

КОГДА ПОЛУЧАЕТСЯ ТЕАТР?

Ответ на этот вопрос Борис Морозов нашел у Бомарше

Независимая газ. - 1994 - 21 сент. - с. 7.

Григорий Заславский

Зеркало

СКОЛЬКО сейчас в Малом театре ваших спектаклей?

— Сейчас идет четыре. К сожалению один снят с репертуара. Он, может быть, будет идти. Это «Убийство Гонзаго», для меня спектакль очень дорогой. Вообще в Малом театре я поставил пять спектаклей.

— «Дядя Ваня» Соловьева — он никак не мог помешать вашему «Лешему»?

— Нет. Кстати я его недавно посмотрел. Это интересная ситуация. Мне кажется, что впервые в истории русского театра на афише сосуществуют две эти пьесы. Не было такого. К «Лешему» относились как к первому варианту, ставили «Дядю Ваню». Юрий Соломин играет и у меня и в «Дяде Ване». Он доказывает, что это две разные пьесы. В одной человек стреляется, в другой — стрелит. Это же две совершенно разные позиции, два разных мировоззрения, два разных Чехова. «Леший» — это до отъезда на Сахалин.

«Дядя Ваня» — это после приезда на Сахалин. Мы говорим, что жизнь идет и человек меняется. Можно себе представить как изменился Чехов, когда он вернулся с Сахалина. Каким он уехал туда и каким он вернулся оттуда? Елизавета Андреевна в «Лешем» — это до встречи Чехова с Книппер. «Дядя Ваня» — после встречи с ней. Я не видел в нашей театральной критике анализа этого явления.

— Я, Борис Афанасьевич, попытался подготовиться к интервью с вами. Взял в руки самый первый «Московский наблюдатель», где — вы помните, наверняка — была большая статья про вас, про Райхельгауза и Васильева. Кажется, тогда же Инна Соловьева сказала об одной упущенной возможности: могла выйти статья о последнем творческом содружестве. Вы ставили тогда современные пьесы, «Сирано» был, скорее, исключением и слыли человеком нетрадиционным. Не революционером, но реформатором, по аналогии с английскими старшими современниками — рассерженными молодым человеком. После театра имени Станиславского был Театр имени Пушкина, а следом — Малый. Где вы, для многих неожиданно, пришли к двору и прижились. Для меня это — невероятная перемена, надо было не только внутренне измениться, но и кожу сменить, выйти к артистам другим. Вы сами почувствовали, что сменили имидж?

— Могу сказать: я ощущаю, что меняюсь. С возрастом все то, что происходило и происходит в жизни, не проходит мимо. Оно каким-то образом оседает в тебе и составляет память, которая заключена в размышлениях о себе, о жизни, о своих друзьях, о том, как все это происходит. И отсюда наблюдаю за собой. Скажем, лет 40 назад я и не помнил в себе такую страсть к классике. А наоборот у меня было увлечение современной драматургией с «Брысь, костлявая, брысь» Саулуса Шальтяниса — весь период театра Пушкина, да, пожалуй, еще раньше, в театре Маяковского — Арро «Смотрите, кто пришел!». Моя страсть к современной драматургии, моя страсть к Виктору Мережко, к Михаилу Варфоломееву, Роману Солнцева, не в обиду им будет сказано, прошла. И сейчас я что-то совершенно не могу читать современные пьесы. Я все больше вижу какое-то свое «поле» — жизнь в классическом репертуаре. Те изменения, которые происходят во мне, они идут как бы помимо меня, происходят потому, что идет жизнь. Атмосфера в театре была такова, что один, второй, третий давали в сумме не три, а пять или шесть. Может быть потому, что рядом были Васильев, Райхельгауз, мы каждый день общались, бросали друг другу какие-то фразы, подчас нелепые, приятные. Ошибочно думать, что мы жили там только дружбой, — нет, мы отнюдь не дружно жили, у нас были достаточно сложные отношения. Но при всем при этом та энергетика, которая тогда существовала, давала потрясающие возможности прорыва. Во всяком случае «Сирано де Бержерак» многое определил для меня в дальнейшем. Да и ту свободу в «Брысь, костлявая, брысь», когда пришли третьекурсыники ГИТИСа и соединились в спектакле с такими мастерами, как Сатановский, Гребенников, Никищихина, Виторган, то есть с именами, которые и тогда всегда были в Москве очень и очень громкими. Вот эта странная пьеса, которую никто не знал как ставить, как к ней подойти. Но было ощущение, что в ней что-то заложено. Вот это общее незнание — как это ставить, как к ней подойти, как ее реализовать вдруг поставила на одну стартовую линию третьекурсыников и мастеров театра Станиславского, которые за своей спиной имели и опыт работы с Яншиным и со Львовым-Анохиным. Вот и все это, соединение каких-то элементов жизни и внутреннего нашего творческого союза и дало прорыв.

— Сегодня ваше имя уже прочно связано с Малым. Так же, как в прошлом неразрывно вы остались втроем — в театре Станиславского. Как вы попали в Малый?

— Между этими периодами были колоссальной силы повороты в моей личной судьбе. Театр Станиславского и театр Пушкина между ними был театр Маяковского. Для меня это очень важный момент, потому что театр Маяковского в принципе меня спас, как потом спас меня Малый. По-

сле Театра Пушкина я полгода был без работы. Польские друзья пригласили меня на постановку в Варшаву. И вдруг в Варшаве я получаю звонок из Малого театра с приглашением зайти, когда я вернусь.

— Для вас был неожиданным этот звонок?

— Неожиданный. Я боялся Малого театра. Я пришел к ним только на одну постановку, хотя меня сразу же пригласили в штат. Звонил Андреев. Он вместе с Соломиным обсуждал, кого из режиссеров можно позвать на постановку.

В Малом театре нет такого давления, какое бывает в некоторых театрах со стороны главных режиссеров. Если бы было такое давление, то я предпочел бы быть просто свободным режиссером, а не работать на одном месте, хотя я и сегодня думаю, что театр должен быть домом. Это мое отношение к контрактной системе. Только — дом, в театре должны быть связи, а не картотека, как у актеров киностудии, когда они отыграли и ушли. В театр люди приходят не только принося свой талант, но и свои ощущения, свои обязательства, что-то свое личное. Это очень много значит. И я с тревогой думаю, что вдруг если все это будет разрушаться и возникнет ситуация чистого контракта, то что-то очень важное уйдет из театра.

— Вы говорили, что в годы работы в Театре имени Станиславского брали пьесы, которые никто не знал как ставить. А сейчас вы берете классику. Вы знаете как ее ставить?

— Нет. Точно так же. А откуда можно было знать, как ставить Бомарше? Когда я прочитал пьесу, то мы начали репетировать пьесу в полном ее объеме. Напечатанная пьеса была в 88 страниц, сейчас мы играем 64 страницы. При этом мы ничего не выбросили с точки зрения сюжета или темы того или другого персонажа. Мы не выбросили даже вроде бы никому не нужный на первый взгляд эпизод с Вильгельмом, пьяным слугой Бежарса. В этом отношении была проведена кровавая работа, в том смысле, что, когда я прочел пьесу, то я увидел на лицах актеров некоторую задумчивость: мол, а зачем это, для чего это, кому это надо.

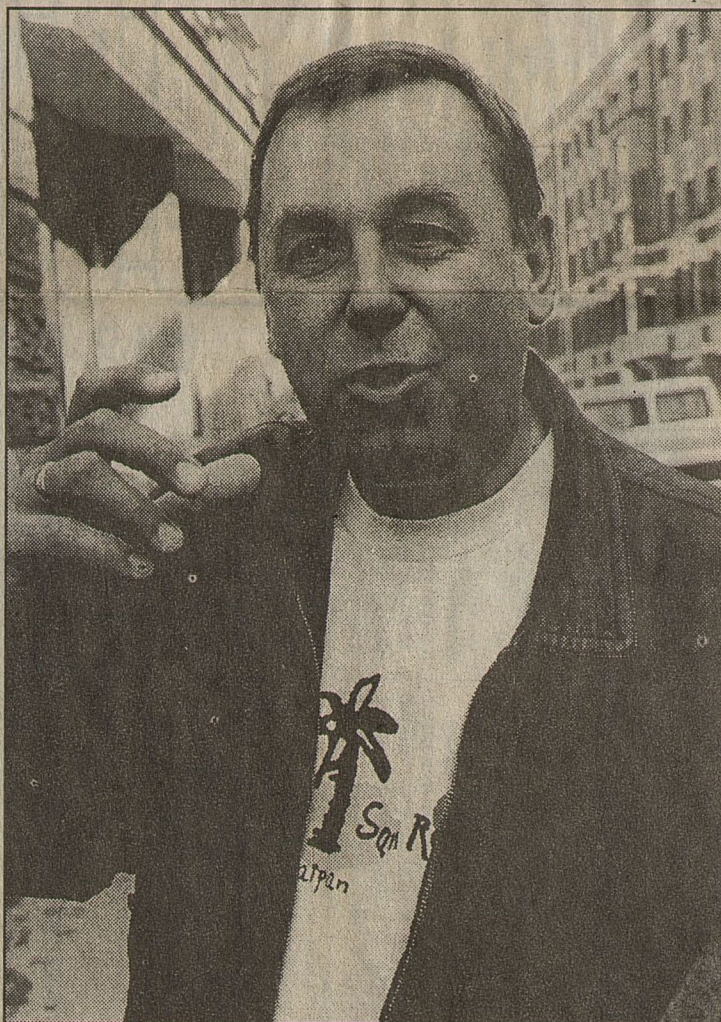
не было. Я пришел в Малый театр, когда жизнь в нем переворачивалась: недавно умер Михаил Иванович Царев. Новое руководство ставило вопрос о том, что надо закрыть основную сцену, переформировывать труппу, ушел Владимир Андреев. Новым художественным руководителем назначен Соломин, на зависть приходит Любимов. Это все помогло мне, потому что я вошел не в стабильную ситуацию, а в ситуацию динамичную. И для меня очень важно, что я пришел в штат Малого театра только через полгода после премьеры «Лешего».

— Успех классики — был ли он для вас неожиданным?

— У меня было ощущение, что для того, чтобы понять нашу жизнь, в которой нет веры ни в политическую, ни в художественную идею, нужна дистанция. Классика дает такую дистанцию. С этой дистанции есть возможность ощутить себя в этом хаосе, направить как-то себя, ощутить, что с тобой происходит. Сейчас любая тема, высказанная исходя из современной ситуации, не дает человеку веры. Мне кажется, сегодня театр не должен быть агрессивным, потому что от этой агрессивности люди сразу закрываются. Во всех своих спектаклях я ищу некую грустную ноту. Я из последних сил сдерживаю «Преступную мать», чтобы спектакль не стал чисто развлекательным. Я все время ищу некое страдание в каждом герое, говорю о его неприкаянности в этом мире. И даже репетируя роль Бежарса, мы все время говорили об этом с Павловым.

— Вы, когда работаете в Малом театре, работаете по «их» правилам или нет?

— Мой приход в театр именно и сложился потому, что мои правила в чем-то вписались. Не могу сказать, что я совсем вольготно себя ощущаю там. Я сталкиваюсь с проблемой создания ансамбля, как ни парадоксально это звучит. Коллектив на 80% состоит из выпускников одной школы. Может быть вопрос не в разности школ, а в разнице поколений, вопрос разного вкусового воспитания, театр с совершенно разбросанным полем ощущений. Это одна из самых главных про-



Борис Морозов. Режиссер. Фото Натальи Мегведовой (НГ-фото).

— А действительно, для чего?

— С этого мы начали: что такое память, во имя чего прожиты годы и как эта память откликается сегодня и каков счет прожитой жизни.

— Для вас важно, чтобы зрители плакали на этом спектакле?

— Я специально так не делал. Я ставлю спектакль как бы для себя. Я не прогнозирую. Когда я работаю с артистами, то ли в шутку, то ли серьезно мы говорим: ну вот тут будут у нас аплодисменты.

В пьесе Бомарше есть один момент, когда я был абсолютно уверен, что тут будет потрясающая реакция зрителей, будут и хохот и аплодисменты. Я просто предвкушал это. Более того, когда мы репетировали, когда пошли прогоны, я думал: ну, а тут будет просто удар. И было ошеломление, когда пошел этот момент, а зрительный зал абсолютно не реагирует. Я стал думать: в чем мы обманулись? И подсказал Бочкарев, он понял, что там должно быть, чтобы зрители приняли это как удар, как событие. Не обязательно аплодисменты, но какая-то реакция. И вот на последних двух спектаклях это случилось.

— А вы не чувствовали, что пришли в Малый театр как в чужой монастырь — со своим опытом, своей школой? Не противоречили ли они традициям и школе Малого театра?

— То, что судьба мне подарила Малый театр, это точно. Конечно, есть свои проблемы, свои как бы «заминированные участки». Они тебя манят, но как только ты туда пойдешь, — ты можешь подорваться и уже себя не найти. В Малом театре есть всё. И об этом надо всегда помнить. Но мне повезло. Если бы я пришел раньше или даже сейчас, может быть того

блем. И все это надо объединить. Когда на сцене стоит Анненков и совсем молодой актер, с совершенно другой эстетикой, другим вкусом, другим отношением к театру, а их надо соединить. Когда на сцене Анненков играть с ним кое-как просто преступление.

— Как вы выбираете пьесы?

— Все эти годы мы работаем вместе с Борисом Любимовым. И все пьесы, поставленные мной в Малом театре — это результат нашей совместной работы. Кстати, Бомарше — это его идея, это не пьеса из моего портфеля. Выбор пьесы у меня всегда идет мучительно.

— Где для вас важнее успех: здесь или на Западе?

— Здесь. Это точно. Жизнь идет здесь. И наш театр, как никакой другой, соединен с жизнью здесь. Мы приходим в театр, желая получить какой-то ответ, что-то обрести, чего лишает жизнь. Там же зачастую люди приходят в театр, чтобы получить некое эстетическое наслаждение. Там менее завязаны жизнь и театр.

Работая над Бомарше, читая его, я натолкнулся на одну потрясающе простую, но удивительно точно выраженную им мысль. Он говорит: «Театр получается тогда, когда артист находит тайную сопричастность образу». Когда мы это друг другу указали на репетиции, артисты ухватились за эту мысль. Бочкарев мне говорил, что теперь эту тему он ищет и в других своих работах.

— Бочкарев играет пронзительно, очень искренне.

— Пронзительна та атмосфера, в которой работает Бочкарев и Глушенко, Корниенко и Клюев. И Павлов. И наши молодые артисты. Вероятно, что-то в этом было от Бомарше.