

Елена Кутловская

ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ, может, начнем наш разговор с «Творческих мастерских», где в конце 80-х вы дебютировали как театральный режиссер?..

— Мне не очень интересно говорить об этом периоде...

— Почему?

— Потому что во взаимоотношениях общества и театра произошли радикальные изменения. Сменился политический строй, сменилось название страны, отчасти поменялся язык, на котором театр и публика ведут свой иррациональный диалог. Изменилась роль, которую театр раньше играл в жизни страны. В постсталинскую эпоху — особенно в авангардистских студиях 70–80-х годов — театральный пафос состоял в деконструкции, в желании «продырявить» оболочку той искусственной реальности, которая перестала соответствовать умонастроениям нации. В Советском Союзе театр был на особом положении. Здесь было позволено делать то, что никогда, к примеру, не позволялось в кино. Во времена

бы это диалектикой. Мне больше нравится термин «восходящий поток».

— Вам кажется, что ваши спектакли рассчитаны на массового «потребителя»?

— Я был бы неискренен, если бы стал утверждать, что это не так. Когда я приношу проект руководителю того или иного театра, разговор идет очень жестко: кому нужна эта пьеса, на кого ориентирован спектакль, соберет ли он зал? Даже если это прямо не выговаривается, это подразумевается. Поэтому, когда у меня порой возникает альтернатива такому подходу — например, возможность поставить в антрепризе пьесу Гарольда Пинтера, — я тут же с радостью переключаюсь на вкусы элиты.

— Как вы относитесь к тому, что мнения вокруг ваших работ резко поляризовались, одна часть зрителей и критиков считает вас самым талантливым из всех режиссеров, а другая — даже не просто плохим, а совершенно бездарным, не при вас будет сказано?..

— Это замечательно! Раз мы занимаемся драматическим театром, то должен быть конфликт, страсти в ключья — иначе Творец может на

— Но ведь это очевидно, что мои спектакли похожи друг на друга именно потому, что близко расположены во времени. Они связаны общностью мотивов и увлечений, и в этом смысле самоцитаты являются частью большой игры — как рифмы. Мне самому очень нравится находить в произведениях любимого автора приметы знакомого «почерка».

— Одна из особенностей вашего почерка — игра с текстом, перемещение слов и метафорических фигур из одного культурного контекста в другой. Так, например, Мальволио (Сергей Маковецкий) в вашем спектакле «Двенадцатая ночь» в финальном монологе вдруг произносит: «Гондолу мне, гондолу!»

— Этот монолог интонационно и ритмически совпадает с монологом Чацкого. Не исключено даже, что Грибоедов имел его в виду, когда писал свою комедию. А, вот, это полускрытое цитирование должно было придать смехотворной фигуре Мальволио драматическую окраску. Вспомните, как Маковецкий одет и загримирован в финале — не по-клоунски, а романтично. Это особый момент его роли — трагическая развязка комедии положений. Поэтому ассоциа-

ством — через утробный смех, через плотский образ она вводит в сознание аудитории сложнейшие идеи. Они входят легко, минуя ratio... Это загадочное явление, оно сродни магии наших далеких пращуров, и мне не до конца ясно, как все происходит...

— Если можно, расскажите, как вы работаете с актерами?

— Для меня взаимоотношения с актером — дело фатальное. Если актер говорит мне, что ему не нравится направление работы или он чего-то не понимает, я отвечаю ему: «Все, товарищ, до свидания». Я никогда не буду переубеждать актера, не буду его уговаривать подождать немного, пока у нас с ним сложится. Если отношения прекратились, я их не возобновляю. Значит, так судьба распорядилась, а в нашем деле ей нельзя не доверять... Актер, с которым я работаю, должен быть моим партнером, соавтором, а не полым сосудом, в который нужно вкачивать идеи, энергию... Я принципиально не делюсь с актером информацией, а веду с ним разговор на равных, задаю вопросы. И он сам находит ответы. Это своего рода сократический диалог. В итоге актер относится ко всему, что он делает на сцене, как к

ТЕАТР ЛЕЧИТ НЕВРОЗЫ

«Лучше потрясения на сцене, чем в жизни», — считает

Владимир Мирзоев

Независимая газета. — 2000. — 30 марта.

— с. 7

моей молодости это была самая живая территория на лживом и мертвом пространстве официальной культуры. Театр эзоповым языком говорил с людьми не только о политике, но и о главных проблемах человеческого существования, вынесенных советской властью за скобки Высочайше Одобренного Контекста. Отсюда сложный, изломанный, даже вычурный язык тогдашней драматургии и режиссуры. Сегодня эти модели перестали работать. Наоборот, как только появляется примитивистский, наивный текст — тут же возникает «драйв». Театр ангажирован сегодня на совершенно иные вещи, чем в советское время. Ему не нужно учительствовать или целиться в какие-то зловещие табу — тех просто нет.

— Конец века и начало нового, как правило, связывают с декадансом. То, что мы имеем сегодня, — декаданс?

— Декаданс — это и есть деконструкция, к которой я лично отношусь как к неактуальному ретро. И хотя мы живем в переходную эпоху, декадентские пьесы уже не «вибрируют».

— Что вы называете примитивистским текстом?

— Что угодно: комикс, неополор, веселые картинки. Я читаю много новейшей драматургии (в том числе и как член жюри Антибукара). И, поверьте, складывается странное впечатление: чем примитивнее — тем точнее и живее, тем сильнее энергетическое поле прочитанной вещи. Есть такая теория (на мой взгляд, остроумная), утверждающая, что каждая культурная эпоха повторяет все предыдущие этапы развития искусства. Что-то вроде филогенеза. Например, декаданс, о котором вы меня спросили, всегда является завершающим аккордом. Затем начинается период примитива, так сказать, «пещерная» однозначность чувств, интеллектуальный инфантилизм и прочее. Нарасхват идут сюжеты про детей, про зверей... Затем следующий виток спирали — классическое искусство, внятный сюжет, зрелые герои. Затем наступает время романтизма — рефлексия, ирония. Его вновь сменяет декаданс, и так до бесконечности... Вопрос только в том, как долго длится та или иная эпоха... Ведь советская культура вроде бы умерла, а люди, ее носители, живы. Такой вот парадокс!

Сегодня мы находимся в таинственном периоде, когда только формируются новые тропы, сверхзадачи и, самое главное, табу. Ни одно общество не обходится без табу, но они же приводят к неврозу, подавленной агрессии и т.д. А театр работает в первую очередь с табу, и поэтому в этом вопросе он лучший психотерапевт.

Конечно, из прошлого века будут еще долго доноситься отголоски стилей, идей... Это закономерно, потому что еще живы мы с вами. Но уже сейчас ощущается, что жест примитивиста точнее и увлекательнее, чем жест декадента. И тот, кто не понимает или не хочет понимать, что мы переместились в новую языковую ситуацию, оказывается в положении маргинала.

— В 80-е вы были малоизвестным режиссером, и когда эмигрировали в Канаду, этого почти никто не заметил... Но зато после вашего неожиданного возвращения вы вдруг стали центральной фигурой в отечественном театре, вас называют самым модным режиссером, на ваших спектаклях, где бы они ни шли, всегда переполнен зал...

— Маргинальная территория «Творческих мастерских», где я ставил спектакли в 80-х, была для меня так же неизбежна и удобна, как то сообщество, в котором я работаю сейчас. Причем я продолжаю развивать все тот же художественный язык, те же идеи, что и раньше. Зато темы и мифы, которыми я заинтригован, сейчас оказались интересны большему кругу зрителей. Вот и все.

Периферия и центр все время меняются местами. То, что было маргинальным в предыдущем культурном цикле, неизбежно становится центром в последующем. Это, на мой взгляд, универсальный закон развития. Гегель назвал

нас обидеться и спросить: «А где же, господа, драматургия жизни?» Самого меня, кстати, уровень сделанности моих спектаклей удовлетворяет процентов на тридцать. Что же касается тех, кто ворочит нос от нашего искусства, могу предложить одно верное лекарство: пусть ходят в другие театры.

— Если вдруг наступит момент, когда вы поймете, что жить в России по тем или иным причинам для вас невозможно, потому что вам не удается самореализоваться в театре, а если и удастся, то это больше неинтересно зрителю... Ваши действия? Вновь уедете из страны или смиритесь с наступившей периферийностью существования?

— Во время своих путешествий я выучил главный урок: не нужно бояться выходить из ситуации и входить в нее вновь. Такое не только возможно, но и всегда полезно.

— Вы имеете в виду эмиграцию?

— Да, я говорю об эмиграции, чтобы это ни означало. Уход с игрового поля. Для меня лично это может означать переход к занятию литературой или экспансию в область кино и на ТВ... Выход из ситуации возможен и даже необходим, когда ты чувствуешь, что полностью исчерпал ресурсы привычной языковой системы и тебе нужна освежающая дистанция. По отношению к партнерам, к материалу, к самому себе. Самое опасное, по-моему, находиться в безвольном инерционном движении. Когда человек тридцать лет нарабатывал схему поведения в искусстве, а потом вдруг произошла смена эпохи, неизбежно возникает страх. Художнику трудно сразу взять, да и скинуть все шахматные фигуры с доски и начать совершенно новую игру. Это трудно, потому что человек так устроен. За свою короткую жизнь он успевает сформировать всего один художественный язык.

— Я не раз слышала от своих знакомых, что незачем идти на очередную премьеру Мирзоева — «будут все те же трюки, все те же манипуляции с телами актеров и со словами драматурга, и все тот же Суханов будет все так же «выпращивать» свои конечности и свой голос в разные стороны...».

— Проблема «почерка», индивидуального стиля достаточно сложна. Я отнюдь не уверен, что художник должен непременно стремиться к новизне, удивляя мир сменой творческих приемов. Как часто Достоевский или Гоголь меняли свой «почерк»? Даже такой изменчивый художник-хамелеон, как Пикассо, все же в каждом периоде сохранял узнаваемые особенности своего письма. Это какая-то глупая претензия...

— Мои знакомые с интересом наблюдают за тем, что вы делаете вместе с Максимом Сухановым, но им кажется, что вы все чаще повторяете самого себя, «заигрывая» одни и те же режиссерские приемы... Может быть, тот факт, что вы довольно часто выпускаете премьеры, провоцирует эти упреки?

ция с Чацким не кажется мне тяжелой или какой-то сложной для понимания шуткой.

Впрочем, я никому не обязан объяснять, как бежит цепочка моих ассоциаций, потому что это моя лаборатория, кухня. Но я хочу, чтобы зритель почувствовал, что эта цепочка существует и что мой выбор того или иного игрового жеста не случаен! И мне важно, чтобы зритель понимал все это интуитивно. Ведь, когда вы читаете поэтический текст, вам обязательно нужно знать, какие именно события вызвали его написание, вам не нужна конкретная фактография для того, чтобы просто наслаждаться поэтической тканью. Вы всегда чувствуете за хорошей строкой живые импульсы автора. Сегодня театр вошел в тот волшебный лес, где плетутся поэзия и музыка.

На мой взгляд, театр перестал быть демократическим искусством. Со сцены мало рассказать интересную историю, вывести занятные характеры. Конкурировать с кино по части реализма театру невыгодно. Остается театральная поэзия, которая обладает удивительным свойством — через зримый, осязаемо-конкретный, но вместе с тем фантастический образ она транслирует весьма сложные идеи. Эту материю просто так не уловишь логическим аппаратом. Критики в этом смысле несчастные люди — они постоянно рефлексировать посреди акта, что-то заносят в блокнот. Похоже на человека, который пытается слушать музыку, заткнув уши. Сегодня надо смотреть спектакль открыто, не анализируя. Не надо театр понимать — в него нужно нырять. И молодой, якобы неуклюжий зритель к этому готов.

— А вам не кажется, что иногда ваши ассоциативные ходы переусложнены для их адекватного восприятия широкой аудиторией?

— Я думаю, что театральная поэзия обладает потрясающим свой-

своей авторской работе. Разумеется, такой подход требует определенной продвинутой от всей группы. Мне скучно работать с людьми, у которых слабая индивидуальность, нулевая инициатива или смутное представление о взаимной ответственности.

— Странно, режиссеры обычно любят самозабвенно лепить из актера что-то свое, личное...

— Я не из их числа. Мне должно быть интересно с человеком, тогда я воодушевляюсь. А если передо мной неразвитый, закрытый и негибкий исполнитель чужой воли — я расстраиваюсь, начинаю скучать, потому что заниматься педагогикой не люблю.

— Вы предпочитаете жестких профессионалов?

— Меня обескураживает, когда актер сам себя видит марионеткой.

— В одном из интервью Юрий Грымов назвал сложившуюся в театрах ситуацию средневековой, сравнив театры с княжествами. Вы согласны?

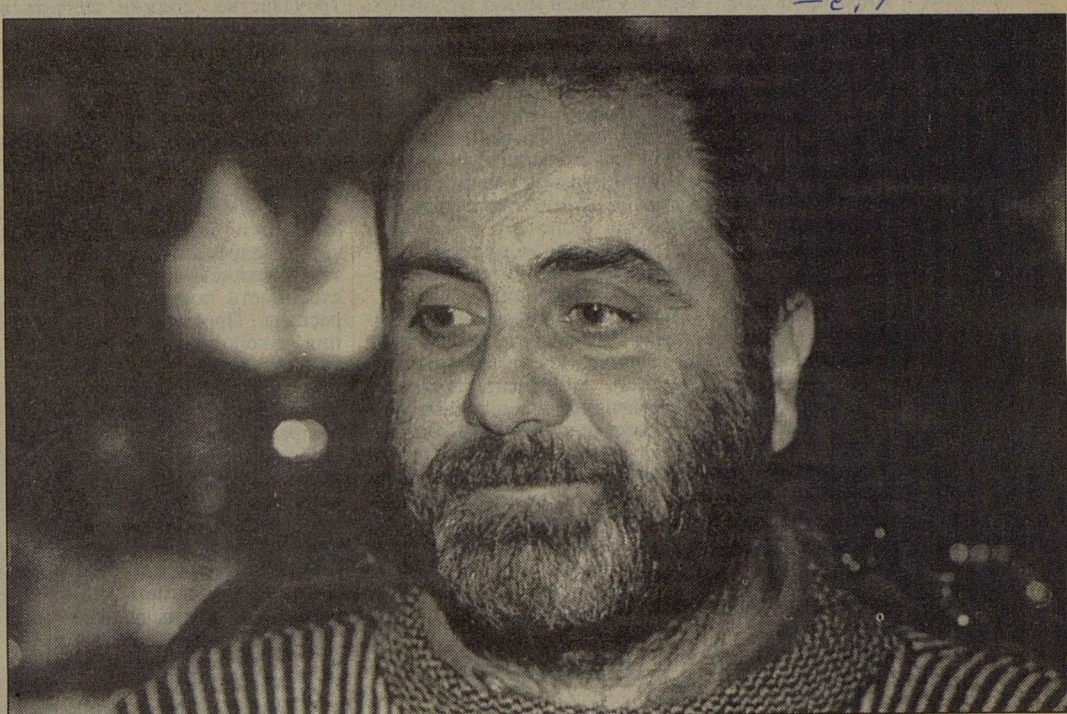
— Полностью согласен. Это и губит дело. В театре должна действовать сменяемая демократическая система, только тогда он снова оживет. Но сегодня каждый столетний театр остается островом, где пытаются удержать время, сделать вид, что в стране ничего не изменилось. Возможно, именно поэтому публика сейчас устремилась в театры, видя в них оплот консерватизма, убегая от стресса, от пугающих перемен. А я бы из этой «тихой гавани» хотел сделать ненадежную, зыбкую и опасную территорию. Ведь зритель и так защищен своей анонимностью, окутан темнотой зала. Лучше потрясения на сцене, чем в жизни. Лучше трагедия и кровь, после которых следуют поклоны, цветы, аплодисменты... Но, боюсь, на русскую сцену трагедия вернется не раньше, чем кончатся «интересные времена».

ИЗ ДОСЬЕ «НГ»

Мирзоев Владимир Владимирович — режиссер театра и кино. В 1981 году окончил ГИТИС, факультет — режиссура цирка, мастерская Марка Местечкина. В 1987–1989 годы — художественный руководитель театра-студии «Домино» в Творческих мастерских при Союзе театральных деятелей РСФСР. Поставил спектакли «Тлеющие угли» С.Беккета, «Возможности А» Г.Баркера, «Полуденный раздел» П.Клоделя, «Эскориал» М. де Гюльдерода, «Праздничный день» О.Михайловой, «Мадам Маргарита» Р.Атайяда, «Фрекен Жюли» А.Стриндберга. Последние два спектакля были представлены на фестивале русской культуры в Цюрихе. В

мае 1989 года эмигрировал в Канаду, где основал в Торонто театральную компанию «Горизонтальная восьмерка», где осуществил свыше пятнадцати постановок.

Первым спектаклем в Москве стала гоголевская «Женитьба» в 1994 году (Драматический театр имени К.Станиславского). С тех пор Мирзоев плодотворно работает в московских театрах: «Хлестаков» Н.Гоголя, «Голуби» М.Угарова, «Укрощение строптивой» и «Двенадцатая ночь» В.Шекспира и другие (все — Театр имени К.С. Станиславского), «Амфитрион» Ж.-Б. Мольера в театре имени Е.Вахтангова, «Две женщины» по И.Тургеневу в театре «Ленком», «Коллекция Пинтера» в антрепризе «Арт-Мост». Мирзоев — режиссер нескольких короткометражных кинолент.



Режиссер Владимир Мирзоев. Фото Натальи Преображенской (НГ-фото)