еще и потому, что до того времени мало кто из молодых, тем более начинающих, выходил в такой роли. Пожалуй, только Миша Козаков, он был первый из молодых после Евгения Самойлова, а потом я. И в зрительный зал в основном кинулось молодое поколение. Видимо, такой Гамлет отвечал каким-то внутренним чаяниям, духу протеста, отстаивания своих идеалов. Очевидно, что-то совпало, потому что действительно был какой-то бум. Я вспоминаю то время как самые счастливые минуты в жизни.

И так уж случилось в моей судьбе, что первая роль наложила определенный тематический отпечаток и на ряд последующих. Действительно, и в царе Федоре, и даже в князе К. из «Дядюшкина сна» прослеживается это гамлетовское зерно в познании мира, желание и невозможность его переделать, столкновение мечты с реальностью. Наверное, уже тогда, в Гамлете, я нажимал какие-то клавиши в своей душе, настраивая ее определенным образом. В молодости я был влюблен в Николая Симонова, актера трагического, экспрессивного и ранимого, мечтал прикоснуться к этому его ощущению мира, хотя понимал, конечно, что он был гений, великий человек.

— Николай Симонов в основе своей был актером-романтиком. В самом начале пути вам встретился режиссер-романтик — Николай Павлович Охлопков, увидевший в вас, выпускнике Щепкинского училища, своего актера. А каким он запомнился вам в работе?

— Вы знаете, он был больше папа, отец. Честно говоря, я из театра ушел потому, что, когда не стало Охлопкова и пришел Андрей Александрович Гончаров, я почему-то воспринял его, как дядю. И сразу возникло непонимание друг друга. Охлопков был человеком с полетом души. Для него актер всегда — Его Величество. Он пестовал молодых, заботился о будущем театра. Не знаю, может быть, потому, что у него не было своих детей, он вкладывал в нас очень много и человеческого, и творческого. Он отвечал за нас и верил нам, а когда в тебя верит такой, как Охлопков, то и ты сам начинаешь верить в то, что ты хороший актер, хотя бы на мгновение. Он растил в человеке все, что можно было вырастить. И вы же видите, какое прекрасное поколение он оставил: Саша Лазарев, Света Немоляева, Игорь Охлупин, Света Мизери, Толя Ромашин...

— Вы все пришли в театр примерно в одно время и играли часто в одних спектаклях. После классического Гамлета основные ваши роли, наверное, можно было бы объединить названием пьесы М. Шатрова «Современные ребята», в которой вы тоже играли. Герои А. Арбузова, В. Пановой... Какими они были, те ваши «современные ребята», и как бы вы восприняли их, если бы увидели сегодня?

— Ой, по-моему, они совсем не похожи на сегодняшних. То было другое время, я смотрю на него, как на сон. И опять же люди были романтиками. Тогда все душевные были, а сейчас все больше практичные, деловые — совсем другая жизнь.

— То, что актер черпает материал для своих ролей из жизни,— аксиома. Но мне показалось несколько странным то, что при вашей тогдашней тяге к романтическим героям вас, как я слышала, интересовали судебные процессы. Вы их достаточно часто посещали. Это верно?

— Здесь дело вот в чем: еще в училище, приступая к Гамлету, я подумал, что столь глубинные человеческие чувства и взаимоотношения не могут выражаться обычной логикой и эмоцией, нужна высокая экспрессия. Мне захотелось увидеть людей на той высшей точке, когда действительно решается вопрос «быть или не быть?». В судах я видел, как люди борются, отстаивая свое право оставаться на свободе. Меня всегда поражали их глаза, и с тех пор я стал особое внимание обращать на глаза своих героев.

— Нередко говорят, что актер — обычно адвокат своих героев. Вы с этим согласны?

— Нет, я немножко не так мыслю, для меня важна именно влюбленность. Как говорил Юозас Мильтинис, роль спит где-то в книжке и сразу к тебе не пойдет, она должна понять, что ты ее любишь. Роль надо воспринимать, как живую, ей надо понравиться, и тогда в конечном итоге происходит своеобразный «роман» и соединение тебя с ролью. Быть адвокатом — это значит что-то защитить, доказывать, а что я могу защитить, например, в Шуйском в недавней премьере «Царь Борис» А. К. Толстого? Я должен им просто быть, а уж зритель пусть сам разберется, какой он.

— Да, ваш Шуйский виртуозно освоил приемы, помогающие удержаться у власти, ради которой он способен на все. Та же жажда власти превращала в бездушного тирана поначалу возвышенного, свободолюбивого Фиеско, сыгранного вами ранее в шиллеровской трагедии «Заговор Фиеско в Генуе». Это сложнейшая роль была для вас вводом...

— Так же, как Репетилов, царь Федор Иоаннович, адвокат Крижовец в «Агонии»... Большую часть жизни мне приходилось вводиться в уже идущие спектакли. Но вы знаете, я многие годы, даже десятки лет творчески «голодал». Кино, кроме двух-трех ролей, меня не удовлетворяло. Снимаешься часто потому, что это реклама, деньги, и просто потому, что должен что-то делать, когда нет работы в театре. Этот «голод» и желание играть были настолько сильны, что, когда в 1983 году на меня буквально обрушился каскад ролей — «Агония», «Царь Федор», «Фиеско»,— я довольно-таки спокойно вошел в спектакли, хотя одолеть по 70—80 страниц текста каждой роли даже чисто физически очень сложно за такой короткий период. Очевидно, в такой ситуации все человеческие силы мобилизуются. А тогда у меня складывалось так, что было очень важно, я бы сказал, «влететь» в жизнь, поскольку казалось, что все не то, все мимо.

— Эдуард Евгеньевич, вы не раз уходили из театра и снова возвращались. В причинах ваших уходов и возвращений было что-то общее?

— Вы знаете, если бы я был, скажем так, очень умный, то, наверное, сразу бы пришел в Малый театр, когда меня звали после училища, и работал бы в нем постоянно.

— Но тогда бы не было Гамлета.

— Вот именно. Видимо, судьбе было угодно, чтобы десять лет жизни, очень интересной жизни, были у меня связаны с Театром имени Маяковского. Но после того, как ушел в кино, меня снова потянуло в Малый театр. Я всегда любил это здание, эту сцену, этот зал.

Любил еще со времен Мочалова и Щепкина существующее в этом театре сплетение двух начал: романтического и реалистического. Они могут существовать отдельно, без взаимопроникновения друг в друга, и в то же время переплетаться. Малый театр — это гигант, который ногами прочно стоит на земле, а головой упирается в небо, как говорил кто-то из классиков. Здесь особая энергетика. Малый театр — это храм, и если ты служишь ему верой и правдой, то тебя словно какая-то «духовная подушка» поддерживает.

— Но ведь и из него вы уходили!

— Случилось так, что я здесь долго ничего не играл и очень болезненно переживал это. И вообще момент в жизни был какой-то переломный: у меня были порваны связки, из горла хлынула кровь, я почувствовал, что меня с того света вернули на этот. В такие минуты все подумаешь, стало казаться, что я, быть может, уже закончился как актер. Тогда мы обсудили с супругой, и я поехал в Паневежис к Ю. Мильтинису учиться режиссуре.

Понимаете, там была магия, тайна. Театр возник из ничего, на том энтузиазме и истинном отношении к профессии, которое не купишь ни за какие деньги. В основе школы Мильтиниса всегда личность, индивидум, человек — планета и взаимодействие планет. Скажу вам честно, что, когда он стал меня спрашивать о Фрейде, Аристотеле, и я ответил, что что-то слышал, что-то знаю, он меня просто выгнал, дав огромный список книг, которые я должен был прочитать. Он заставил меня очень много работать. Наверное, никогда в жизни я больше так не работал, как в тот год.

— В Паневежисе вы поставили «Обыкновенную историю» И. Гончарова, и в вашей последующей режиссерской работе заметно тяготение к классике.

— Да, это так: я — приверженец классики. Но я считаю, что постановка любого спектакля — это лишь повод высказаться о жизни, об обществе, о людях, поэтому в любом произведении я ищу ассоциаций с сегодняшним днем.

— Так и постановка «Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Н. Островского в Малом — это спектакль, как вы говорили, об абсурде нашей жизни. И абсурдность эта, по-моему, не только во внешней, социальной стороне существования персонажей, но и в искаженности, ненормальности их психики.

— Вы правы, человеческая психика сегодня пошатнулась — это мое глубокое убеждение. От бесперспективности и отчаяния смещаются нормальные человеческие критерии. Я думаю, что дело театра — отражать то, что происходит, но именно через классику, потому что она дает возможность показать жизнь метафорически. Все-таки театр должен быть красивым, эстетичным, он должен создавать праздник.

— В одном из ваших ранних интервью есть такие слова: «Театр имеет право на существование, наверное, только в том случае, если он—само вдохновение. Если его мысли и чувства высоки». Вы и сегодня так считаете?

— Жизнь идет, и все меняется. Но я считаю, что театр — это дело божье. И сегодня, когда везде царят ненависть и злоба, он должен напоминать о том, что все мы люди и что у нас есть душа.

Беседу вела
Марина ГАЕВСКАЯ.