

№ 30/09/03
(сентябрь)

150



Максим СУХАНОВ:

«Стараться быть равным себе»

Вы кажетесь самодостаточным и гармоничным человеком. Это как-то не сочетается с привычным образом актера – существа нервного, рефлексивного...

– Я склонен думать, что в жизни могут сочетаться совсем разные вещи. Не все должно логично вытекать одно из другого. Здесь есть как правила, так и исключения. Слово "самодостаточность" мне не нравится, оно какое-то рыхлое или, напротив, гранитное. Я бы заменил его на словосочетание "стараться быть равным себе". Не могу сказать, что на все сто процентов доволен собой и тем, что делаю. Конечно, хочется надеяться, что уверенность и в действиях, и в мыслях есть, но это не значит, что у меня не существует сомнений. Перед принятием каких-то качественных решений я предпочитаю долго думать и сомневаться.

– Когда вы почувствовали в себе театральную "инфекцию"?

– Точно не помню, но знаю, что до поступления в театральное училище мое представление о профессии артиста было диаметрально противоположным реальному положению дел. Я никак не связывал эту профессию с трудом. Может, и пошел туда, чтобы было легко. Я не любил рано вставать, не любил нормированный рабочий день. Где-то на втором курсе, благодаря нашему педагогу Владимиру Владимировичу Иванову, мое отношение к профессии изменилось.

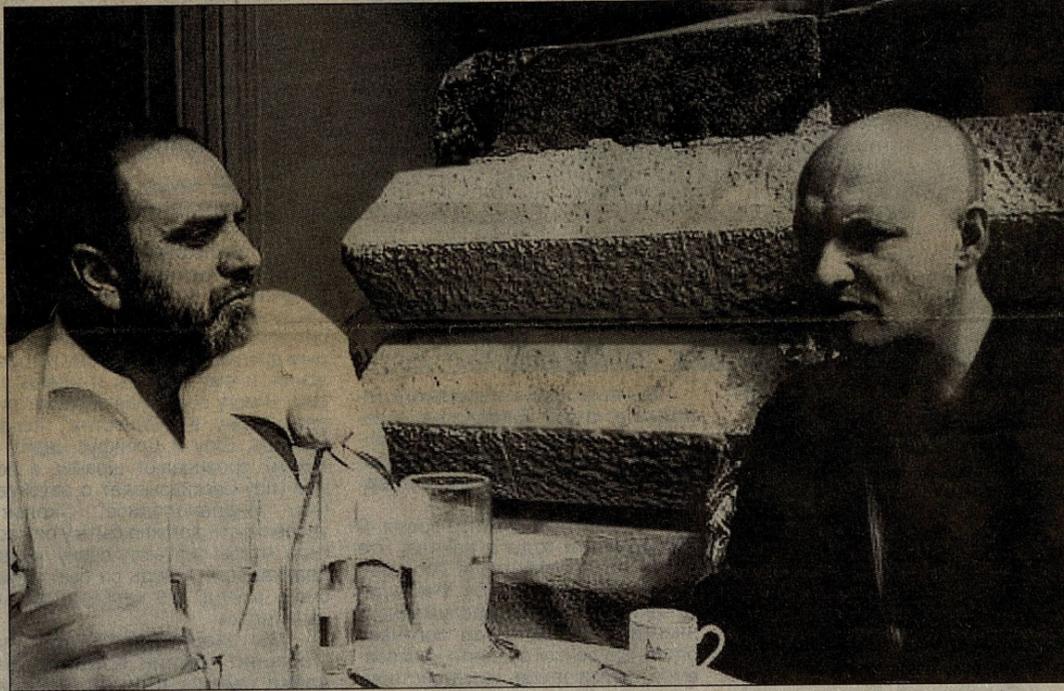
– Вы говорили, что в задачи педагога входит раскодировать, расшифровать индивидуальность. Это было сказано и об Иванове?

– Я считаю, что Владимир Иванов обладает удивительным даром открывать людям их же самих. Те спектакли и отрывки, которые мы с ним делали, его объяснения по поводу того, каким должен быть театр, и к чему должны быть направлены наши стремления, возбуждали очень хороший серьез к профессии. Настоящий серьез, по-другому не назовешь. Может, это звучит пафосно, но, к счастью, он очень пригодился в профессии. И к несчастью, его очень часто не хватает.

– Театралы всегда много спорят о школах и направлениях. Вашу принадлежность к какой-либо школе определить сложно...

– Мне кажется, никаких особенных школ не существует. Лучше всего, когда обучение происходит вживую, когда педагог, режиссер, мастер фантазирует, создает свой мир – на сцене ли, в учебном ли заведении. В любом случае он привлекает к себе молодежь, которая стремится быть реализованной. И он отбирает, он видит, кто ему нужен. Впоследствии событие либо возникает, либо нет. Отсюда вырастают школы. Мы можем говорить о Станиславском, о Михаиле Чехове и их системах, созданных в то время, когда они наблюдали за собой и за теми, кто их окружал. То же са-

В Театре имени Евг. Вахтангова – опять премьера, вызвавшая бурю эмоций – шекспировский "Лир" в постановке Владимира Мирзоева с Максимом Сухановым в заглавной роли. Тандем этих художников всегда рождает театральные события, о которых яростно спорили. У одних их спектакли вызывают восхищение, у других – стойкое неприятие. Автор этих строк, например, был свидетелем того, как руководитель известного московского театра патетически восклицал, что он никогда не допустит на своей сцене "мирзовщины". Столь лестной оценки, думается, заслужил и постановочный соавтор режиссера – герой этой публикации. О природе загадочного явления по имени "сухановщина", его истоках и дальнейшем развитии – наш сегодняшний рассказ.



мое можно сказать и о Вахтангове. Это – как ядерные взрывы большой силы, фигурально выражаясь, очень сильные творческие взрывы! Они после себя дают некие волны, и, конечно, учеников. Эти ученики стараются преподать созданную учителями теорию. Если ученики хорошие, они пытаются ее развивать, если плохие – начинают говорить о традициях. О том, что вот так можно, а так ни в коем случае нельзя, отталкиваясь от того, что было сочинено, например, в 20-х годах. Естественно, что театр идет вперед, и тот же Вахтангов, я уверен, сегодня опирался бы на ту жизнь и на те свои ощущения, которые он испытывал бы сейчас. Невозможно ступать в старый след и при этом быть интересным. Когда говорят, что есть театры, которые сохранили себя, свою корневую систему и остались нетронутыми, мне хочется спросить: чем же этот театр тогда интересен? Театр – это место, куда люди ходят не просто посмотреть на артистов, на платья, на декорации, а подключаться своей душой, своим позвоночником, своими

"мурашками" к той энергии, что излучается со сцены.
– Кто, кроме Владимира Иванова, помог раскрытию вашей индивидуальности? Или она дана вам природой, и режиссеры ее только использовали?
– Всем, что я делаю, обязан, прежде всего, своей встрече с режиссером Владимиром Мирзоевым. Конечно же, я не хочу обижать свою природу, она у меня, естественно, есть. Но этот режиссер, углядев ее и соединив со своей фантазией, сумел найти ключи к тому, чтобы постепенно и, может быть, до сих пор открывать двери, в которые эта природа могла "сквозить"... Мне всегда комфортно и интересно с этим режиссером. Я не перестаю удивляться его фантазии, иду за ним, доверяю ему полностью. В наших творческих взаимоотношениях, конечно, главную скрипку играет он. Если нет такого режиссера, который мог бы так чувствовать природу артиста, думаю, вряд ли что-то может получаться, развиваться в нужном направлении.
– Но ведь без вашей яр-

кой актерской индивидуальности, без вашей органики не состоялся бы "ядерный" Хлестаков.
– Я знаю одно: моя органика всегда помножена на фантазию режиссера. Без режиссера ничего бы не произошло. Все рождалось не по отдельности в наших головах: Володи Мирзоева и моей, не где-то дома за письменным столом. Все происходило на площадке, в окружении актеров. Мы не представляли себе, во что это может вылиться, когда начали нашу работу над спектаклем "Хлестаков" в Театре Станиславского. Я даже думаю, что Володя, предложив мне роль Хлестакова, не был абсолютно уверен, что у нас что-то получится. И слава Богу! Я считаю, что у всех есть право на ошибку. Не надо бояться рисковать, экспериментировать, ошибаться. Часто кажется, что в наших спектаклях есть какие-то не сочетаемые вещи. Но я считаю, что именно такие "полярные" явления, идущие рядом, и могут создать и интерес, и объем, и глубину. Неожиданность – не последняя вещь в театре. Главное, что-

бы она была осмысленной.
– Я вспоминаю "Саломею" двенадцатилетней давности и вашего странного и страшного Ирода. Не тогда ли родился ваш СВЕРХПЕРСОНАЖ?

– Не знаю, может быть, он был "зачат" еще тогда. Но в том спектакле я и в пластике, и в интонациях, и тем более в вокале отталкивался от рока. Я никогда не делал из этого секрета: в тех драматических ролях, которые играл после, я всегда держал на прицеле знание и восприятие рок-музыки. И этот симбиоз всегда вызывал, на мой взгляд, правильные вибрации. Я имею в виду настоящий рок, который может приводить людей в восторг. Это не значит, что нельзя таким же образом пропускать через себя классическую музыку. Конечно же, можно, и тоже интересно. Но я говорю о роке потому, что большая часть населения сейчас все-таки воспитана именно на нем.

– Ваша маленькая опера в "Амфитрионе" и музыка в "Сирано" свидетельствуют о ваших музыкальных задатках не только в области рока. Легко ли вам пишется?

– Есть настроение – пишется. Музыкой нужно заниматься в том же объеме, в каком ты занимаешься театром. А может быть, и больше. У меня сейчас такой возможности нет. Несмотря на то, что я что-то написал, и может быть, даже приятное слуху, я все же дилетант. Это не совсем то, чем я бы хотел заниматься.

– Вы не так много, как хотелось бы, снимались в кино. Может быть, потому что всегда избирательны. У вас хватило сил отказаться даже от "Мастера и Маргариты".

– Да, было предложение сниматься в сериале. Я отказался еще и потому, что на это производство нужно тратить совсем другие суммы, чем те, которые там предполагались. Я имею в виду не гонорары артистов, а средства на фантазмагорию, на превращения. Всегда есть и интимные нюансы, которые могут не устраивать. Но говорить об этом неправильно – это кухня.

– Но своего Булгакова вы все-таки сыграли в "Театральном романе".

– Режиссер Юра Гольдин предложил мне сыграть роль Бомбардова. Принес сценарий, я его прочитал, он мне понравился. Потом мы долго с ним сидели, обсуждали. Меня интересовало все: какая будет картинка, какие актеры будут заняты в этом произведении. Он мне дал посмотреть фильм, который они сняли вместе с Олегом Бабицким, – "Женщина в очках, с ружьем и в автомобиле" по роману Жапризо, и мне фильм понравился. После этого разговора мы оба пришли к мнению, что нам было бы интересно работать вместе. А еще через две недели в два часа ночи раздался его звонок. "Хочу, – говорит, – сейчас приехать, у меня есть к тебе серьезный разговор, который не надо откладывать на утро". Они с Олегом Бабицким приехали ко мне в переулок на машине, и мы как заговорщики сидели в ней полтора часа и разговаривали. В ту ночь они предложили мне сыграть еще и Ивана Васильевича. Мне предложение сразу понравилось, и не

Экран и сцена

Суханов Максим



потому, что можно было сыграть еще одну роль. Оно мне понравилось концептуально. Вообще, все то, что происходило на этой работе и в смысле атмосферы, и общего желая, чтобы эта работа получилась, мне доставляло большое удовольствие. Это нечасто случается на съемочной площадке.

— Стала тривиальной фраза: ставишь какое-то произведение классика — имей в виду все его творчество. Присутствовала ли в этой работе мысль, что надо ставить всего Булгакова?

— Не могу сказать, что мы ее напрямую проговаривали. Но это, конечно, имелось в виду. И по-другому быть не может. Играть какой-то образ и не учитывать всего того, чем мучился автор, невозможно. Я думаю, что здесь немалую роль играет подсознание. Ведь невозможно забыть те юношеские ощущения, когда ты читал "Мастера и Маргариту" или "Записки на манжетах"...

— Вернемся к театральным ролям. Кто из ваших персонажей вам особенно близок?

— Я не могу себя отделить от тех персонажей, которых играю. Можно говорить, что они фантастичные. Что в них есть загадка и нечто таинственное. Эта тайна связана с моей индивидуальностью. Поэтому к каждому своему персонажу я имею такое же отношение, как к самому себе. Кого-то вычленил из них не могу.

— Что такое для вас новая роль?

— Я никогда не рассматривал каждую следующую роль, как перечеркивающую старую, начинающуюся с нуля, отличную от предыдущей. Она всегда сначала — как бы дополнение к прежней, а потом — как органично вытекающая из нее. Поэтому цитаты из других спектаклей только помогают будущей роли. Конечно, какие-то перемены происходят подсознательно, когда ты выпускаешь новый спектакль, ты подтягиваешь свои предыдущие роли к той, которую играешь сейчас. Когда идет первый "проговор" того, что хочется видеть в будущем, сразу начинает работать фантазия. Я тут же себе представляю рисунок — может быть, просто цветные пятна, которые могут перемежаться с черными дырами. Могут быть какие-то вкусовые ощущения. Я головой воспринимаю концепцию Мирзоева и его идеи. Но тут же фантазирую себе некую форму. Если я ошибаюсь, режиссер меня поправляет. Если не поправляет, значит, я иду в направлении, которое, прежде всего, нужно ему и, соответственно, мне. И эта форма помогает мне правильнее и вольготнее "впустить" в себя содержание, которым нужно эту форму заполнить.

— Как вы работаете над собой?

— Над собой я работаю один. (Смеется). Стараюсь много размышлять. Не то, что сажусь и говорю себе: "дай-ка я подумаю". Нет, у меня все время роятся идеи по поводу себя самого. По поводу своего восприятия событий. По поводу собственного равнодушия к каким-то вещам. Не вижу в этом ничего плохого. Наоборот, я думаю, если что-то меня не волнует, значит организму с психофизической

точки зрения сейчас это не нужно. Что же касается силы воли, как ее тренировать и быть чутким к ней?.. Нужно определять себе установку. Сказать, как я это делаю, не могу, потому что это вещи, не поддающиеся описанию. Установка — это что-то вроде аутотренинга или тонкого, как лезвие, сосредоточения на своих желаниях, любви. Или ненависти к каким-то порокам. Важно стараться слушать свой организм и не идти на компромисс, потому что череда компромиссов (это очень незаметно происходит) изгоняет из тебя свое собственное "я", заменяя его фальшивым "я", приносящим твоему организму болезнь. Поэтому нужно чутко отно-

тельные интересно разглядывать.

— Теперь — о главном событии последних дней. В "Лире" вы впервые соприкоснулись с шекспировской трагедией. Что принесло это соприкосновение вам и вашему "вечному" персонажу?

— Да, в шекспировской трагедии я играю впервые. Но к Ростану я относился с меньшей цепетильностью. Я не говорил себе, что, играя трагедийные сцены, должен что-то рассматривать по-другому. Просто восприятие того, что происходит в этой пьесе, более выпукло. То, как выстроил Мирзоев Лира, пребывающего в полярных внутренних состояниях в

И если актеры будут стремиться постоянно это развивать, то ситуация будет улучшаться.

— Вас не обижают рецензии, выстроенные по схеме: раз я не понял, значит, это плохо?

— Меня это не обижает. Ведь, сколько людей, столько мнений. Я могу только удивляться, причем не искренне, душевно, а холодно, умозрительно. Но, судя по тому, что я читал, могу предположить, что людей это затронуло. Они не остались равнодушными. А если говорить о критике, то я давно призываю людей, которые профессионально занимаются описанием (как им кажется) или разгадыванием про-



ситься к своим желаниям и, по возможности, их удовлетворять.

— Ваше исполнение роли Хлестакова называли медиумическим, а фуэте (кто-то насчитал 116 оборотов) — медитацией. Это тоже своего рода установка?

— В одной из религий таким образом совершается обряд изгнания собственной грязной энергии. Очищая свой организм, ты вдыхаешь новую энергию. Так крутиться можно часами при хорошей подготовке ног и дыхания. В этом нет ничего умопомрачительного. Хлестаков для нас, для Володи Мирзоева, прежде всего, и для меня — это не просто фигура, которая вдруг появилась, всех одурачила и исчезла. Это ведь персонаж, придуманный ни кем-то, а Гоголем, человеком, верившим в мистические силы. Его фантазия была и реальной, и виртуальной. Поэтому все то, что происходит в спектакле, связано с загадкой, с тайной и имеет право на существование. Хлестаков — и оторван от земли, и реален. Так называемый "волчок" символизирует рождение или посещение моим персонажем этого городка, этой территории. И дальше он начинает существовать, действовать, скрывать свои пороки, недостатки, страхи. Но в то же время он, может быть, даже сам страдает оттого, что кем-то сюда послан и проходит какой-то круг своей собственной судьбы. Чтобы вернуться опять домой, к покою со своим Осипом, ведущим его по жизни. Там много слоев, ко-

первом и втором актах, — это разные сказки и другие загадки. Такое чудо мною проживается несколько более обостренно.

— Разгадали ли вы загадку этого странного персонажа, или есть еще, над чем поразмышлять?

— Что-то, конечно же, найдено. Но всегда доставляет удовольствие, начиная спектакль, каждый раз нырять в эту воду снова и снова. И не столько разгадывать загадку, сколько развивать вибрации, которые существуют внутри разных состояний персонажа. Но что-то, естественно, до сих пор не постигнуто. Думаю, что так не может быть в принципе. Или может быть, например, в случае с плоской драматургией, где сразу все понятно. Тогда к десятому спектаклю становится неинтересно.

— Как вы считаете, все ли актеры научились играть в "мирзоевскую игру"?

— Мне кажется, каждый старается по-своему. Пока мне некого и не за что упрекать. Кто-то ведь встретился с Володей впервые. С одной стороны, он режиссер легкий, идущий на полный контакт с актером. Но, с другой стороны, важно "пропитаться" этим режиссером, знать, чего он хочет от актера "между строк". Здесь уже каждый вступает с ним в диалог один на один. У кого-то получается лучше, у кого-то хуже. Но все стараются. Даже если в работе встречаются гениальный режиссер с гениальными актерами, не думаю, что они способны сразу понять все нюансы общего языка. На все нужно время.

изведений, поставленных на сцене, анализировать их "не головой". Или, хотя бы, во вторую очередь, — головой. А в первую очередь — душой, сердцем. Если этого подключения не происходит, то, мне кажется, нет никакого удовольствия от "головного" анализа, интеллектуальных упражнений. Такое неблагодарное занятие мне бы, например, не доставляло удовольствия. Если я смотрю какие-то произведения, и они меня не пронзают, то я им не придаю значения. Во всяком случае, те биотоки, что я получаю из зала в этом спектакле, позволяют мне думать, что те пишущие люди, о которых вы спросили, мягко говоря, не правы. Но, как вы знаете, рецензии на наши спектакли всегда были полярно противоположными.

— Наверное, это — признак чего-то настоящего...

— Мне тоже так кажется. Но, если бы критик, который всегда нас поругивал, по поводу этого спектакля сказал бы, что он в него влюбился, это показалось бы мне подзвонившим. Значит, мы сделали что-то не то. (Смеется). Мы ведь себя не обманываем. Мы честно делаем то, что умеем, и как мы это видим. По-другому мы не можем. А дальше уже вступает в действие самый главный критик — моя собственная натура: сопротивляется она тому, что я делаю, или живет в этом органично.

— Я с удивлением узнал, что вы придаете большое значение зрителю, его реакциям.

— Зритель может и возвы-

сить спектакль и погубить его. Поэтому тот, кто говорит, что нет плохого зала, а есть плохие актеры, — лукавит. Спектакль — это акт двух половин, двух больших организмов, — зала (организма эмоционального и интеллектуального) и сцены. Они могут находиться в антагонизме, они могут сливаться, отдаваться "грозиво" друг другу. Но только на взаимовключении, на подключении друг к другу, и рождается то, что всем приносит такое большое удовольствие. Правильно настроенные люди ходят в театр, чтобы испытать такие эмоции, которые в жизни они не могут получить. Эмоции, которые соединяются в первую очередь с интеллектом.

— А если зрители сидят "с холодным носом"?

— Если этих "холодных носов" очень много, то спектакль рухнет. Бывает, что часть публики пришла в театр не с той установкой. Может быть, они не так прочли рекламу, может быть, не так стоят звезды. Может быть, что-то случилось в стране. Если таких зрителей большинство, никакого спектакля не получится.

— А отрицательно настроенные по отношению к спектаклю зрители вас не пугают?

— Отрицательно настроенные, значит — уже не равнодушные. Они уже испытывают по поводу спектакля какие-то ощущения, и очень интересно завербовать их в свою веру, влюбить в себя. Когда мы говорим о равнодушии, мы имеем в виду, что энергии здесь — ноль, с равнодушным человеком ничего нельзя сделать ни в любви, ни в дружбе, ни в работе. Это очень разрушительная вещь.

— Каким вам видится будущее театра? Есть ли будущее за театром-домом?

— Прежде всего, нужно говорить о том, что нужно Театру. Не театру, как дому, не театру как богадельне, а театру, как событию, как территории, где люди творят, и где создается искусство. Мы можем жалеть, что разрушается театр-дом, театр-приют, но мне жалко театр, когда он стоит на месте, цепляется за "традиции", которые оттягивают его назад, не дают развиваться. Это не значит, что все традиции плохи, и к ним не нужно прислушиваться. Во всем должна быть мера. Дисциплина, которой Станиславский придавал большое значение, не разрушает, а создает и цементирует театр. Можно, наверное, думать о форме новых экономических отношений, о том, как театру дать выжить. О том, как не опуститься до людей, которые в нем ничего не понимают, но в то же время хотят им руководить, влиять на театральный репертуар, на выбор режиссеров. От них, мне кажется, нужно оберегать театр. Но... пусть цветут все цветы, как сказал Мао Дзе-Дун.

Беседовал
Павел ПОДКЛАДОВ

● В.Мирзоев и М.Суханов
● Сцена из спектакля "Лир"
(Фото В.ЛУПОВСКОГО)