Фокин Захарий 8.05.96.

В ПОИСКАХ ЧУВСТВЕННОГО СЮЖЕТА

«Режиссура — это сочинение иного мира», — говорит Валерий Фокин

Независимая газ. — 1996. — 8 мая. — с. 7

Андрей Добровольский

Рефлексия

Валерий Фокин (р.1946) окончил Щукинское училище, где в 68-м поставил свой первый спектакль «С вечера до полудня» по пьесе Виктора Розова. Первый спектакль в профессиональном театре — «Валентин и Валентина» («Современник», 1971). Среди работ в «Современнике» — «Провинциальные анекдоты», «Монумент», «И пойду!», «Любовь и голуби», «Ревизор» (недавно спектакль посмотрел Борис Ельцин и остался доволен), «Кто боится Вирджинии Вульф?». В начале перестройки возглавил Театр им. М.Н.Ермоловой («Говори...», «Спортивные сцены 1981 года», «Приглашение на казнь», «Бесноватая»). Театр разделился на две половины, после чего Фокин перешел в «Творческие мастерские» СТД РСФСР (переименованные в Творческий центр имени Вс. Мейерхольда). Здесь поставлены «Нумер в гостинице города NN» и «Превращение» (совместно с театром «Сатирикон»), принесшие режиссеру и участникам спектаклей многочисленные премии, в том числе и Государственную (1994). В январе этого года выпустил в «Современнике» «Карамазовы и ад» (см. «НГ» от 01.02.96). На 10 мая назначена премьера «Анекдотов» по Достоевскому и Вампилову в Театре-студии п/р Олега Табакова.

— Как возникли ваши театральные пристрастия? Есть ли для них «время жить» и «время умирать»?

— Вероятно, я ношу в себе соединение противоположных влияний. И человеческих, и творческих. Меня всегда привлекало в театре слияние разных кровей. И оно же — увлекало... Например, я оканчиваю Щукинскую школу, Вахтанговскую, а театр, в который попадаю на работу, — «Современник» — продукт чисто мхатовский. И поэтому мой театральный язык (пусть еще и не ярко выраженный, и не Бог весть какой, явившийся результатом всего лишь нескольких студенческих спектаклей), встретившись с эстетикой этого театра, сразу же стал меняться. В какой-то момент я даже почувствовал, что эта эстетика стала меня подминать, подделывать под себя... Я выстоял. Мне повезло, что, многое приобретя в «Современнике», я тем не менее смог остаться самим собой... Потом, в середине 70-х, я попадаю в Польшу и встречаюсь с Гротовским, который очень подействовал на меня. Я вдруг увидел, что существует совершенно иной путь. Вообще — иной. О котором я даже не подозревал. Для меня тогда вот это было самым главным событием. Я увидел, что «мой театр» — это огромная территория, на которой много разных дорог, а не только одна, по которой я до этого топал... Мои контакты с Польшей продолжаются в течение 20 с лишним лет. Значит, естественно, я в себе несу влияние и польского театра. Кстати, мне приходилось работать в странах «полярных», с разными культурными традициями: Польша, Германия, Япония. При общих каких-то чертах в каждой стране существовал свой театральный язык, своя эстетика, своя экзотика. И все это, несомненно, сильно на меня повлияло... В результате мне кажется, что я в себе несу некое смешение приоритетов...

— Но что стоит особняком?..

— Форма. Важность формы, сама по себе, для меня невероятно высока. В дурных традициях русского театра — отдавать приоритет слову, сюжету. Истоки этого в том влиянии, которое на русский театр всегда оказывала сильная драматургия. Поэтому часто происходило некоторое забвение формы, небрежное отношение к ней. К слову сказать, в лучших спектаклях русского театра с формой-то как раз все было в порядке... Вообще же считается, что если актеры хорошо играют, правдиво живут на сцене, эмоционально, «тепло» переживают свои роли, то этого уже вполне достаточно. И в этом нельзя отрицать очень сильную сторону русского театра по сравнению с другими школами. Но меня это не устраивает. Я считаю, что сегодня, в конце XX столетия, имея огромный театральный опыт, имея вершины в области режиссуры театра, надо хотя бы стремиться соответствовать этим вершинам, а это значит — пытаться карабкаться к новому, не разделяя вопросы формы и содержания. Мы же вопреки всему продолжаем разделять... Я всегда удивляюсь, когда говорят: «Это спектакль хороший, но артисты играют в нем плохо». Я не могу понять, как могут плохо играть артисты в хорошем спектакле? Или наоборот: «Спектакль неважный, но артисты в нем играют замечательно». Опять не понимаю... И как следствие этого, я не понимаю наши театральные конкурсы. «Лучший спектакль» — один, а «лучший режиссер» — другой, не тот, кто сделал этот «лучший спектакль»...

— Так было и с вашим спектаклем «Нумер в гостинице города NN»...

— Все это сегодня приводит меня к твердому мнению, что действие, которое я сочиняю, организовываю на сцене, должно быть, по возможности, гармонично во всех своих проявлениях — и существование актера, и пространственное решение, и живой музыкальный звук. Не может быть чего-то более или менее важного. Хотя, конечно же, все равно актер — это актер, и все равно какие-то важные вещи идут от него и через него, но при этом все остальное не должно быть меньше или ниже, оно должно стоять вровень с актером. Это правило тоже стало для меня незыблемым. Следующее правило, к которому я пришел, — общее музыкальное композиционное построение спектакля. Оно, конечно же, идет от Мейерхольда. Он первым сформулировал законы режиссерского искусства. Ему принадлежит и гениальное определение искусства режиссуры: «искусство композиции плюс мастерство актера». Он же назвал и законы композиционного построения драматического спектакля и выявил их тождественность законам построения музыкального произведения. Не делая никаких открытий, этому стремлюсь следовать и я, это исповедую... Честно признаюсь, я был влюблен в Мейерхольда со студенческой скамьи, а в последние годы, принимая участие в работе комиссии по творческому наследию Мейерхольда, я познакомился с документами, стенограммами репетиций, которые до сих пор не видел и о существовании которых не подозревал. Мейерхольд — отец режиссуры. Он первым стал заниматься режиссурой осознанно...

— Можно ли сказать, что Мейерхольд первый стремился исключить или учесть влияние «случайных факторов»? Тогда «искусство композиции плюс мастерство актера» признаны защитить процесс воплощения замысла?

— В какой-то степени... Мейерхольд на практике проверил и доказал все свои теоретические предпосылки. Не каждому это под силу... Режиссерский талант вообще выявляется во взаимодействии различных, порой противоречивых, свойств и способностей. Известно, что режиссер должен обладать целым набором качеств: и чувством пространства, и чувством стиля, и чувством ритма...

— Быть актером...

— Быть актером... Что говорить, всякая работа с актером — это всегда борьба. Любит ли режиссер актера больше или меньше, любит ли актер режиссера больше или меньше — все равно борьба. Как бы мы ни притворялись. За исключением тех случаев, когда вы действительно имеете дело с людьми, перед которыми вам не стыдно ошибиться и им, в свою очередь, не стыдно ошибиться перед вами. Когда есть компания, но это бывает очень редко. Все дело в том, что в результате наших взаимоотношений должен родиться спектакль. Это ведь ошибочное представление, что режиссер обязан все знать. Он ищет вместе со всеми, но он во главе этой «экспедиции». И если «экспедиция» придет не туда, то все скажут, что это режиссер не туда привел. А если «экспедиция» придет куда нужно, то все скажут: «Как мы замечательно сюда дошли!» И тут ничего не поделаешь. Это априорно присуще профессии режиссера. И не может быть никаких комплексов на сей счет. Поэтому все правила в этой профессии работают только при условии, что человек истинно ею владеет, что он — истинно режиссер. У нас есть много спектаклей, которые посещаются, имеют успех, но сказать, что эти спектакли поставлены режиссерами, на мой взгляд, нельзя. Скорее всего, они поставлены людьми, которые решили попробовать себя и в режиссуре тоже. Они понимают режиссуру, как «умение не столкнуть артистов лбами», а этого, наверное, все-таки недостаточно. Тем более когда в спектакле заняты хорошие артисты и они сами способны разобраться, — что, куда... А ведь режиссура — это сочинение иного мира. Это авторское искусство. Кстати, Мейерхольд первым определил режиссера и как автора спектакля...

— Важно ли для вас вопреки всему навязать зрителю свой замысел?

— Конечно. Но все это возможно при одном условии: если зритель этого хочет... Я не питаю иллюзий и понимаю, что весь зрительный зал не может быть со мною солидарен, тем более когда это не камерный спектакль на 50—60 человек, но мне хочется думать, что часть зрителей меня чувствует, и именно к ним в первую очередь я обращаюсь. Поэтому мне важно, чтобы прежде всего «мой зритель» понял и почувствовал мой замысел, чтобы я проник в него этим замыслом, чтобы я заставил его сопереживать, сочувствовать этому замыслу, вызвал общую эмоцию. Иначе все не будет иметь смысла. Но при этом первым всегда остается право авторского замысла, а вторым — право зрителя принять или не принять этот замысел.

— А если не принимает замысел зритель, которого вы априорно считали «своим»?

— Если говорить о спектакле «Карамазовы и ад», то, безусловно, он прежде всего интересен тем зрителям, которые склонны к самоанализу и в силу этого могут делать какие-то выводы. Ведь многие интеллигентные, образованные люди Достоевского вообще не принимают. Он их угнетает, раздражает. И я понимаю почему. Это трудный писатель. Он требует активной душевной работы. Не все это любят. Человеку вообще свойственно стремление к душевному комфорту, к комфортной оболочке. А любитель или поклонник Достоевского ищет очень определенные вещи — прежде всего в себе самом. Занимается самоедством...

— Говорит себе гадости...

— Говорит себе правду, которая всегда состоит из гадостей, если говорить серьезно. Главное — договориться с самим собой... Поэтому прежде всего воспринимают Достоевского те, кому важен этот самоанализ. А есть зрители, которым откровенно скучно, которые просто пришли на модный спектакль и в спектакль «не въезжают». Дело даже не в сложности композиционного построения или в отсутствии традиционного сюжета. Они «не въезжают» потому, что спектакль их отторгает... Что ж делать?..

— Имеет ли перспективу сюжетостроение, основанное на выявлении внутреннего конфликта героя, или же традиционное сюжетостроение заведомо выгоднее, учитывая будущие взаимоотношения со зрителем?

— Я много ставил спектаклей с четкой драматургической конструкцией, с четким сюжетом, но только в последние годы почувствовал, что дело совсем не в сюжете, не в драматургической конструкции... Я почувствовал, что драматургическая конструкция мне мешает, что она меня сковывает... Именно поэтому в последние годы я не ставлю пьес. Не потому, что нет хороших, а потому, что они мне не нужны. Сегодня меня интересует «чувственный» сюжет, напряжение которого должно быть выстроено по определенным законам. Через слово... Нет, не через слово. Тогда через что? Скорее, через дыхание, через атмосферу. И эта атмосфера должна быть чрезвычайно заманчива, таинственна, напряжена... Театр — это ворожба. Какой бы сюжет ни был, все равно зрителя надо заманивать, затягивать. Даже если он чего-то не понимает и не в силах ощутить весь смысл происходящего, все равно с самого начала он должен быть втянут в эту игру.

Поэтому сегодня главным для меня является построение «чувственной» напряженной атмосферы. Чтобы все дышало тайной, таинственностью... Когда вроде бы ничего не происходит. Как в детстве, когда я боялся проходить мимо кладбища. Солнечный день, все спокойно... А посмотришь туда, в ту сторону, и какой-то озноб охватывает... И мчишься, не разбирая дороги... «Чувственная» атмосфера для меня связана и со страхом, и с шоком, и с агрессией. Со всем тем, что характеризует психологию человека... Более всего я ненавижу театр, в котором зритель имеет возможность удобно расположиться, сосать конфету и пребывать в благодушном состоянии. Наверное, и такой театр тоже имеет право на существование. Наверное, и в нем тоже имеются замечательные достижения, но они меня не интересуют. Я обязательно должен раскачать зрителя...

— Вы работаете и на маленьких площадках, и на больших. Как связаны размеры площадки и «пространство спектакля»?

— Мои пробы на маленьких площадках прежде всего выявляли индивидуальное воздействие на зрителя. Когда в зале 50—60 человек, точечное восприятие гарантировано. А в большом зале другие законы построения спектакля и его восприятия. Хотя, по большому счету, все равно, по каким законам построен спектакль и где сыгран. Спектакль или есть, или его нет. Когда я его сочиняю, я сразу должен увидеть его в пространстве. Иначе не могу. Гоголь, Кафка, Достоевский — это прежде всего разные пространства. Разные миры. И им нужны разные площадки.

— В ваших последних спектаклях особое место занимает тщательная разработка шумовой и музыкальной партитуры живого звука...

— Сначала в моих спектаклях музыка была или подобрана, или ее писал композитор. Она была более удачна, менее удачна, но она была иллюстративна. После встречи с Гротовским я совсем отказался от музыки и в течение нескольких лет принципиально делал спектакль без шумов и музыки. На полной тишине. Что вызывало даже некоторое недоумение. Например, «Монумент» или «Записки из подполья»... Я стремился через актера, через его дыхание, шаги, через его ритмы пробиться к музыкальной композиционности, делая это часто неосознанно... Последние несколько лет мы с Александром Бакши работаем с живыми шумами и музыкой, которые существуют вне записи. Живой звук и живой актер должны быть сопоставимы с точки зрения сиюминутности, «сегодняшности» происходящего и на сцене, и в зрительном зале. Живой звук вы всегда отличите от записанного именно из-за того, что он рождается «здесь и сейчас». В спектакле, который я сейчас репетирую в театре Табакова, некую музыкальную основу делают сами актеры. Сами. Губами, ногами, руками...

— Как удается выстроить «чувственную» атмосферу, когда само по себе «чувство» принципиально не поддается жесткому определению? Как вы объясняете актеру его задачу?

— Актеру должно быть интересно. Ему надо объяснять только то, что его может эмоционально заразить. Иногда это получается показом, иногда — рассказом. Часто в процессе репетиций мои актеры вообще не понимают, что это будет за спектакль. Они мне верят, но не понимают очень долго. И только когда наступают последние дни перед выпуском, когда появляется звук, свет, когда они видят, как возникает атмосфера, у них открываются дополнительные шлюзы... Когда я был молодым режиссером, я любил на первую репетицию принести макет, рассказать, кто из какой двери будет выходить. Потом я понял, что все это глупость. Артист все равно в этом ничего не понимает, его это совершенно не интересует. Он, как правило, к репетиции не готов. Он задает мне тысячу глупых вопросов: «А где я буду стоять? А где я буду сидеть? А почему мне здесь будет неудобно?» И получает от меня такие же глупые ответы, рассказы о природе замысла, о результате. Он готов меня слушать часами, только бы не репетировать, не работать... Теперь я вообще избегаю разговоров о результате. Главное в процессе репетиций — создать актеру интересную, напряженную ситуацию, в которой он мог бы раскрыться, обнаружить такое естество, о существовании которого и сам не подозревал... Не люблю сразу переходить к тексту, учить текст. Этюдный метод предполагает бесчисленную цепочку этюдов, которые, как правило, сочиняются в обход текста. Они всегда остаются за кадром, за кулисами, но именно они и создают объем роли...

— На спектакль «Бесы» Льва Додина вы пришли вместе с Евгением Мироновым, с которым в то время репетировали «Карамазовы и ад». Это был профессиональный интерес или продолжение репетиций — «культпоход в театр», созидающий «объем роли» Ивана Карамазова»?

— И то, и другое. На «Карамазовых» произошла наша первая встреча с Евгением Мироновым, и я, надо сказать, остался удовлетворен ее результатом. Он актер с большим будущим... Но надо было находить общий язык. Например, с Леонтьевым, с Райкиным мне не надо находить такого языка. Он уже найден годами совместной работы. А с Мироновым его надо было устанавливать. С этой целью всегда выгодно что-то вместе посмотреть, тем более когда это тоже Достоевский, чтобы столкнуться, проверить, обратить на что-то внимание, обсудить. Ну а потом Додин все-таки режиссер, который меня очень интересует...

При всей своей публичности, режиссер — профессия одинокая. Режиссеры друг с другом не дружат. Даже в прежние годы в ресторане ВТО увидеть братающихся режиссеров было бы странно... Есть несколько режиссеров, которые мне интересны. Я понимаю, что это истинные режиссеры, настоящие: Гинкас, Васильев, Додин... «Клаустрофобия», которая была так разругана нашей критикой, на мой взгляд, очень важная работа для Додина. Важная потому, что в ней он нащупывает близкий мне язык бессюжетного театра. Некоторые критики писали: «Как жалко, что «Братья и сестры» ушли...». «Братья и сестры» не могут не уйти! Прошло более 15 лет! О чем вы вспоминаете?! О чем тоскуете?! Это же естественно!..

— У вас есть любимый режиссер?

— Кристиан Люппа. Из Кракова. Он меня всегда поражает. На его спектаклях я забываю о профессии...

— Ваша ближайшая премьера у Табакова?..

— Да. Это «Бобок» Достоевского в соединении со «Вторым анекдотом» Вампилова... «Бобок» я до этого поставил в Польше, а «Второй анекдот» — в «Современнике»...