

# Валерий Фокин: Достоевского часто ставят как плохого Тургенева

Татьяна Рассказова

— Когда-то вы дебютировали в «Современнике» спектаклем по пьесе Рошина «Валентин и Валентина» и потом проработали пятнадцать лет под крылом Галины Волчек, которая называла вас своим учеником в режиссуре. Вы не получили сувенира с надписью «Победителю ученику — от побежденного учителя»?

— Сувенира не получил, но действительно считаю ее человеком, которому многим обязан. Галина Борисовна — прежде всего замечательная актриса и обладает профессиональной интуицией, умением поковыряться в актере, его психологии. Никаких теоретических советов она не давала, лекций не читала, а просто приходила на репетиции и помогала, поправляла что-то в моих первых работах. Но помимо Волчек у меня было несколько важных встреч с чистыми, что ли, режиссерами — в первую очередь с Ежи Гротовским. Вообще польский театр на меня существенно повлиял.

К тому же я довольно основательно изучал опыт Мейерхольда и следовал — особенно в последние годы — некоторым его принципам, скажем, принципу музыкального мышления, построения спектакля по законам музыкальной композиции.

— В самом деле? Мне показалось, опыт Мейерхольда по-настоящему интересен одному Алексею Левинскому, который даже включает в свои спектакли фрагменты биомеханики.

— Я очень уважаю Лешу, это серьезный талантливый человек, но если сегодня восстанавливать методику, разработанную в определенное время и для определенных целей, то результаты можно показывать трем-четырем мейерхольдовцам в узком кругу на семинаре в Рузе. И не более того. Французский режиссер Жак Лассаль предлагал мне по чертежам и экспликациям возобновить мейерхольдовского «Ревизора»: хотел открыть этим спектаклем филиал «Комеди Франсез» в Париже. Я отказался, потому что понимал, что это скучная музейная работа.

— Вот жалость-то! Идея просто замечательная. Итак, процесс реставрации вам неинтересен, вам обязательно нужно апеллировать к сегодняшнему зрителю? Я помню вашего собственноручного «Ревизора» в «Современнике» (впрочем, он и сейчас идет), который заканчивался «Театральным разездом». Причем как персонажей пьесы, так и ее «зрителей» играли одни и те же актеры, то есть «зрители» не хотели узнавать себя в гротескных действующих лицах. За что вы так высекли свою публику, приходившую в «Современник» подышать, что называется, полной грудью? Или публика — дура и на свой счет ничего не принимает: можно обращаться с ней как угодно?

— Давайте разделим два вопроса. Во-первых, я не апеллирую к зрителю, просто я сторонник живого театра, который не рождается



АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ

прямой апелляцией, а исходит из моего сегодняшнего состояния и представлений об искусстве. Тогда «Театральный разезд» был нужен, чтобы обратить внимание на то, что «Ревизор» не просто бытовая комедия, что она имеет адрес и обращена к каждому из нас. Она оказалась чем-то вроде очной ставки, участники которой все отрицают.

А что касается «публики-дуры», — нет, я так не думаю. Тем более сегодня, когда мои последние спектакли обращены к гуманитарно подготовленному зрителю, даже можно сказать «элитарному». Нет, для меня зритель очень важен.

— Скажите, за счет чего живут эти спектакли, рассчитанные на малый зал — несколько десятков зрителей? Я имею в виду «Нумер в гостинице города NN» по мотивам «Мертвых душ», «Превращение» по новелле Кафки. Например, поставить на четыре дня во Дворце спорта коробку, в которой играет «Нумер...», наверное, стоит больших денег?

— Сейчас, когда спонсоры этого спектакля от него отошли, он сам себя кормит. Безусловно, это не коммерческая постановка. Но нас часто приглашают работать за рубежом, и значительная часть наших валютных гонораров идет на то, чтобы поддерживать жизнь спектакля и здесь, на родине.

— Чичикова зритель видит только в гостиничном номере, и вполне возможно, что во время прогулок ваш герой просто-напросто выдумывает себе другую жизнь, подобно Хлестакову. Тогда как в действительности ни скупленных мертвых душ, ни помещиков, ни балов у губернатора не существует. Чичиков возвращается в гостиницу, где его фантазии материализуются, выглядывают свинными рыльцами из ящиков комода и потихоньку сводят его с ума... Итак, если этот персонаж — великий фантазер и мечтатель, то в чем состоят ваши собственные, быть может, самые невероятные, грезы и фантазии?

— Ну, до Чичикова с Хлестаковым мне не дотянуться, мои мечтания очень просты. Во-первых, хочется, чтобы все было благополучно с близкими людьми, а во-вторых, чтобы мне было дано время осуществить спектакли, которые я уже придумал и держу в голове.

— Когда-то вы ставили по преимуществу пьесы современных авторов, но изменили злобе дня и занимаетесь теперь только классикой: Достоевским, Гоголем, Набоковым, Кафкой. Сказалась ли здесь ваша личностная и профессиональная эволюция, или, может быть, на такие проекты легче выпрести средства из отечественных толстосумов?

— Наверное, все-таки главная причина во мне, в моем развитии. Я, как и многие, прошел через увлечение политическим театром — достаточно вспомнить спектакль «Говори!» в Ермоловском. Но теперь нет необходимости работать ради того, чтобы выкрикнуть со сцены некую правду о времени и о режиме. По-

моему, сейчас нужно заниматься чистым искусством — насколько это, конечно, возможно в нашей стране.

А классику я не просто ставлю, я ее как бы исследую. Мне интересно работать с прозой, но, изучив, я должен от нее оттолкнуться, уйти, начать ее разрушать, чтобы полноценно воплотить в театре.

Сегодня ощущается определенная исчерпанность слова, поэтому чем меньше в спектакле текста, тем лучше. Хочется вернуть слову звучание и значение. Мы настолько заговорились, что не ощущаем никакой ответственности за произносимое.

— То есть если прежде можно было считать (и считали) эмблемой времени название спектакля «Говори!», то теперь впору ставить «Умолкни!»? Но вы ведь работаете над «Братьями Карамазовыми» в «Современнике» — как же в случае с Достоевским обойтись без слова?

— Без слова здесь не обойтись. И все же меня интересует способ сценического воздействия, который я условно называю чувственным театром. Это театр, где эмоциональную реакцию вызывают не только слово и актерское исполнение, но где с ними абсолютно равноправны свет, движение, звуки, паузы... То есть разрабатывается партитура сценического действия, в котором музыка, освещение, шумы и шорохи не являются иллюстративными компонентами, а формируют атмосферу спектакля.

Сам принцип чувственного (а не литературного) театра мне кажется очень важным, только таким способом можно встряхнуть зрителей, привыкших уже ко всему. У нас ведь очень часто Достоевского ставят как плохого Тургенева: сначала актеры сидят и долго разговаривают, потом, глядишь, кто-нибудь в истерике забьется — подергается, покричит и опять на диван усядется, ударится в рассуждения. А зритель давно ни во что не верит, все знает, для него на уровне текста нет почти никаких тайн, а на сцене он и не такое видел, те же самые актеры в других спектаклях уже двадцать раз перед ним разделись, причем и мужчины, и женщины — так что этим его тоже не проймешь... Но это могут сделать тексты Достоевского, которым важно найти новое звучание.

— По правде говоря, не очень понятно, зачем театру вчитываться в тексты не вполне здорового духом писателя, а зрителю — вживаться в истеричную атмосферу его сочинений. Каждый и без того регулярно погружается в потемки собственной души, и, надо думать, не без содрогания. Если перефразировать реплику из известного фильма, то нужно быть очень благополучным человеком, чтобы заниматься сейчас Достоевским.

— Нет, это глупости, я не согласен. Коль скоро мы все больны (в самом деле это так, один замечательный психиатр даже сказал: «А зачем вообще кого-то лечить?»), то Достоевский помогает выбираться из мрака, из потемок, которые есть в сознании каждого. Я его так воспринимаю. Через него начинаешь понимать свои подавленные желания, которых ты боишься, стыдишься, — он учит, как спастись.

Мне кажется, что мы живем во времена великого обмана, все перепуталось, невозможно понять, где добро, где зло. Патриарх занимается строительством, мэр — чуть ли не отправляет богослужение, бандиты ходят в церковь, ставят свечи, садятся в мерседесы и едут убивать... Мы совершенно потеряли ориентацию, и Федор Михайлович может помочь хотя бы разобраться, где черное, а где белое.

— Вы считаетесь актерским режиссером и работали со многими отечественными звездами. Существуют ли признанные актеры, с которыми сотрудничать не хотите? Или ради пользы дела готовы найти общий язык хоть с самим чертом?

— Готов-то я, может, и готов, но стараюсь этого не делать. Я люблю работать с артистами, которые помимо того, что талантливы, волнуют меня еще и чисто по-человечески. Это Константин Райкин, это Авангард Леонтьев, сейчас вот оказалось, что и Евгений Миронов, с которым я впервые имею дело, близок к моему восприятию жизни и профессии.

— Уж не Алешу ли Карамазова играет у вас Миронов?

— Нет, он репетирует Ивана. Ивану в романе всего двадцать три года, да и все главные персонажи — молодые люди.

— Наверное, актеров моложе тридцати пришлось приглашать со стороны? Или удалось в труппе «Современника» наскрести?

— У нас образовалась сборная команда: Сергей Гармаш играет Дмитрия, Игорь Кваша — Карамазова-отца, Авангард Леонтьев — Черта. Все они — актеры «Современника». В роли Алешу выступит студент школы-студии МХАТ Дима Петухов, на Зосиму я пригласил Михаила Глузского, в спектакле заняты также певцы Ярослав Здоров и Мария Лемешева.

— Валерий Семеновский однажды написал, что как режиссер вы сформированы бесстыльным временем, которое дало отдельные спектакли, но не театры, не направления. Яркое выраженного театрального пристрастия, своего театрального языка у вас, с его точки зрения, нет. «Главное, к чему Фокин шел и во что верил, — это крепкий профессионализм и честный успех». Каковы плюсы и минусы подобного профессионального статуса?

— Я думаю, Валерий Семеновский чего-то не усек. Дело не в том, что я не смог выработать собственный стиль и язык, а просто я люблю меняться, в этом и состоит мой стиль. Мне кажется, самое интересное — каждый новым спектаклем пытаться дебютировать, хотя это и связано с риском. Но рисковость есть в моем характере: скажем, после аскетичного «Монумента» по пьесе Ветеева я ставил «Лоренцаччо» Мюссе в костюмах Зайцева и нарядных декорациях. Я всегда стремился работать по-разному, с разным материалом, — от этого, возможно, и возникло впечатление, что нет своего направления.

В свое время, после ухода из Ермоловского театра, где я по существу все проиграл, мне хотелось не просто кому-то что-то доказать, но снова заявить о себе в Москве, начав именно с нуля: «Вы поставили на мне крест? Что ж, посмотрим, насколько вы правы». Москва город жестокий, очень многие режиссеры из провинции и даже из-за рубежа здесь провалились. Тут особый взгляд и особый вкус — я москвич и люблю за это свой город. Словом, я решил, что нужно уехать за границу, добиться там успеха, чтобы можно было вернуться и спокойно начать сначала. Как видите, получилось.

Правда, после «Нумера...» и «Превращения» некоторые стали поговаривать, что Фокин работает только на маленьких площадках и что большая сцена — это совсем другое дело. Но сейчас я готовлю спектакль именно на большой.

МАСКА

93