

Владимир **МИРЗОЕВ:**

Всего кинематографов - 1999 - 30 окт. - 48

НИ ОДИН МОСКОВСКИЙ ТЕАТР НЕ ВЫТЯНЕТ ТРАГЕДИЮ ШЕКСПИРА

Владимира Мирзоева принято считать таким театральным хулиганом, смущающим покой театральных критиков и добропорядочных зрителей. В конце 80-х годов в знаменитом объединении «Творческие мастерские» он ставил спектакли прятные, изломанные и декадентские. Находясь на взлете карьеры, совершил вдруг шаг дерзкий и неожиданный — уехал с семьей в Канаду, где начал жизнь с нуля. А как только стало что-то налаживаться в Канаде (появилась труппа единомышленников, с которой Мирзоев успешно работал, о его спектаклях начала благожелательно отзываться критика), все бросил и вернулся в Москву. Здесь Мирзоев ставит совсем другие спектакли: берет хрестоматийные, известные всем пьесы и превращает их почти в фарсы. Так было и с гоголевским «Ревизором» в Театре Станиславского (Хлестаков у Максима Суханова вышел чем-то вроде прибалтийского урки), и с пьесой Тургенева «Месяц в деревне» в Ленком, которая неожиданно превратилась в эротическую комедию. Последняя работа Владимира Мирзоева — диалогия по двум шекспировским комедиям («Двенадцатая ночь» и «Укрощение строптивой») в Театре Станиславского.

— Вы когда-то обмолвились, что вам как режиссеру интересней заниматься театральной поэзией. Может, поясните, что это — поэзия театра?

— В каждой пьесе я пытаюсь найти те таинственные нити, которые ведут через текст к национальному мифу, к архетипам. Меня интересуют зоны, где встречаются разные жанры и даже виды искусства. Театр к этому очень располагает: в нем спрессованы все времена. Они в нем оживают и делятся вечно. Еврипид или Мольер для нас так же актуальны, как и текст, написанный позавчера.

— Вы говорите о поэзии, а всюду вместо слова «поэзия» можно поставить «постмодернизм». Вас часто называют постмодернистом, справедливо ли это?

— Мне кажется, что постмодернизм — это частный случай поэзии.

— А вы начинаете с этюдов?

— Обычно я начинаю с пламенной концептуальной речи. По поводу пьесы. Потом наступает черед свободного фантазирования, этюдов, из этих этюдов рождается форма. Но потом опять нужно применить анализ, уяснить, в чем особенность того конкретного куска, которым мы сегодня занимаемся. То есть, мы пользуемся системой, но в то же время прибегаем и к другим, вспомогательным техникам.

— Вы имеете четкую теоретическую базу, подобно Станиславскому?

— Конечно. Я никогда не делал записей, не пытался оформить это в стройную Систему, но для себя я волей-неволей формулирую. Хотя для творческой группы важнее конкретные технологии, упражнения и, разумеется, результат.

— Вы используете в работе восточную медитативную практику...

— Мы привлекаем разные медитативные техники. В том числе эвритмические упражнения, идущие в нашей традиции от Михаила Чехова. Из восточных школ меня интересует танец буюто — это авангардное направление японского театра. Словом, пользуемся компилятивной системой. Когда я прихожу в совершенно новую для меня труппу, это позволяет сговориться и подготовить актеров к работе недели за три-четыре. А если бы я просто теоретизировал, то потратил бы на создание нормальной среды полгода или год. Мне важно, чтобы актер был открыт для всего нового. Если же ты считаешь, что поймал истину за хвост, то ты оказываешься в положении... не знаю кого. Чеченца.

— Почему чеченца?

— Художественный фундаментализм очень похож на религиозный.

— Вы действительно в прошлом театральный критик?

— Я работал журналистом, писал исключительно комплиментарные статьи для такого забавного органа ВААП-ИНФОРМ, который назывался «Советский театр». Потом служил там же редактором. Через три года вернулся к режиссуре.

— А сейчас совсем не пишете?

— Случается, но нужен повод. Когда я занимался «Хлестаковым», то написал как-то для своей приятельницы, затеявшей новый журнал, эссе о Гоголе. Или вот сейчас пишу для Интернета.

— Десять лет назад ваше имя было тесно связано с «Творческими мастерскими» и перечислялось через запятую вместе с именами Клима, Пономарева, Мокеева. Сейчас у вас есть единомышленники в искусстве?

— Сегодня в театре понятие «единомышленник» применимо к тем, кто работает в одной компа-

нии. В других же случаях стоит говорить, что мы «современники». Среди тех, кого вы называли, нет моего alter ego, постоянного собеседника. Это грустно. Но мне куда больше нравится та плотная, интенсивная среда, в которой варятся художники-концептуалисты. Такой котел был бы плодотворней для нашего поколения. Но ни у кого из нас, вышедших из «Творческих мастерских», нет своего театра. Мы, как жучки, прогрызаем древо истэблишмента, прочерчиваем свои пути-дорожки, создаем замысловатый узор. Но в этом лабиринте почему-то очень трудно перестукиваться и перекликаться.

— Мне кажется, вы единственный из той компании обращаетесь теперь к зрителю массовому. Можно даже сказать, что вы стали модным режиссером.

— Театр случается не в тиши кабинетов. Театр — это прежде всего диалог со зрительным залом. Если бы я продолжал работать в прежней манере, это было бы безумие чистой воды.

В то время, когда велась работа в «Творческих мастерских», театр был рычагом деконструкции. Мы чувствовали духовную потребность в том, чтобы расчистить территорию, и увлеченно занимались расшатыванием ржавых основ. Это не было политическим диссидентством. Это была игра, карнавал.

Сегодня идет поиск структуры, системы ценностей. Он помогает избавиться от накопившейся агрессивной энергии. Поэтому так прижилась комедия на сцене. Сейчас такой исторический момент, когда в лаборатории сидеть нельзя.

— Из серьезных режиссеров мало кто занимается комедией. Может, вы просто поняли, что ниша пуста и поспешили занять ее?

— Это чистой воды подстройка. Скажу честно: заниматься не-

сколько лет подряд только комедией — дело чрезвычайно утомительное. Это все равно, что стать профессиональным комиком и, как результат, — очень грустным человеком. Я с удовольствием поставил бы две комедии Шекспира, а параллельно — пару трагедий. Но директора театров не верят, что трагедией сейчас можно увлечь зрителя.

— А какие трагедии вы предлагали для постановки?

— «Отелло» и «Венецианского купца».

— И никто из директоров на это не пошел?

— Никто. Причем я предлагал эти пьесы на протяжении четырех лет. Потом я и сам начал сомневаться. На самом деле для любой шекспировской трагедии нужна мощная труппа, сильная, пассионарная. В московских театрах этот проект попросту невозможен.

— Пару лет назад вы говорили в интервью какой-то журналистке, что собираетесь поставить «Двенадцатую ночь» в три вечера — в первый вечер все роли играли бы мужчины и женщины, второй вечер назывался бы «Что угодно», и в нем играли бы только мужчины, а в третий вечер в спектакле «Что угодно вам» все роли играли бы одни женщины. Признайтесь сейчас: вы стебались тогда над бедной журналисткой?

— Да нет, это было всерьез, хотя в итоге по независящим от меня причинам превратилось в стеб. Сначала мое предложение было принято, а потом дирекция Театра Станиславского показала, что это будет слишком авангардно для нашей публики. В конце концов мы пришли к не ахти какой радикальной идее шекспировского проекта из двух пьес — «Укрощение строптивой» и «Двенадцатая ночь». Но тот проект, связанный на сексуальный шови-

низм, я бы с удовольствием воплотил.

— Публика на ваших спектаклях смеется смехом очень физиологичным, почти животным. А что должна, по-вашему, чувствовать публика уже после того, как смеяться нет сил?

— Мы не ставим себе целью во что бы то ни стало развеселить. Я надеюсь, что в эту пустоту, в это выжженное смехом пространство мы помещаем то высокое послание, которое есть в любой шекспировской комедии. Я полагаюсь на гений Шекспира, как в случае с «Хлестаковым» полагался на Гоголя.

— Ваше первое образование — режиссер цирка, это чувствуется в спектаклях. Идете ли вы здесь от традиций Эйзенштейна или Мейерхольда?

— Я не могу сказать, что связан к какой-то одной традиции — Мейерхольда, Таирова или Станиславского. Я и с цирком не связан какими-то нежными узами хотя бы потому, что это был весьма короткий эпизод в моей жизни, когда я в юности убежал в Кисловодск с конным аттракционом знаменитого

Мерденова. Драматическим театром я увлекаюсь гораздо дольше, чем цирком. Театром я начал заниматься в 14 лет.

— Можно ли существовать в театре без определенного набора ремесленных приемов?

— Конечно, нельзя. Это ведь как почерк. Но мне бы очень хотелось в какой-то момент жизни опять нырнуть в лабораторию.

— Или уехать в Канаду?

— Ну, я себе что-нибудь придумаю. Главное — помнить, что зеркальные латы, в которые заковывает себя мастер, — очень опасная вещь. Стоит сказать себе «Я достиг!» — и в ту же секунду начинается загнивание. Советская система репертуарных театров провоцирует это загнивание.

— А если бы вам завтра предложили возглавить какой-нибудь театр, вы бы отказались?

— Конечно, согласился бы. Но оговорил бы нюанс. Я подписываю контракт на три года. А дальше имею право уйти. При интенсивной работе (3-4 премьеры в год) горячее любого коллектива истощается очень быстро. Затем театр превращается в полужомби, а потом в зомби.

— Говорят, сейчас вы собираетесь делать что-то в кино?

— В Канаде я занимался документалистикой. И меня к этой профессии по-прежнему тянет. Но это скорее химера, чем реальная перспектива.

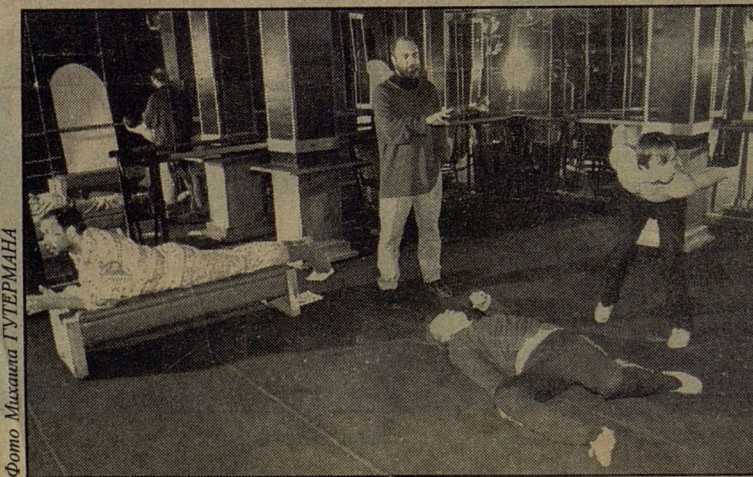
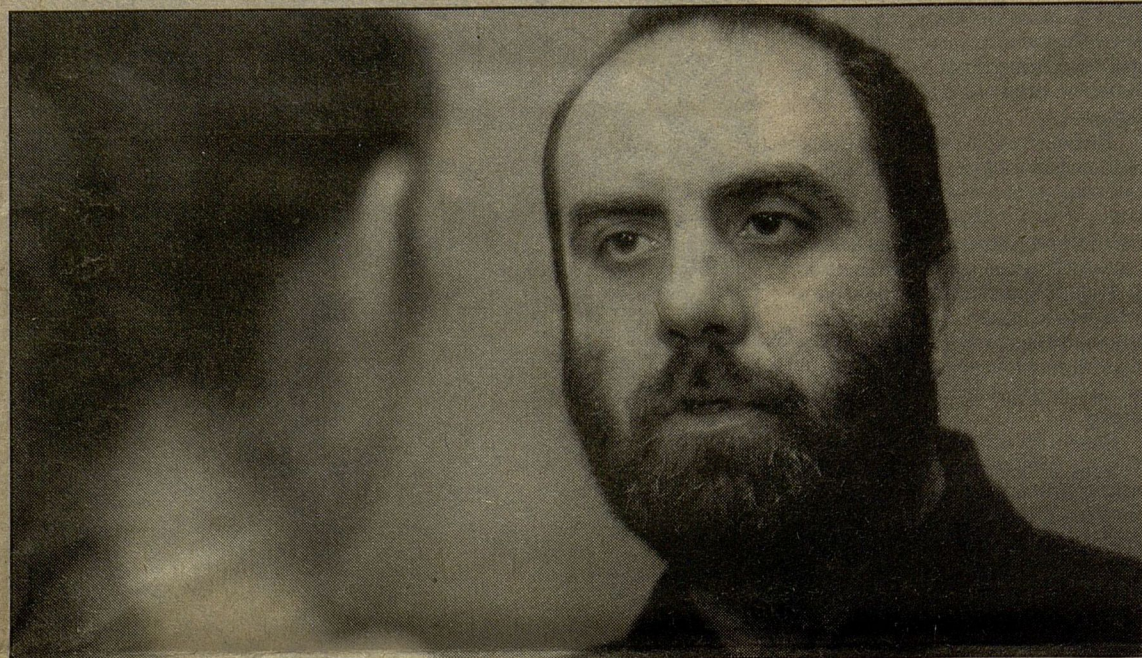
— В большинстве ваших спектаклей действует актер номер один — Максим Суханов. Это примета вашего стиля — иметь в центре спектаклей звезду?

— Это редкий случай, когда находишь актера, который является твоим духовным близнецом. Пожалуй, подобные отношения у меня сложились с Пашей Каплевичем, Ким Франк и Алексеем Шелыгиным. Они для меня не просто художники по костюмам, хореограф и композитор. Они мои двойники. То же самое я могу сказать про Максима Суханова, Сергея Маковецкого, Елену Шанину. Актер просто ловит твои флюиды, чувствует твои мысли.

— Вы считаете себя авантюристом?

— Конечно. В театральной категории «вдруг». В жизни я достаточно консервативен, и, если уж иду на авантюры, то по-крупному, на такие, как эмиграция в Канаду. Если бы в 2021 году люди стали переселяться на другие планеты, то я бы, наверное, попробовал.

Глеб СИТКОВСКИЙ



Мирзоев репетирует.