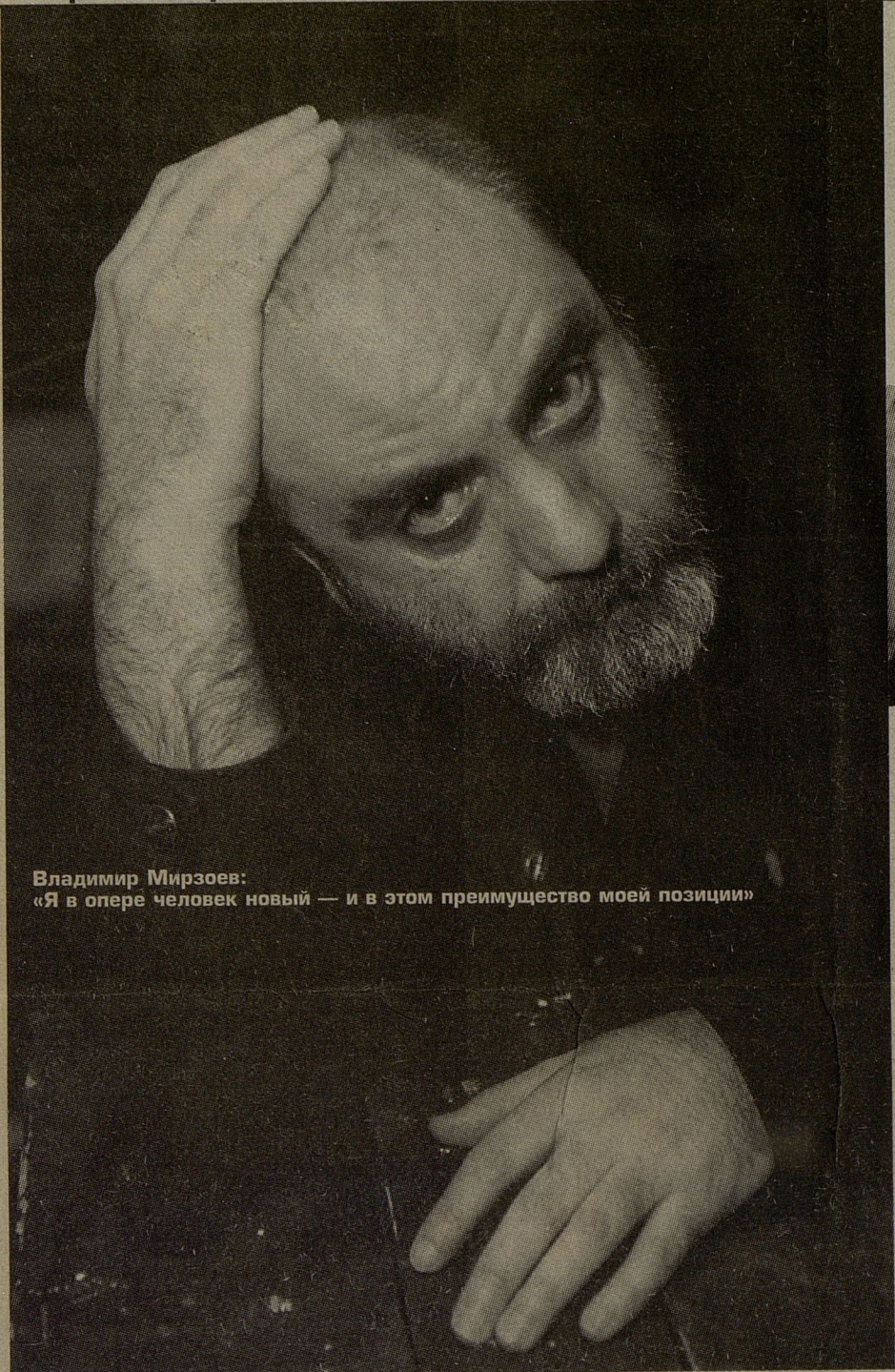




Владимир Мирзоев: «Я в опере человек новый — и в этом преимущество моей позиции»

Фотограф: Михаил Разуваев/Газета

В Мариинском театре в лихорадочном темпе готовятся две премьеры сразу. С разрывом в пять дней, 25 и 30 декабря, нам покажут «Зигфрида» и «Гибель богов», две последние части вагнеровской тетралогии «Кольцо нибелунгов». На постановку приглашен московский режиссер Владимир Мирзоев. Беседу с ним ведет Юлия Садых-заде.

Вас пригласили в Мариинский театр на постановку «Кольца», хотя до сего времени вы не соприкасались с оперным жанром. Почему вы согласились? Я действительно никогда не работал в оперном театре. Но камерные оперы ставил, даже дважды: был такой момент в моей пестрой биографии. Впрочем, музыкальный театр меня всегда привлекал. Структурировать сценическое время и пространство с помощью музыки... Ведь в этом смысле у музыки уникальные возможности; инструменты управления временем в ней поразительноны. И потом, что нас часто расстраивает в драматическом театре? То, что в нем размыты профессиональные критерии актерского мастерства. Всем ясно, что такое великий актер. И все видят, когда на сцене играет плохой актер. Но промежуточные градации качества — не поддаются четкому определению. Получается, что актерское мастерство — весьма туманная вещь. Если же в оперном театре вокалист поет мимо нот или дает петуха, сразу становится очевидным, что он никудышный профессионал.

Отнюдь. Далеко не всегда... Ну, хорошо, значит, он сегодня простужен, не в форме и петь не может. А драматический актер, будучи в расслабленном состоянии, с провисшими нервами, может играть на сцене, думая о том, что надо бы в мае на своем участке картошку посадить. Потому что как же в наше трудное время прожить без картошки? И тем не менее, он выходит и лабает Вильяма нашего Шекспира как ни в чем ни бывало. Поэтому мне кажется, что в оперном театре критерий качества иной, нежели в театре драматическом.

Он действительно иной. Имеется понятие технически точного исполнения и понятие талантливого исполнения. Это разные вещи. Человек может не взять верхние ноты или не сыграть пассаж. А ощущение такое, будто совершается нечто подлинное. Феномен музыки вовсе не исчерпывается точным воспроизведением фиксированного текста. Согласен с поправкой. Но дело в том, что в драматическом театре размыт даже критерий технического исполнения. Я говорю сейчас не о полете человеческого духа, а просто о том, как актер держит рисунок. В драматическом театре это весьма сомнительная категория — держать рисунок. Поэтому спектакли, в общем, довольно быстро рассыпаются. Особенно если в центре спектакля не стоит какой-нибудь большой актер, который держит на своих плечах, как Атлант, купол всей сценической постройки. Без этого «несущего конструкцию» элемента спектакль очень быстро деградирует. Я стремился в оперу, потому что, как мне представлялось, именно тут я найду некие инструменты, которые позволят достигнуть большей точности, большего приближения к абсолютной форме.

Вы уже почувствовали разницу между актером и певцом? Я не только почувствовал разницу, я уже получил под дых. Все мое прекраснодушие рассеялось, как дым, и довольно быстро.

И что же вы делаете с таким неподатливым материалом, как оперные солисты? В нашей группе есть разные люди. Коллектив-то небольшой, поскольку эти оперы

Вагнера немногочудны. В «Зигфриде», например, даже хора нет. Но я нашел в труппе несколько исполнителей, случайно сочетающих в себе возможные вокальные и драматические. Один из них, несомненно, Евгений Никитин, мы репетируем с ним партию Странника. Что я буду делать с теми, кто, обладая хорошим голосом, не наделен драматическим дарованием? Тут я придумал несколько фокусов. Первый фокус не такой уж мудреный, им в опере часто пользовались. Я внедряю в ткань оперного действия балетную группу. Причем не миманс. Это исполнители, владеющие лексикой постмодернистского танца.

По этому пути уже шли, и не раз. Я понимаю. Но если прием необходим, ты его берешь. Это как в устной речи: мы же пользуемся известными словами и фразами, которые уже кем-то придуманы. Не будем же мы каждый раз изобретать новый язык. Важно другое: насколько содержательна и увлекательна твоя речь. Длинные дуэты — Зигфрида и Брунгильды, Зигфрида и Миме — мы пытаемся разомкнуть за счет своего рода «античного хора», только безмолвного. Причем, как я уже сказал, предполагается не классический танец, а современный, modern dance. К сожалению, классика в этом эстетическом контексте просто невозможна. Хореограф спектакля — Ким Франк, из Канады, я работаю с ней уже добрый десяток лет, поэтому нам легко. То есть тяжело, конечно, но пуд соли помогает. Романтический стиль — мхи, лишайники, дубы, плещи — это вовсе не то, что привлекает сегодня в Вагнере. Но и модернизация Вагнера, осовременивание его опер — тоже не мой путь. Я постарался сконцентрироваться на мифологической составляющей тетралогии, пойти в сторону мифа. И, поскольку мир примитивного, первобытного человека достаточно физиологичен, я попытался выстроить контрпункт между фактурой музыки, голосов и даже фактурой самих вокалистов — и характером движения и способом мышления сценографа и художника по костюмам (Татьяна Ногинава. — Газета).

Вы к июню должны успеть заново поставить и «Золото Рейна», и «Валькирию»? Это предполагается. Но контракт на первые две части пока не подписан. Может, я тут вам такого наставлю, что это всех испугает, и призовут еще кого-нибудь. Кто может знать? Пока я готов говорить только о том, над чем работаю в настоящий момент.

Два спектакля — «Зигфрид» и «Гибель богов» — связаны стилистически? Да. Предполагается, что и первые части будут решены в той же эстетике, с тем же сценографом Георгием Цыпиным и художницей по костюмам Татьяной Ногиновой.

Вы знакомы с постановочной традицией «Кольца»? Интересовался, но не очень пристально. Я в опере человек новый — и в этом преимущество моей позиции. Я не скован знанием традиций, правил; но чем меньше я информирован, тем больше я могу открыть. Потому что не знаю, что открыто, а что не открыто в этой сфере. И я не боюсь повторять чужие открытия, потому что мне они неведомы. Тут я нахожусь в более выигрышной позиции, чем Георгий Цыпин, который уже поставил однажды «Кольцо», в Амстердаме. Я видел некоторые фрагменты. Мог бы посмотреть на видео и знаменитые постановки — например, Патриса Шеро — но не стал. Я побаиваюсь этого. Увидишь там нечто похожее — и начнешь обходить свое собственное сценическое решение. Что, на самом деле, не есть самое правильное. Гораздо важнее то, что приходи к тебе из материала; то, что твоя интуиция опознает как правильное. Если прием не украден, не подсмотрен, а рожден в твоём собственном размышлении, то не стоить

«Эпохи стали куда лаконичней. Раньше эпоха занимала несколько тысячелетий или столетий. Советская эпоха уложилась в семьдесят лет с гаком. А следующая, может, продлится лет двадцать пять»

Владимир Мирзоев — Газете

Газета. - 2002. - 16 фев. - с. 14. “Я не только почувствовал разницу, я уже получил под дых”



уж принципиально — применял его кто-то до тебя или нет. Знакомы ли вы с литературными первоисточниками? Прежде всего меня интересовали теоретические работы самого Вагнера, его собственные мысли по поводу цикла и в целом по поводу музыкального театра. Мифологические источники — ту же «Старшую Эдду» — я читал в свое время. Леви-Стросса не читал; однако мировая мифология — это пласт, увлекающий меня очень давно. И вагнеровская модификация мифа легла на довольно удобренную почву.

Когда вы сознательно дистанцируетесь от постановочных традиций «Кольца» в частности, и от специфических традиций оперного театра в целом, вы отдаете себе отчет в том, что попали не куда-нибудь, а в Мариинский, до сих пор в некоторой степени сохранивший свои позиции «театра-музея»? Когда меня приглашали сюда, зная и мой радикализм, и мою режиссерскую манеру, они, наверное, что-то имели в виду. Иначе зачем понадобился именно я? Традиционалистов-постановщиков в оперном жанре много, хороших и разных. Великих и посредственныхных. Какой тогда смысл приглашать человека со своим, достаточно резко выраженным языком, да еще из смежного искусства? Наверное, от меня в театре и не ждут, что я буду поддерживать некую музейную атмосферу.

В Мариинском театре существует некий люфт, зазор между тем, что предполагает руководство театра, и тем, что думает и представляет себе рядовой певец. Вам не тяжело преодолевать этот «зазор»? Конечно, тяжело. Но я, собственно, на легкую жизнь и не рассчитывал. Правда, одно дело — представлять себе ситуацию, и совсем другое — войти в нее и начинать работать. День за днем, по многу часов. Между представлением и реальностью всегда существует разница, и стресс, как ни крути, оказывается велик. Но меня ведь никто не неволил. Я сам захотел оказаться на палубе «ковчега», именуемого Мариинкой, и понимал, что будет сложно. Когда лезешь в воду, не зная броду, от этого всегда возникает масса приключений.

Ознакомившись с вашими текстами на вашем сайте, я понял, что вы знакомы с учением Гурджиева. Имеете представление о суфизме и других восточных духовных практиках. Насколько это оказалось полезным в вашей режиссерской работе? Не могу похвастаться, что глубоко проникся этими учениями. Наверное, я знаком с ними примерно так же, как с английским языком. В какой-то момент жизни я его выучил, но не могу сказать, что знаю в совершенстве. Вряд ли я могу полноценно читать Шекспира в подлиннике или современную английскую поэзию. Удовольствия от процесса такого чтения я не получаю.

«Когда меня приглашали в Мариинку, зная и мой радикализм, и мою режиссерскую манеру, они, наверное, что-то имели в виду. Иначе зачем понадобился именно я?»

Но, скажем, романы Кундеры, переведенные на английский, мне читать легко и приятно... Примерно так же я постиг и восточную премудрость. Не то чтобы совсем поверхностно — это для меня один из языков, которым я пользуюсь. Но это не стало моим образом жизни. Адептом той или иной эзотерической школы я не являюсь.

Значит, в позе лотоса по четыре часа в день не сидите, однако все-таки нечто в уме держите? Конечно. Но прежде всего я — адепт театра. И любой язык, который полезен театру, я намерен использовать. А мне кажется, что язык восточной философии чрезвычайно полезен современному искусству. И это не такая уж новость для нашей культуры. Достаточно вспомнить символистов. Именно при сочетании разных языков внутри индивидуального сознания возникает некая кристаллическая форма. Рождение спектакля — это во всех смыслах синтетический процесс. Что синтезируется, какие именно аспекты реальности и культуры приходят в соприкосновение — все это интересно и загадочно: и для самого постановщика, и для зрителя. Моя задача, как я ее понимаю, — это задача посредника между разными культурами.

Ваш интерес к Востоку, быть может, обусловлен генетически? Каково ваше про-

исхождение? Во мне есть и восточные крови, и западные. Мирзоев — это армянская фамилия с измененным окончанием. По линии отца мои родственники — грузинские армяне. Во мне течет и грузинская кровь. Есть немецкая, французская. По линии мамы — еврейская и русская.

Интересно, в какой степени ваши «крови» говорят в вас? В какой-то степени говорят. Причем в разные периоды жизни я слышу то один голос, то другой. Был момент невероятной увлеченности немецким романтизмом в юности, когда мне было лет девятнадцать-двадцать. Я запоем читал Новалиса и Шлегеля... Я не говорил, что восточные ценности — главные ценности в моем интимном космосе... Понимаете, театр — это искусство, связанное с драматическим аспектом нашего существования. Я сейчас говорю не о структуре драматического текста, я говорю о том, как организована сценическая среда. Спектакль — и создание его, и само представление — это всегда очень конфликтно, очень драматично. И чем больше энергии порождает этот конфликт на разных уровнях, тем для театра лучше. Театр принципиально недраматический, театр спокойный и гармоничный от начала до конца, мне кажется, не справляется со своей функцией. Это будет уже не театр, а что-то иное: инсталляция, перформанс или какой-нибудь другой вид искусства.

Если же мы говорим о театре, о сценическом пространстве, то оно должно быть обязательно разнополюсным. Полюса порождают драматические поля разной степени напряжения и на разных уровнях: на социальном, духовном, эмоциональном, эстетическом. Гармония в контексте драматического действия — это искомое, цель, которую еще нужно опознать. В этой связи можно вспомнить Аристотеля и его теорию катарсиса. По Аристотелю, достигаемая гармония есть некое посткатарсическое состояние, когда разбушевавшийся океан чувств успокоился. В этот момент мы приходим если не к гармонии, то, по крайней мере, к ее предощущению, к интуитивному постижению каких-то первичных вещей, основ Бытия. Но это — итоговое ощущение, после спектакля. Театральное искусство разворачивается во времени, и спектакль — это лишь отрезок пути. И этот путь нужно пройти. Задавать изначально гармоничное состояние на сцене бессмысленно.

Тетралогия Вагнера предоставляет художнику исключительную возможность сказать миру нечто самое важное, сокровенное, философичное и глобальное. Что бы вы хотели сказать миру через вагнеровский цикл? И как впишется ваше высказывание в контекст времени? Описательно говорить не хочется. Я редко иду от формулировок, выстраивая сценический текст. Ощущение во мне бродит, но оно не обязательно может быть артикулировано. На самом деле, чем позже ты артикулируешь идею, концепцию, то, что «хочешь сказать данным произведением», — тем лучше. Когда ты это сформулировал, формула начинает довлеть над тобой. Она превращается в форму, в носитель смысла — и зачем тогда огород городить? Чтобы проиллюстрировать собственную мысль? По-моему, это глупо.

Но в спектакле предполагается концепция? Концепция таинственна. Конечно, она существует: эстетическая концепция, музыкальная концепция. Что такое музыкальная концепция? Есть собственно музыкальный текст, который будет исполняться полностью, без купюр. Есть исполнительская концепция Валерия Гергиева, который любит Вагнера и исполняет его так, а не иначе. И, конечно, у меня, режиссера, тоже есть концепция: то, ради чего я взялся за постановку, то, чем мне интересно «Кольцо». Но нужно ли это формулировать, даже для себя самого? Я не уверен.

Вагнеровский миф — это типичный продукт европейского сознания. Он конечен и замкнут. Совершенно верно, в нем есть состояние границы — образ кольца, замкнутого цикла существования, исторического цикла. Это как раз то, что мы сейчас прочувствовали на нашей собственной шкуре: что-то закончилось, началось нечто новое и таинственное. Куда оно приведет — непонятно; чем закончится — тем более. Вдобавок и сами эпохи стали куда лаконичней, чем раньше. Раньше эпоха занимала несколько тысячелетий или столетий. Советская эпоха уложилась в семьдесят лет с гаком. А следующая, может, продлится лет двадцать пять... Есть такая теория уплотнения, геометрической прогрессии информации на Земле. Раньше вся информация удваивалась раз в тысячу лет, потом стала удваиваться раз в триста лет. А сейчас она якобы удваивается раз в полгода. То есть идет информационный обвал. И исторические эпохи становятся все короче.

С точки зрения отечественного музыкального театра вы делаете сейчас эпо-

хальную работу. Вы ведь понимаете, что «Кольцо» в России еще никто не ставил целиком?

Что я могу на это ответить? Значит, такова моя планета. Осознаю ли я ответственность? Трудно сказать. Если б я каждый день себя уговаривал перед репетицией стоя перед зеркалом: «Помни, ты делаешь эпохальное произведение», — думаю, ничего хорошего не вышло бы. Я пытаюсь быть верным своим идеям, своим и вагнеровским. Пытаюсь привести на сцену нечто живое — насколько это в моих силах. Сделать живой, внятный спектакль — это моя задача номер один. Хочу, чтобы спектакль дышал, чтобы в нем была какая-то живая материя.

Вы прожили четыре года в Канаде. Почему вы уехали и почему вернулись?

Тут было множество причин. Основная — проблема взросления. Нужно уехать из дома, чтобы ощутить его притягательность, понять, что такое дом. Так случается с детьми: они взрослеют и в какой-то момент должны уйти в свое пространство. Только тогда они по-настоящему начинают понимать, чем является для них семья, в которой они выросли. То есть нужно дистанцироваться от дома, чтобы вполне понять его значение. И эта дистанция оказалась мне совершенно необходима. Потому что я родился и всю жизнь прожил в Москве, выезжал крайне редко. Очень мало путешествовал. И в один прекрасный день мне показалось, что настало время инициации: нужно уйти в дремучий лес и скрыться в нем, на какое-то время. Говоря на языке мифа: мальчики уходят в лес, чтобы обрести себя, свое имя, стать взрослыми.

Я не жалею, что провел в Канаде четыре года, я там многому научился. Хотя здесь, в России, в это время было очень интересно. Не будь я с семьей, будь моя воля, я уехал бы из Торонто еще раньше, в начале девяностых. А так я оказался в Москве лишь в 1993 году. Когда я приехал, почувствовал, что готов делать свой театр. И дело не в освоении новых техник — а в общей готовности организма.

Макс Суханов, один из ваших любимых актеров, сказал в интервью, что вы в своем мышлении не структурны, но текучи. И назвал вас «плазменным режиссером»: такое вот определение. А как вы сами определите свою постановочную манеру? Стараюсь чередовать в своей работе рациональный и иррациональный принципы.

На какие клавиши актерский личности вы нажимаете, чтобы достичь желаемого результата? Зависит от человека. Это всегда индивидуально, я не могу этого объяснить. С кем-то общаюсь на уровне гипноза, с кем-то — на уровне речевых формул. С кем-то — на уровне волевого усилия. Думаю, в работе с актерами режиссер должен владеть всеми этими инструментами.

А что это за психоэнергетические тренировки, которые вы проводите с актерами? Ничего хитрого в них нет. Компильтивная система, в которую частично вошли упражнения, почерпнутые у Михаила Чехова. Они же, в свою очередь, восходят к эзритми. Кое-что, через Гротовского, — из раджа-його. Какие-то техники заимствованы из тренинга, применяемого в modern dance.

Судя по всему, радикальный поворот в театре двадцатого века, связанный с именами Арто и Гротовского, во многом был обусловлен их увлечением Востоком. Это увлечение оставило свои следы почти на всех заметных театральных школах.

Все дело в том, что театр в конце девятнадцатого века — в том числе театр Станиславского — оказался чрезвычайно рациональным. Что есть по сути своей система Станиславского? И почему сам Станиславский страдал от нее в конце жизни? Потому что создал систему, в основе своей чрезвычайно аналитическую и логическую. А в любом искусстве, как только идет перекос в ту или иную сторону, сразу получается несовершенная методика. Для любой школы вопрос соединения аналитического подхода с интуитивным (внутри индивидуального сознания) — решающий вопрос. Поэтому то, что пришло в европейский театр из восточной философии, пришло не случайно. Видимо, в свое время, когда начинался Художественный театр, он накладывал свою рационалистическую установку на жирную иррациональную почву. Привнесение аналитического начала в театр на тот момент было совершенно необходимо. Потому что перекос случился в другую сторону: в некую нерегулируемую спонтанность. Основы ремесла не были закреплены в системе, не были отражены ни в каком тексте. Просто актерские навыки передавались из поколения в поколение, от старшего младшему. В этом раскладе революция Станиславского — это революция победившего рациона.