

ВСТРЕЧА

Принцип
одинокого Фокина

Узнать в раннем драматургическом опусе великого писателя совершенно невозможно. Вербальный ряд пьесы по преимуществу междометия, восклицания, обрывки фраз. Но Фокину только того и надо. Его последние спектакли — это поиски в области чистой формы, необычный театральный сюжет, в котором главную роль играют свет, звук, движение, мимика, да все что угодно, но только не слово. О сути своего театрального минимализма и о возможности выжить в современной театральной ситуации, исповедуя столь необычные для русского театра эстетические принципы, Валерий Фокин рассказывает нашему корреспонденту Марине ДАВЫДОВОЙ.

— Вы говорите, что вас давно увлекла идея поставить «Татьяну Репину», но, когда читаете этот текст глазами, из него довольно сложно извлечь театральный или какой-то иной смысл. Неужели вы сразу этот смысл разглядели?

— Моментально. Уже после первого прочтения я увидел в этой пьесе осколок трагического распада. Меня сразу увлекла возможность показать, как человек, решивший начать новую жизнь, вдруг на глазах (и не где-нибудь, а в церкви во время венчания) теряет разум, подчиняется неведомой силе, которая действует помимо нас. Нет, у меня не было здесь никаких вопросов. Вопрос был лишь в том, как перевести все это на сценический язык.

— У меня сложилось ощущение, что вы последнее время намеренно выбираете пьесы, которые становятся произведениями искусства лишь благодаря вашей режиссерской воле. Это не одна «Татьяна Репина», но и «Последняя ночь последнего царя» Эдварда Радзинского или «Еще Ван Гог» — даже не пьеса, а просто два драматических отрывка Ивана Савельева.

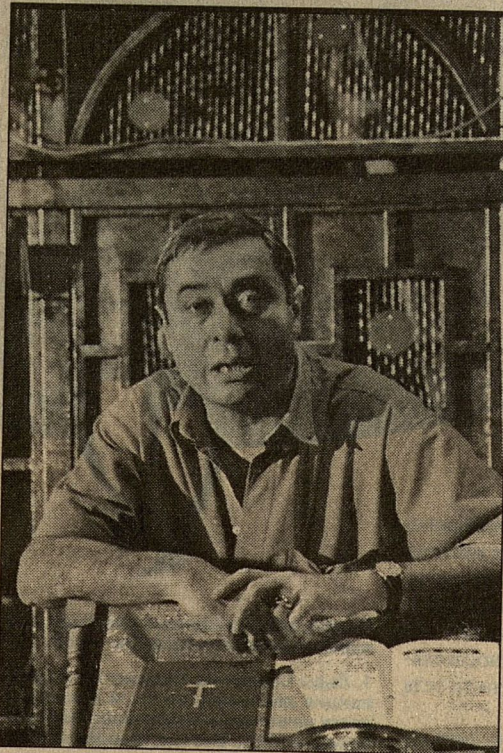
— Радзинский был для меня только поводом для спектакля. Более того, от пьесы практически ничего не осталось. Мы допустили редакторскую ошибку, о которой я теперь сожалею. Надо было сразу пояснить, что это не пьеса, потому что из-за этого много всяких вопросов возникло. Но я не ставлю перед собой задачу найти какой-то специальный текст. Я просто пытаюсь двигаться по пути театра, который меня сегодня интересует, — нелитературного театра. И прекрасно понимаю, что движение по такому пути неизбежно сопряжено с издержками.

— Вы полагаете, что в рамках литературного театра уже нельзя создать ничего продуктивного?

— Почему же нельзя? Я вообще не люблю привязанности к ярлыкам. Но думаю, что сегодня не только у меня, но и у многих режиссеров возникла усталость по отношению к слову, которое вообще для русского театра всегда было очень важно. Вербальный, идейный театр — это то, чем мы знамениты. Но за этим мы упустили многое другое, в частности, то, что связано с формой.

Почитайте критические статьи рубежа веков, и вы увидите, что Станиславский, театр которого только пять лет как открылся, уже старомоден, уже его ругают. И он пускается на поиски каких-то новых форм, форм условного театра. Я думаю, это нормальный процесс. Пройдет 15 — 20 лет, и мы опять вернемся к слову и будем получать удовольствие от сюжета. Но сегодня меня литературный сюжет не интересует. Вернее, интересует только как ситуация. Молодые драматурги часто обижаются, почему их не ставят. Но я не делаю это не потому, что они плохие. Просто мне все это не

Мировая премьера нашумевшей «Татьяны Репиной» состоялась летом этого года на Авиньонском фестивале, и теперь ее наконец можно увидеть в Москве на сцене ТЮЗа.



Валерий Фокин

интересно. Думаю, им просто не повезло, что они живут в такое время.

— Драматург действительно не играет решающую роль в современном театре. Все хорошие постановки последних лет, даже десятилетий — это или интерпретация классики, или авторские спектакли вроде ваших, где режиссер как некий демиург творит абсолютно свой мир. Но я не думаю, что все, как вы утверждаете, скоро вернется на круги своя. То, что происходит, — устойчивая тенденция. Она если не навсегда, то очень надолго.

— Может быть. Посмотрим. Кто-то посмотрит.

— В ваших последних спектаклях есть еще одна особенность. Все они сделаны в расчете на камерное пространство. Это ваша принципиальная позиция?

— Почему, я делаю иногда и на большой сцене («Карамзовы и ад», например), но для меня пространство не формальная вещь, а существенная часть замысла. Не декорации, а именно пространство. Это некое зерно постановки, ее аура. Оно может видоизменяться в зависимости от обстоятельств (в Авиньоне мы играли «Татьяну Репину» в церкви, в Москве — в здании ТЮЗа, и спектакль, я уверен, смотрится совершенно иначе), но все равно пространство нужно специально придумывать и выбирать. И оно совершенно не обязательно должно быть камерным. Я не люблю большую сцену не из-за размеров, а из-за того, что в ней ты закован порталом. Вот это-то меня и раздражает.

— У вас сейчас нет не только своего театра, но и своей команды. Почему вы предпочитаете работать с разными актерами?

— Я не предпочитаю. Период, когда я предпочитал, уже прошел. Я попробовал разные модели театра в разных странах. Я работал в театрах крохотных и больших, мертвых и полуживых и пришел к выводу, что самое правильное — иметь компанию. Она, безусловно, должна быть маленькой, но главное, она должна быть тобой воспитана. В определенной школе, в определенной методике.

— Так наберите своих студентов. Ведь в ГИТИСе чудовищный дефицит талантливых режиссеров-педагогов.

— Не наберу.

— Почему?

— Потому что я не могу и не хочу преподавать вообще — один курс, другой... Надо иметь перспективу. Если бы у меня был свой театральный дом, я безусловно хотел бы учить тех, с кем потом буду связан профессионально. Но я не могу представить себе ситуацию, что выпустил студентов, а они потом куда-то разошлись. Ведь глупо думать, что можно научить чему-то за четыре года. Учить надо столько, сколько тебе Бог дает жизни.

— То есть Центр Мейерхольда, который вы создаете, это еще и попытка создания своего микромира. А вам не кажется, что такие

центры вообще рано или поздно придут на смену умирающим репертуарным театрам?

— Академические репертуарные гробницы надо закрыть на 90 процентов — это мое глубокое убеждение. А потом создать очень дифференцированную систему. Распределить круги. Первый круг — театры, которые необходимо сохранять в любом виде, как «Комеди Франсез», то есть театры-музеи. Второй — театры, которые должно наполовину поддерживать государство, наполовину — город. Что касается третьего круга, здесь возможны варианты. Например, город оплачивает помещение, а все остальное сам театр. Или город дает только фонд заработной платы или деньги на одну постановку в год, на остальное нужно искать спонсоров. Если дело пошло, какие-то льготы можно увеличивать и т.д. Но у нас институт главных режиссеров — просто пожизненное место. Человек может в маразм впасть и все равно оставаться главным режиссером. Самое ужасное, что и труппа не хочет никого другого. Мы все ощущаем необходимость радикальной театральной реформы, как, впрочем, и многих других реформ, но попытки что-то изменить тщетны. Проводится очередная конференция, и в очередной раз все жалуются, что у них нет денег. И никакой директор или главреж гостеатра не согласится, чтобы его расформировали и перевели на новую финансовую систему. Это уже ментальность, как сейчас сказали бы. Какая реформа! Как только будет принято волевое решение, сразу пойдет стон и плач по всей Руси. Поэтому на будущее я смотрю пессимистично и в плане организационной модели верю только в такие начинания, как Центр Мейерхольда. О сложностях, с которыми я столкнулся на этом пути, уже просто скучно рассказывать. Может, это какое-то роковое сочетание — строительство и имя Мейерхольда. Я, во всяком случае, этому имени не изменю, независимо от того, построят или не построят здание. Я уже пережил боль по этому поводу и теперь со стороны наблюдаю, что же будет.

— То есть вы верите только в себя.

— Да, я — одинокий волк.