

(1138-39) 1104
(1090)

Мирзоев Владимир



Владимир МИРЗОЕВ:

«Я ставлю спектакли для людей с открытым сознанием»

Сегодня в Вахтанговском театре полным ходом идут репетиции «Дон Жуана». Спектакль выпускает режиссер Владимир Мирзоев. В заглавной роли Максим Суванов. Премьера намечена на конец года. Не так давно Владимир Владимирович ушел с поста главного режиссера Московского театра имени К.С. Станиславского, что сильно огорчило тех, кто ожидал, что судьба коллектива переломится и театр возродится. Незадолго перед уходом Мирзоев поставил «Сон в летнюю ночь».

— Какое новое содержание вы вкладывали в хорошо известную комедию Шекспира?

— Думаю, что содержание любого сна меняется в зависимости от искусства толкователя. Некоторые зрители, наверное, считают, что тут и расшифровать нечего — все невеликие смыслы лежат, как семечки на ладони. Кто-то, пожав плечами, скажет: «Это бред, я вообще ничего не понял». Возможны и другие, неожиданные реакции. Что до нашего замысла: нам хотелось сочинить спектакль-зеркало, оказавшись перед которым веселый человек смеется, испуганный — боится, тонкий наслаждается нюансами, а грубый упирается лбом в непроницаемость формы.

— Вы опять поставили спектакль без звезд. Почему?

— Эта пьеса написана автором для хорошего, внимательного ансамбля. Звезды во время сна обычно (бессознательно) тянут на себя одеяло. В тот момент, когда я выбирал материал, перед мной стояла главная задача: собрать под крышей театра талантливую молодежь, чтобы на сцене началась новая, уникальная, особенная жизнь.

— Не могу не спросить вас о ваших впечатлениях от критики, с завидным постоянством обрушивающейся на вас после премьер. Особенно ошеломительным было восприятие критикой «Лира» в театре Вахтангова.

— Ну, я вообще-то не вдумчивый читатель критики, так что мне трудно проанализировать этот бурный поток, но я понимаю, что люди задеты за живое. Что-то их очень сильно раздражило, обеспокоило, привело в ужас — я вижу, что все это пишут неравнодушные люди.

Думаю, что с «Лиром» куда-то мы попали, в какой-то болевой центр. Уж слишком эти вопли надрывные были, без дистанции. И для того, чтобы разобраться в этом феномене, видимо, имеет смысл обратиться к автору. Ведь, по сути, Шекспир пытается самым ходом событий, образным рядом, направить наши глаза внутрь себя. Спусковой механизм всего сюжета — это рефлексия, но здесь рефлексировать герой, в отличие от Гамлета, не колеблется. В тот момент, когда мы впервые видим Лира, в первой же сцене дележа страны, он уже принимает решение и совершает радикальный поступок такого размаха, такой бесшабашности, на которую мало кто из нас сегодня способен. Ведь люди годами живут в ситуации, когда нужно что-то изменить, а они этого не делают. Скажем, десять лет назад нужно было развестись, или двадцать лет назад уехать в другую страну, или родить ребенка, или еще что-то сделать. А нам в большинстве случаев свойственно выбирать путь уютного компромисса.

— Можно ли сказать, что герой нашего времени — нерешительный человек?

— Конечно. Люди вообще боятся резких движений, а русские особенно. Это понятно, поскольку слишком много переворотов и переломов случилось у нас в 20-м веке. Революция была настолько резким движением, что ее присутствие в нашей жизни ощущается до сих пор. Конечно, утомление от потрясений не превратило нас в совершеннейших швейцарцев, и у нас еще не наступила полная (и скучная) лепота, но все равно, людям, даже не самым цивилизованным, не хочется проливать большую кровь, и гуманизм постепенно становится частью нашего мироощущения. Я это вижу и в это верю. Но проблема в том, что человек, оказавшись в якобы спокойной, буржуазной, среде, решив все насущные вопросы, оказывается гораздо ближе к вопросам неразрешимым. И для того, чтобы выжить на этом «скудном» пространстве, между жизнью и смертью, ему, по сути, нужно отключить сознание. Зажить в мире простых иллюзий, окружить себя ширмами иллюзий и поверить в то, что это и есть реальность. Вот, я живу в квартире, эта квартира — моя реальность. Или живу в городе, который мне нравится, дает мне новые впечатления, и он — моя реальность. Конечно и единственная. Но могут ли русские люди не размышлять о бесконечном, не разрывая на куски свою иллюзию — в этом я не уверен.

— Одно из самых мощных отвлекающих средств — смех. Как вы считаете, не за ним ли большая часть зрителей приходит и в театр?

— Я думаю, что смех, это универсальный ключ — он мгновенно открывает двери к зрительским сердцам. Однако, ритуальный смех, который мы слышим в театре, иногда опустошает. Люди

долго смеются, они ощущают сильный выброс энергии. Я говорю сейчас о таком смехе, которому мы с радостью отдаемся, но в итоге не очень понимаем, что этот смех породил. Породил ли он новый смысл? Или пустоту? Может быть, сейчас настало время переждать смех какими-то другими, более глубокими эмоциями? Не знаю, я и себе задаю эти вопросы.

— В 96 году на премьере «Хлестакова» публика покатылась со смеху. Надо сказать, что спектакль веселит зрителя до сих пор. Тогда это была ваша первая крупная и заметная работа на столичной сцене, и критики, насколько я понимаю, тоже были беспощадны?

— Да, реакция была похожей. Хотя, кое-где сквозила и симпатия, поскольку спектакль был и остается довольно забавным. Но в целом критика была резко негативной, а мы поживались, мы были сильно обескуражены тогда.

— Вы не ждали такого неприятия?

— Тогда я не ожидал ничего подобного.

— Вы выпустили спектакль, с которого учителя вводили детей, и вы ожидали понимания?

— Да, конечно. В этом нет ничего удивительного — ты всегда ждешь понимания, когда делаешь спектакль. Мы ведь специально ничего не запутываем. Это только кажется, что мы занимаемся «трюкачеством» и «запутыванием мозгов», как потом с недоумением о нас пишут. На самом деле, это последнее, что приходит в голову — сделать «не как у людей» и этим всех поразить и поставить в тупик. Решаются совсем другие задачи, связанные с темой, содержанием текста, эти смыслы ищут себе форму, иногда она оказывается эксцентричной, иногда попроче, но это всегда — смысл, который

ищет себе форму, а не наоборот. Я утверждаю — мы именно так работаем: сидим, разбираем текст, думаем, приходим к какому-то результату и потом ищем адекватные способы высказывания. Вот и все.

— Скажите, а бывает так, что вы выпускаете спектакль с «белыми пятнами» для самого себя?

— Наверное, следует сказать иначе. Это не «белые пятна», а скорее, некоторые аспекты спектакля, остающиеся не до конца проанализированными, но не случайно, а потому что сами мы этого не хотим. Это очень интересный процесс, когда во время репетиций начинают возникать необъяснимые образы. Они требуют себе места под солнцем, они наполняют тот иррациональный пласт спектакля, в котором тоже немало заложено, и который просто не хочется превращать в сухую логическую конструкцию. Было бы глупо воспринимать поэзию, как ребус. Ну, давайте возьмем любой поэтический образ, из Мандельштама, например:

«Отравлен хлеб и воздух выпит,
как трудно раны врачевать.
Иосиф, проданный в Египет,
Не мог сильнее тосковать».

Итак, мы начинаем честно анализировать: кем и когда был отравлен хлеб? Если воздух выпит, куда же делась атмосфера земли? (Смеется). Ну это же безумие чистой воды, так невозможно и стих до конца дочитать. Или обратный пример: представим, что я беру учебник по квантовой физике или высшей математике и пытаюсь интуитивно понять, что же значат эти формулы. Я долго медитирую, глядя на страницу, думаю: надо же, какой интересный узор, попробую-ка я разместить внутри, вообразу себя муравьем, ползущим по этому узору, может, что-нибудь пой-

му. Тоже абсурд!

Сегодня язык театра нужно считать не аналитическим, а открываться ему, наивно, по-детски, входя в пространство спектакля и дыша его атмосферой. В каком-то смысле это тоже искусство, однако, обычный зритель владеет им в совершенстве.

— Скажите, в процессе работы и погружения в мир поэзии, символов, метафор и образов у вас где-то в подсознании живет сомнение, будет ли понятен этот язык и мир зрителю?

— И я, и актеры думаем об этом постоянно. Но мы, смею надеяться, делаем наши спектакли для людей с открытым сознанием. Вероятно, обычный зритель, пришедший к нам, не сможет свободно считать все его слои. Да оно, наверное, и не нужно. Даже существуя внутри сюжетного слоя, он какие-то вещи понимает, какие-то чувствует, о каких-то догадывается, они интригуют его, остаются загадкой на долгое время. Не вижу в этом ничего плохого.

— ...и он приходит на спектакль вновь и вновь?

— Я знаю людей, причем не из числа моих друзей и знакомых, которые по 6-7 раз смотрели «Хлестакова». Значит, не вся информация была ими сразу считана, поглощена и усвоена. И это замечательно. Мы же постоянно возвращаемся к любимым стихам, а не читаем стихотворение раз и делаем зарубку: дескать, так, это я прочел, теперь могу отставить и забыть. Нет, ни стихи, ни музыка, ни кино так не живут. Я часто пересматриваю Тарковского, Кесельевского, перечитываю Ахматову, Бродского, Мандельштама.

— При всем при этом, вас часто называют режиссером эпатажа. Как вам кажется, о чем идет речь на самом деле?

— Я думаю, имеет смысл говорить не об эпатаже, а об эксцентризме — в широком смысле слова. Тогда нужно определиться с тем, что считать центром? Традицию. Хорошо, допустим. Деятели, например, Малого театра настаивают на том, что они носители традиции. Тогда они вроде бы находятся в центре событий, в центре культурного цикла. Что-то не похоже. Проблема, на мой взгляд, в том, что традиция это не статичное качество культуры. Наивно думать, что она консервируется, особенно — в театре. Ахматова говорила, что традиция подхватывается, что это эстафета, цепочка, связь времен, переключки индивидуумов. Да, каждое последующее звено примыкает к предыдущему, но оно новое, оно уникальное и оно принадлежит традиции не в силу того, что копирует прежние формы и размножает их или тиражирует прежний язык! Понимаете, если топтаться на полянке традиции, ее легко можно вытоптать до такой степени, что там уже никакой земляники не вырастет, будут сорняки одни! Поэтому, чем индивидуальнее художественный язык, тем он эксцентричнее. Чем меньше мы оглядываемся на те или иные стереотипы, тем мы сами эксцентричнее. Я воспринимаю эксцентрическое в культуре, как нечто пограничное, как актера, который балансирует между трагическим и комическим.

— А если мы говорим о театре?

— А театр по сути своей эксцентричен, потому что он располагается на границе между жизнью и искусством. И между ними — рампа, место, где скапливается мистическая энергия. Сам театр подходит вплотную к жизни, но всегда оказывается вне центра. Как только театр располагается «в центре», всем становится очень удобно. Режиссер — уже признанный всеми живой клас-

Экран 4 сцен

114



сик, и актеры уже все звезды. И тут-то все настоящее и заканчивается.

— А что делать, когда все так заканчивается?

— Уходить. Всю ситуацию развалить, разметать по траве и идти в другое место. Собственно, поколение наших отцов, такие мастера, как Любимов и Эфрос, так и поступили. Может быть, не отдавая себе до конца отчета в том, что они делают. Эфрос по сути спровоцировал скандал у себя в театре и был вынужден оттуда уйти. То же самое сделал Любимов, который якобы поссорился с советским руководством, но на самом деле, и тот, и другой нуждались в изменениях, в новой компании, новых взаимоотношениях. Ведь все статичное и успешное быстро снашивается.

— Тогда мы возвращаемся ко времени нерешительных людей и можем сказать, что многие наши театры сегодня нуждаются в людях поступка?

— Скорее всего так оно и есть. Молодое поколение актеров — решительнее, чем их старшие братья и отцы. Они легче уходят из театра. Даже не имея твердого представления, куда их понесет судьба. Они чувствуют импульс и доверяют ему. Для актера — это азбука ремесла.

— Но для них сейчас появились возможности.

— Да, они начинают сниматься, появились варианты, и прибавилось решимости. Поколение 40-летних еще держится за театр, он важен для них как дом. А те, кто лет на 10-15 моложе, — они другие. Я не хочу сказать, что это хорошо или плохо. Это просто другая ментальность. Я вижу, что они гораздо самостоятельнее в своих решениях, чем мы. В предыдущем поколении только уникальные личности, типа Максима Суханова или Сергея Маковецкого, производят впечатление самостоятельных людей.

— Все-таки "производят впечатление"?

— Ну, от этого никуда не деться, актер — зависимая профессия и поэтому для многих неприятная.

— А режиссер? Вот вы работали в нескольких театрах, скажите, они похожи?

— В смысле атмосферы? Нет, все театры очень разные, в каждом доме водятся свои "тараканы". Но я не могу сказать, что где-то все замечательно, а где-то из рук вон плохо. Везде есть свои преимущества и проблемы. Где-то с людьми сложнее, где-то с постановочной частью, где-то атмосфера тяжелая, где-то слишком легкая. И это настолько явно, что каждую пьесу нужно ставить там, где она ко двору. Вот пьесу Людмилы Улицкой "Семеро святых..." я абсолютно не представлял себе как постановку театра Вахтангова или МХАТа. Это просто нереально.

На вахтанговской сцене такой материал ощущался бы невыносимо фальшивым.

— Можно ли тогда сказать, возвращаясь к театральной картине Москвы, что не все произведения сегодня поставлены на своем месте?

— Не возьмусь судить о своих коллегах, но для меня это задача номер один: прислушаться и решить, зазвучит ли эта музыка в этом зале или нет.

— Тогда, может быть, те ваши спектакли, которые сошли, например "Тот этот свет", были не на той сцене поставлены?

— Нет, не думаю. Сцена Театра имени Станиславского не отторгает экспериментальные работы. Эта площадка подходила для спектакля. Там, видимо, была другая проблема — очень размытая сюжетная конструкция. А для широкой публики сюжет — важная категория. Именно через интригу публика входит в про-

странство спектакля и дышит атмосферой, смыслами. Когда ты лишаешь ее этой самой привычной двери, она с перепугу начинает стучаться во все сразу и не знает, через какую войти. А в результате остается снаружи дома. Со спектаклем "Тот этот свет" такая история и случилась. Но я это понял уже после премьеры.

— Скажите, спектакль со временем нуждается в коррекции, или той жизнью, которой он живет, он и должен жить? И если ему суждено сойти, то надо ли этому препятствовать?

— Я недавно смотрел по телевизору "Тартюфа" Анатолия Эфроса. Я хорошо помню премьерный спектакль в филиале МХАТа. Не знаю, какого года была та-

хотя это не такая уж древняя работа, но все равно. С другими спектаклями сложнее, у меня, к сожалению, нет возможности их всерьез откорректировать, а в некоторых накопилось много мусора. Увы! Жизни сопутствует мусор.

— А что это за дело — режиссура? Как и из чего складывается феномен режиссерского сознания?

— Знаете, одно из главных актерских свойств — быть внутри художественного текста, раствориться в нем полностью, стать его частью и пропускать себя, как нитку, через его художественную ткань. А для режиссерского сознания характерны и участие, и дистанция одновре-

мой территории, и мне сложно судить.

— Вы чувствуете себя на чужой территории и когда выходите на поклон во время премьеры, вы как-то очень быстро ретируетесь?

— Я в этот момент понимаю, что происходит что-то ненормальное. Что-то не так. Я не должен быть по эту сторону рампы. С чем бы это сравнить? Ну, допустим, мы привыкли принимать ванну при закрытых дверях, а теперь представьте себе, что вы принимаете ванну на улице, где-нибудь в палисаднике, рядом с домом. Вот это похоже на те чувства, которые я испытываю, выходя на сцену. Это очень тяжело, вся моя нервная система этому сопротив-

могу это сделать. В "Хлестакове", например, я сам ставил свет, и мне за него не было стыдно. А в кино я этого сделать, увы, не могу.

— Но по пути к большому кино вы работали на телевидении и сделали несколько телефильмов.

— Да, это чрезвычайно полезные упражнения. Кроме того, я ничего не имею против видео как носителя. Я бы с удовольствием и кино делал на цифре.

— А как же возможности киношного изображения, красивая картинка, визуальная эстетика?

— Я уверен, что цифровое видео обладает своими уникальными возможностями. Проект "Догма" на 100 процентов их использовал. На самом деле, для кино главное — фиксация живого события. Да, важно, чтобы был хорошо поставлен свет, полезно интересное движение камеры. Но пока ставят свет и придумывают интересное движение камеры, умирает все живое. Это величайшее искусство — совместить эстетику картинки с ее внутренним напряженным наполнением. А в случае с видео это живое гораздо проще приманить. Конечно, пластика изображения многое теряет, но зато есть прирост содержания. Я понимаю Питера Гринуэя, который говорит, что сегодня пленка его не интересует. Хотя вот уж кто постановочный режиссер, для которого кадр — это живопись. И — однако!

— Как вам кажется, есть какие-то преимущества у кино перед театром?

— Кино пугает и привлекает тем, что там результат зафиксирован. Фильм можно физически уничтожить — сжечь, смыть, засветить. Но, в сущности, твои режиссерские достижения, достижения актера, композитора, оператора, они зафиксированы, и с этим сложно что-то сделать. Да, фильмы тоже устаревают, но это уже совсем другая история.

— К моменту выхода нашего интервью произошло для многих непредвиденное событие — вы оставили кресло художественного руководителя Театра имени Станиславского. Не могли бы вы прокомментировать свое решение?

— Полтора года назад, когда я (признаюсь, не без колебаний) принял предложение возглавить этот театр, меньше всего меня интересовал мой новый статус. В начальственном кресле, уютном и мягком, я не нуждался и не нуждаюсь. У меня, слава Богу, есть ремесло, которое дает мне возможность чувствовать, думать, разбирать узоры жизни, иметь кусок хлеба. В идее быть начальником или "государственным чиновником" для меня привлекательно только одно: шанс построить нечто уникальное, чего раньше на белом свете не было. Иными словами — та же режиссура, но с другим размахом. Когда я понял, что построить мне ничего не удастся — просто не дадут конкретные люди, у которых на эту "территорию" свои планы, — я спокойно подал в отставку. Воевать, интриговать, подсиживать — на мой вкус, это смехотворно, напрасная трата драгоценного времени.

Беседовала
Этери ЧАЛАНДЗИЯ
● В.Мирзоев, Г.Тюнина,
М.Ульянов и М.Суханов на
съемках телефильма
"Русская почта"
● Сцена из спектакля
"Хлестаков"
Фото автора



запись, но спектакль деформировался до неузнаваемости: мало кто из актеров держит рисунок, особенно смысловой, который у Эфроса всегда был очень четким. Жаль, что именно эта запись осталась в анналах телевидения. Она дает ложное представление о том, что было создано мастером.

А вообще, если есть возможность следить за спектаклем, его править, корректировать, я с удовольствием это делаю. Но сегодня в театре это далеко не просто. Актеры, как правило, забирают свой кусок хлеба в разных местах. Их и на репетицию не всегда соберешь. Но есть во всем этом, помимо практического, еще какой-то метафизический аспект. Он связан с тем моментом, когда спектакль переходит в руки актеров и зрителей. Ведь после выпуска мое творчество заканчивается. Да, я могу быть полезен спектаклю, могу что-то подправить, но я уже не творю, я перестаю быть художником. И актеры на подсознательном уровне понимают, что теперь все — в их руках. И хорошо, если спектакль оказывается в руках талантливых, тогда из этого может выйти что-то очень любопытное.

Спектакль взрослеет, созревает, он через несколько лет становится интереснее, чем был в день премьеры. Меня это почти умиляет. Это все равно, что наблюдать за ростом деревца, за превращением его в большое и красивое дерево, полное цветов и листьев. И спектакли, если они правильно придуманы, растут, развиваются и не ветшают очень долго.

— Можем сказать, что ваши спектакли составляют сегодня такую "цветущую рожицу"?

— Ну, я бы про все идущие спектакли этого не сказал, но некоторые из них живут полноценно. "Хлестаков", мне кажется, живет, "Две женщины", "Сирано",

менно. Сначала, когда я только начинал работать, мне казалось, что режиссер всегда должен быть на дистанции по отношению к авторскому тексту, актеру, даже к собственным образам. Я эту дистанцию всячески подчеркивал, мне казалось, что именно она помогает осмысленно действовать в моей профессии.

Теперь я так не думаю. Весь фокус в динамической смене. В течение одной репетиции или всего репетиционного периода есть моменты, когда нужно быть с головой в материале, без всякой рефлексии стараться иррационально порождать образы, не бояться хватать, отбрасывать, безответственно фантазировать, сливаться с актерским созданием, вплоть до медиумической связи, а в следующий момент — опять обретать дистанцию, уметь отстраниться, включить логику.

— Такой разнополярный процесс не разрушителен для психики?

— Наоборот, он естествен, мы ведь все так устроены. Как бы это объяснить... ну, вот мы все сотканы из разных составляющих, разных сторон нашего сознания и его проявлений. Как социальные существа, мы действуем одним образом, когда спим, или когда любим — другим, эти области не изолированы, но, тем не менее, мы стараемся их не смешивать, стараемся действовать так, чтобы не спать на работе или избегать сексуальных контактов на Красной площади. Но в театре, во время творческого акта эти два аспекта нашего "я" (можем назвать их для простоты дневное и ночное сознание) все время присутствуют и в динамическом ритме друг друга сменяют. Это нормально, и это вообще суть того, что происходит в момент создания спектакля. В идеале, наверное, это же должно происходить и в момент восприятия. Но здесь я уже на чу-

ляется, поэтому я стараюсь побыстрее сбежать за кулисы.

— А когда появляется зритель, вы, сидя в зрительном зале, какие эмоции испытываете?

— Я предпочитаю смотреть спектакль из будки осветителей. Это маленькое помещение за толстым стеклом, и оно обеспечивает мне ту максимальную дистанцию, которая вообще в театре возможна. Здесь я становлюсь редактором, пытаюсь найти несовершенные места в работе и по возможности их устранить. Вообще, появление зрителя позволяет максимально отстраниться даже от очень свежей вещи. Но, сидя в зале, это сделать очень трудно. Потому что в этот момент мощнейшая энергетика зала словно пронизывает тебя, и ты чувствуешь себя, как уж на сковородке. Это точно: как уж на сковородке.

— Вы сейчас находитесь на пороге своих кинопроектов, я понимаю, что кино вас манит. А не пугает ли?

— Я должен сказать, что и в театре страшно. Если кто-то думает, что, сделав десяток спектаклей, можно избавиться от страха перед новым проектом, — то он сильно ошибается. Страшно всегда. Все может быть сделано правильно и ничего не будет работать — не существует никакой рецептуры "взлета", это всегда загадка и момент абсолютно чудесный. Конечно, у меня есть какие-то приемы, я знаю, что вот сюда лучше не ходить, а вот этот путь, может быть, к чему-то и приведет, но все равно накопленный опыт лишь отчасти помогает. Так вот, о кинематографе этих знаний у меня несравнимо меньше, чем о театре. В театре я могу и костюмы подобрать, и свет поставить самостоятельно. Это не будет чем-то особенно выдающимся и высокохудожественным, но я

115