



Владимир АГЕЕВ:

«Театр — это наука»

— Володя, как вы думаете, ваша режиссерская стезя была predeterminedена свыше?

— Думаю, что этот путь был predeterminedен на небесах. От судьбы не уйдешь. Я о театре никогда не думал, но неожиданно в 9-м классе вдруг начал играть в школьной самодеятельности. При этом я был боксером, кандидатом в мастера. Сначала думал связать судьбу со спортом, но потом мне это показалось несерьезным. Поступил в МИИТ, потому что там была кафедра бокса. Потом доработался до начальника депо, то есть, карьера намечалась серьезная. В моем ведении было 200 вагонов, 15 тепловозов, локомотивные бригады, слесари и так далее. Через три года я должен был стать главным инженером управления. И однажды я заболел, будучи физически совершенно крепким человеком. Видно, внутри произошел какой-то разлад. Три месяца я болтался по больницам, там и задумался о том, что человеку надо идти путем, данным ему свыше. Если ты идешь не по тому пути, то можешь полностью уничтожить себя как личность. В последней больнице нас лечили гипнозом. Там был очень известный врач, к нему со всего Союза приезжали пациенты. Я ставил его в тупик, когда говорил, что выйду из больницы и буду заниматься театром.

— У Анатолия Васильева много учеников, и все не похожи друг на друга. В чем, на ваш взгляд, особенность или, правильнее сказать, — особенность режиссера Агеева?

— Все ученики Васильева существуют в театре маргинально, выполняя завет Васильева — работать не на публику. Я же пытаюсь совместить его школу с массовым театром, не замыкаясь в стенах лаборатории. Я понял, что театр — это более широкая история. И надо пытаться доступными средствами этот вирус вносить «в широкие массы». Был, например, в свое время достаточно сложный спектакль — «Игра в классики» Кортасара. Мне говорили, что это вообще нельзя ставить, что это литературоведческая книга. И для меня было подарком, когда я видел, что приходили простые люди. Они глубокой философии не прочитывали, но их привлекали какие-то иные истории. Кто-то «считывал» другой слой, философский уровень. Каждый впитывал свою историю, и это было для меня своего рода отрадой.

— Как проходил процесс учебы у Васильева? Это была непосредственная передача каких-то знаний, информации, или все происходило на уровне подсознания, на уровне каких-то биотоков?

— Учение у Васильева нельзя расценивать как первичный этап, как это происходит в обычных театральных вузах. Это, скорее, театральная аспирантура: то, что ты знаешь, знай, ради Бога, но дальше начинается высшая материя. Начали мы сразу с диалогов Платона. И все те знания, которые имели о театре, приходилось забывать. Начинали с чистого листа. Наше обычное образование идет по европейскому пути, в том числе и театральное. Есть ученик, есть учитель. Учитель дает знания, говорит, что дважды два — четыре и так далее. А ученик просто внимает, запоминает, переваривает в меру своих возможностей. А есть практика восточных буддистских монастырей. Там учитель как бы скрывает знания, а ученик должен их «похитить». То есть, активизируется внутренняя потенция. Ученик начинает сам расти, пытаться угадать по намеку, по какому-то слову, по какой-то реакции, как нужно, как правильно. Я до второго курса вообще не слышал ничего от Васильева, как надо. Иногда бывало, что Анатолий Александрович выходил, садился перед нами и полчаса молчал. И мы за этот период молчания все понимали про себя и про свою работу, про то, что мы сейчас показали. Это восточный тип общения. Выработывается внутренняя шкала. И вот где-то после второго года обучения мы вдруг начали разговаривать как равные, как будто мы договорились о каких-то вещах. Но на этом пути происходили потери, кто-то не выдерживал, кто-то уходил...

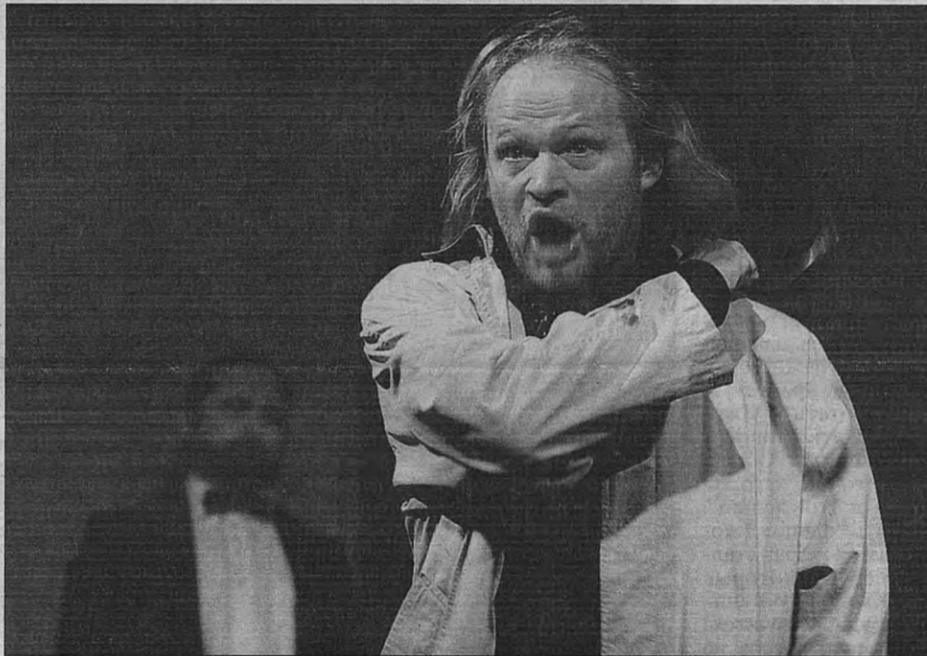
— В своей теперешней работе вы тоже скрываете свои знания, пытаетесь передать их как-то иначе, не напрямую?

— Для того, чтобы заниматься таким методом обучения, нужно не два месяца работы над спектаклем, как это обычно бывает, а, как минимум, полгода. Чтоб можно было спокойно войти в процесс. У меня такой этап был только в первых моих работах, когда я не должен был что-то делать к сроку. Это — «Игра в классики» и «Месяц в деревне». Кто-то приходил, кто-то уходил. Мы делали какие-то этюды, разговаривали. Но я направлял этапы работы. Я приносил литературу, которую надо читать, обсуждать. Мы занимались чтением этой литературы, разговорами о ней. Для того, чтобы что-то играть, нужно это знать.

— И уже достаточно известные актеры спокойно соглашались с этой методикой?

— «Игру в классики» мы начинали с актера-

Владимир Агеев не принадлежит ни к каким stream'ам и направлениям в нынешнем театре. Осознанно или нет, но он дистанцируется и от солидного репертурного театра, и от молодых маргиналов, разрушающих «старый мир». Он сам по себе. Агеев, как и его учитель Анатолий Васильев, творит в некоей скорлупе, не особенно заботясь о понятности своих произведений широким массам театралов и их рыночной успешности. В тургеневский «Месяц в деревне» он может вставить Платона, в анувескую «Антигону» — Софокла, в забавную современную пьесу — серьезнейшую статью классика русской поэзии. У Агеева уже есть своя команда коллег-учеников, готовых вместе с ним прорываться через любые театральные бури и невзгоды. Он не торопится штамповать спектакли. Агееву уже было прилепили ярлык маргинального умника-философа, как вдруг он «огорошил» всех «Пленными духами» по пьесе модных братьев Пресняковых, они включены в программу «Золотой Маски» как «лучший спектакль» и «лучшая работа режиссера». Сейчас он репетирует пьесу «Учитель ритмики» Е.Садура в театре на Малой Бронной.



ми, никому неизвестными. Это потом Ира Гринева стала очень известной, когда сыграла в этой пьесе. Андрей Звягинцев вообще принципиально не работал в театрах. Это были своего рода маргиналы, и я сам был маргиналом. Для нас был интересен процесс, а не факт выпуска. Когда мы созрели для чего-то, мы сыграли. Вообще, театром нужно заниматься как процессом, как путем дао — восточным путем познания. Если ты ничего не приобретаешь в результате работы над спектаклем, не постигаешь новую модель мира, не даешь чего-то нового миру, то твоя работа просто ремесло и ты делаешь очередной штамп. Раз ты не узнал ничего о мире, значит, и зритель ничего не узнает, он придет и уйдет, вот и все. А это, действительно, путь воина, жреца, как говорил Гротовский. И каждый раз идешь в неведомое, что-то преодолеваешь. Если по истечении этого срока ты выходишь другим человеком, значит, все было правильно.

— Позднее Ирина Гринева играла в «Антигоне» в Театре имени А.С.Пушкина, ответы на какие вопросы вы искали, ставя эту пьесу?

— Мне кажется, что я до сих пор пытаюсь делать спектакли о свободе: о свободе сознания, о свободе творческой, о свободе человеческой. Меня во многом не устроила пьеса Ануя, и я сделал свободное ее переложение. Я подрезал пьесу, сократил все бытовые линии, лемножко добавил текста Софокла. И я попытался идеи Софокла переложить на идеи Ануя. В пьесе речь идет о смерти общества, и в этом обществе появляется некий агент, «пятый элемент». В самой Антигоне рождается непонятный инноплетянин. Она как бы приплана для того, чтобы своей жертвой спасти этот мир. Мертвому миру она противопоставляет человеческую свободу. Она гибнет, но благодаря этому рождается новый мир.

— В ваших спектаклях звучит хорошая музыка. Есть ли у вас какие-то музыкальные пристрастия?

— Музыка для меня — как дыхание, как атмосфера. Я не люблю музыку громкую, агрессивную. Для меня музыка — как свет, кото-

рый струится сквозь деревья, сквозь щели амбара. Что касается пристрастий, то это классика, в самом широком смысле, любая классика. Это может быть и Бетховен, и Канчели, и Чайковский. Главное, что это попадает в мой рисунок. Это может быть и интеллектуальный рок, как у Роберта Фриппа. Иногда у меня возникает желание убрать музыку. Бывают такие ситуации, когда я на репетициях использую музыку, а потом ее убираю. Для того, чтобы актер точно запомнил прочерченный путь и сохранил его. Пытаюсь оставить в музыке тот минимум, который необходим. Но были такие спектакли, где музыка шла практически саунд-треком, то есть, как бы наслаениями. Но она не давит, а дает дыхание этому спектаклю. И одна тема плавно перетекает в другую.

— Возвратимся к актерам. У каждого из них есть стремление показать себя. Боретесь ли вы с этим или, наоборот, — способствуете?

— Борюсь. Любую стихию, чтобы она не была дикой, нужно организовывать. То, о чем вы спросили, — примета прежнего театра. Прежний театр занимался не идеями, он занимался индивидуальностями. Когда в театре нет никаких идей, центральной фигурой часто становится, скажем, мастерство актера. Мы начинаем отмечать, как сыграл этот человек, как виртуозно он сделал эту роль. Но часто, выйдя после спектакля, мы не помним, о чем был спектакль. Такой парадокс возникает частенько. В результате можно не услышать драматурга. Актер должен быть проводником его мыслей. Но когда он является проводником, он должен быть «ничем», пустым, он не должен заниматься показом. Когда я вижу показ, я забываю о словах. Актер может все свои штампы показать, четче отбить, голос поставленный продемонстрировать. Но в результате я ничего не вынесу из спектакля. Надо с этим бороться и открывать внутренние глубины актерские, которые идут «из ничего».

— Можно ли сказать, что уже формируется какая-то театральная школа Владимира Агеева?

— Наверное. Актеры, которые со мной работают, могут показать вам листочек, который называется «памятка актера». Там есть основные формулы, законы, это уже внутренняя, частная кухня. Я даже говорю им, чтобы они никому эти листки не показывали.

— Поговорим о «Пленных духах», выдвинутых на «Золотую Маску». Мне показалось, что это движение не совсем в той колее, которую вы для себя выбрали изначально. В спектакле много иронии, стеба и даже издевки. Мне почему-то вспомнилась реплика чеховского Дорна: «Только то прекрасно, что серьезно...»

— На самом деле, это серьезно. Смешно, это ведь не значит, что несерьезно. Спектакль — о реальных людях, но мне кажется, главной ошибкой было бы заниматься какими-то фактами из жизни этих людей. Правильнее — пойти по пути театрализации. В пьесе фигурируют культовые личности начала века — Серебряного века нашей литературы. Это Александр Блок, его маменька, Андрей Белый, Дмитрий Менделеев, его дочь Любовь Дмитриевна. В пьесе показана их первая встреча. Там использованы фрагменты статьи Андрея Белого «Апокалипсис русской поэзии». Они, как мне показалось, работают на главную идею, добавляя объем этой истории. История во многом ясновидческая, ее нельзя рассматривать, как абсолютно реальную. Мне кажется, здесь мистически все перепелось. «Пленные духи» — попытка разговора о серьезном, но шути. Если бы мы начали «грузить» и публику, и себя, мы бы угробили все. Поэтому я считаю этот язык единственно возможным. Ведь та эпоха была «арлекинная». Поэтому художественный прием дельарте для меня абсолютно точен и убедителен. Вы спросили, насколько он соотносится с тем, что я делал раньше? Да, по форме, это мало соотносится. Я никогда не занимался в чистом виде такого типа театром. Но там есть главная идея. Там есть крупные фигуры, есть свобода, есть раскрепощенность, есть воздух. Это то, что мне было всегда интересно.

— Теперь — о проблеме, несколько выходящей за творческие рамки. Вы свободный режиссер, не привязанный ни к какому конкретному театру. Для вас большая трудность — организация спектакля?

— Конечно! Ты же не будешь делать спектакль в коридоре или на улице. Все равно надо связаться с целым механизмом людей, которые практически делают театр.

— А вы умеете пробить себе дорогу в театре?

— Не знаю... Я в этом смысле не такой шустрый. Как-то все складывается пока, считаю, что это нормально. Есть какой-то путь, который сверху подсказывается кем-то. Надеюсь, что этот путь правильный. Меня, видимо, кто-то ведет, и дай Бог, чтобы вел подольше.

— Вы ученик одного из самых крупных, известных, замечательных режиссеров, педагогов, театральных деятелей России. У него огромное здание, пять залов, которые бы удовлетворили любой театральный коллектив. Не возникала ли такая мысль — работать вместе? Не предлагал ли вам это учитель? И вообще, он следит за работой своих учеников, видел ли он ваши спектакли?

— Я думаю, что он мало видит спектаклей, да и это очень сложно. В свое время он пришел на спектакль «Месяц в деревне», который игрался в Доме Актера. И как ни странно, в тот день все порушилось. Отключился свет, «полетел» звук. Мы две минуты играли в темноте, а потом просто при зажженной люстре. Актеры знали, что он в зале, и все это наложило такой отпечаток, что мы вообще еле доиграли спектакль. По-моему, впечатление у всех было ужасное. А что касается той площадки, то это все-таки его театр. И не мне судить о том, как определять уровень и качество работ, которые могли бы там играть. Я этот выбор не обсуждаю и не комментирую.

— Мы начали беседу с темы Васильева и заканчиваем ею же. Поэтому в финале вопрос: есть ли какой-то постулат его школы, который вы считаете одним из основополагающих?

— Васильев всегда говорил, что вдохновение — вещь случайная, а театр — это наука. И зритель не должен зависеть от нашего вдохновения. Даже если ты прошел эту науку без вдохновения, важно, чтобы ты ее прошел точно, и точно сделал то, что заложено. А вдохновение, может быть, придет на сороковой, а, может, на сотый раз, но оно придет. Вдохновение вещь случайная, не нужно на него упоовать, нужно заниматься точными вещами. Театр — это наука.

Вопросы задавал

Павел ПОДКЛАДОВ

● В.Агеев в спектакле «Мишкетти»

Фото В.ЛУПОВСКОГО