

Экран и сцена
на - 1996 -
28 марта - 4 апр

— Скажите, Володя, спектакль "Хлестаков" на сцене Драматического театра имени Станиславского принципиально отличается от вашего "Ревизора", поставленного в Канаде?

— Нет, не принципиально, но, несомненно, отличается. Потому что в нем играют другие актеры, и он сделан в другой культурной ситуации. Хотя "Ревизор" был моей первой работой в Торонто и я к тому времени еще не очень разобрался, где нахожусь: он был скорее шлейфом из моего прошлого, чем взаимодействием с новой средой. И потом есть причина, по которой я возвратился к "Ревизору": мне, честно говоря, жаль нашей с художником Павлом Каплевичем работы — она была достаточно принципиальной, во всяком случае в истории наших с ним взаимоотношений. Но ее мало кто видел, мало кто понял. На спектакль была неплохая критика в академическом университетском журнале, но кто его читает. А в остальном... Аудитория даже не всегда понимала, что мы играем русскую пьесу, поскольку мы перевели "говорящие" гоголевские фамилии на английский. Для канадцев Гоголь — забавный фарсовый автор, не более того. И когда этой публике предлагают что-то другое, она ничего не понимает. Поэтому мне хотелось тот спектакль как-то доделать, вернуть, что ли — "Мама, роди меня обратно!"

— Для вас, наверное, не секрет, что ваша "Женитьба" вызвала самые противоречивые реакции. Одни спектаклем восхищаются, другие абсолютно не приемлют. Мне кажется, что одной из причин резкого неприятия его является то, что вы довольно точно указали на одну из особенностей российского сознания — его утопизм. Грубо говоря, если европейская культура сосредоточивала свое внимание на человеке со всеми его пороками, то русское искусство, за такими исключениями, как Пушкин, Гоголь, Достоевский, было нравоучительным, стремилось к идеалу. Это вообще характерно для российского сознания — стремление к идеалу, идеальному обществу. Мы никак не хотим примириться с мыслью, что Рай на земле не построишь. Мне кажется, что гоголевская "Женитьба" в значительной степени об этом несоответствии утопии и реальности. Своим спектаклем вы попали в цель и многих больно задело.

— Да, вы правы. Хотя, думаю, что у Гоголя этот идеал, несомненно, присутствует. Но, как не состоялся второй том "Мертвых душ", так и этому идеалу не суждено было воплотиться. А когда он воплотился в форме книги "Выбранные места из переписки с друзьями", то оказалось, что он непривлекателен для читателя, неудобочитаем, что ли. Если говорить о русском искусстве, то у каждого большого русского автора эти два полюса идеального и греховного существуют. И всё напряжение между этими полюсами и заключено и в творчестве Достоевского, и в творчестве Льва Толстого — только по-разному. Даже у Чехова напряжение между красотой и пошлостью — колоссальное. Я думаю, что это напряжение очень плодотворно для искусства. Но, скажем, в случае Гоголя ощущение идеала, за исключением, может быть, ранних произведений, постепенно как бы иссякало. И он очень тосковал, так как внутри себя это напряжение ощущал. Но ему не удавалось

реализовать в художественной форме оба полюса одновременно. И мне казалось, что очень важно создать это напряжение полюсов. Я не случайно ввел в спектакль кусок из "Выбранных мест" (не потому, что хотел продемонстрировать знание материала), или вывел на сцену две Агафьи Тихоновны. Театр всегда дает возможность драматургу до- воплотиться; это не перенос — но реинкарнация текста в другом материале, в новой плоти. Именно, в этом смысле я понимаю свою ответственность перед автором.

— В свой первый приезд в

мер, на территории кино, возникшего в начале века и такого же молодого искусства, как эта культура, или на территории современного балета, который в том виде, в каком мы его знаем, возник тоже сравнительно недавно. А что касается традиции драматического театра, то она там еще не сложилась, может быть, уже не сложится...

Сейчас все как-то начинает растекаться по шарикам, то есть культура становится все более универсальной.

— А что такое национальность культуры? Наверное, язык и своеобразие сознания?

что из-за сложившихся обстоятельств, экономической ситуации, потока обрушившегося с телеэкранов третьесортного коммерческого кино, наша культура может потерять себя.

— Думаю, этого бояться не нужно, так как у русского театра, у русской литературы очень сильные гены.

— Имея опыт работы за рубежом, вы видите преимущества стационарного театра или считаете, что сегодня более мобильны антрепризы, собирающие актеров на спектакль?

— В любом деле необходима протяженность, а в театре, поскольку он строится на человеческих взаимоотношениях, особенно. Требуется время, чтобы раз-

ществовать вечно. Это опять же русский утопизм. И тогда начинается тяжесть человеческих отношений, ужас, мрак, мертвечина вместо искусства. Я думаю, что момент завершения жизни театра так же важен, как и момент рождения. И я, скажем, всегда испытываю неприязнь к моменту записи спектакля на видеопленку. Мне кажется, что в этом есть какое-то противоречие, потому что вся органика, вся жизнь театра и вся его суть в том, что спектакль рождается и умирает без следа. Ну, может быть, остаются фотографии, описания. И это правильно. А в фиксации спектакля на пленке есть уже какая-то чертовщина.

— В Канаде вы попробовали себя как кинорежиссер. Почему вы занялись именно неигровым кино?

— Мне им интересно заниматься, хотя мне всегда хотелось заниматься игровым. Но путь в игровое кино лежит только через документалистику. По многим причинам, в частности, потому, что это не такие уж большие деньги и тебе могут их доверить, даже если у тебя нет обширного опыта.

— Значит в первую очередь вы хотели заниматься кинематографом, а не театром, я вас верно поняла?

— Нет, театром я занимаюсь с детства, с четырнадцати лет. Но кино мне всегда было интересно. И до того, как поступить в ГИТИС, я поступал во ВГИК, но не поступил. А сейчас, немножко поработав в кино, могу сказать, что никогда не откажусь в пользу кино от театра. Потому что кинематограф — вещь очень развращающая. Он в человеке развивает страшный цинизм.

— Почему?

— Потому что, на мой взгляд, художник, работающий в кино и не занимающийся самообразованием и самонаправленностью, в итоге становится моральным уродом. Потому что, когда ты работаешь с пленкой, с изображением другого человека (для меня это было потрясающим открытием), ты можешь манипулировать образом этого человека как угодно. Можешь с помощью монтажа сделать его мертвецом, снова оживить, запустить кусок с другой скоростью, поместить эпизод в такой контекст, который совершенно изменит смысл происходящего, можешь при озвучивании подложить человеку текст, которого он вовсе не произносил. И поскольку твоя сфокусированность на материале, погруженность в него предельны, то возникает иллюзия, что все эти люди полностью в твоей власти. В театре все-таки идет столкновение с живой человеческой волей, это — взаимодействие живых волей, живых характеров. Актер тебе отвечает, что-то противопоставляет или поддерживает тебя. Он находится с тобой в диалоге, как ни крути. А когда работаешь с пленкой, никакого диалога нет. И это довольно страшно, бесовщина какая-то, ужас.

— А если бы вам предоставилась возможность снять игровой фильм, вы бы стали снимать его по собственному сценарию или обратились бы к какой-нибудь пьесе?

— Я немножко пишу — пьесы, небольшие одноактные описания, но пока только в стол. Но даже если бы я написал пьесу, которую потенциально мог бы поставить, я не стал бы этого делать. По той же самой причине — мне необходим диалог.

Беседовала Алла МИХАЛЕВА.

Владимир МИРЗОЕВ:

“Мне необходим диалог”

К концу восьмидесятых имя Владимира Мирзоева было хорошо известно московским театрам по его работе в "Творческих мастерских", причины распада которых для многих остаются загадкой и по сей день. В "Мастерских" он ставил Беккета, Баркера, Стриндберга, Клоделя.

В 1989 году Владимир Мирзоев эмигрировал в Канаду, где преподавал, занимался документальным кино, а главное — организовал собственную театральную компанию "Горизонтальная восьмерка" (в физике и математике — знак бесконечности).

Последние два года режиссер из Торонто Владимир Мирзоев работает в Москве, выпускает уже третий спектакль в Драматическом театре имени К.С.Станиславского. Первым была "Женитьба" Н.В.Гоголя, затем поставлен спектакль для малой сцены по одноактным пьесам А.Стриндберга "Кто сильнее" и "Пария", и вот сейчас — "Хлестаков" (театральная версия по "Ревизору" Гоголя).

С "Ревизора" Мирзоев начинал в Торонто, и оба спектакля (канадский и российский) сделаны в соавторстве с художником — Павлом Каплевичем, оформлявшим большинство работ Мирзоева.

Россию из Канады в одном из интервью вы говорили о том, что занялись документальным кино для того, чтобы зарабатывать деньги и иметь изначальный капитал для работы, что находитесь в некоем кризисе. Речь шла о кризисе ситуации или о ваших внутренних ощущениях?

— Кажется, я говорил в меньшей степени о внутреннем кризисе, но и не об экономической ситуации (хотя отчасти о ней тоже). Потому что экономика накладывает соответствующие ограничения на тот театр, которым занимаешься. Ты не сможешь, скажем, сделать какой-то размахистый и красивый спектакль — на такое редко дают деньги. Большой проект может возникнуть разве что раз в три года, что меня не очень устраивает.

Я бы сказал, что этот самый кризис связан с моей оценкой культурной ситуации в Северной Америке. Я понял, что никогда не буду себя чувствовать в ней адекватно. Ничей вины здесь нет, просто дело в возрасте этой культуры. Театральная традиция требует определенного возраста, определенного созревания в течение пары-тройки веков, а лучше — тысячелетия. И ничего с этим не поделаешь. И в этом смысле канадская культура адекватнее чувствует себя, напри-

мер, на территории кино, возникшего в начале века и такого же молодого искусства, как эта культура, или на территории современного балета, который в том виде, в каком мы его знаем, возник тоже сравнительно недавно.

— Но даже в пластических видах искусств существует особая национальная природа движения.

— Существует. Но сейчас стремительно возникает общечеловеческая культура, основанная на универсальных кодах.

— Мне кажется, что универсальным становится как раз то, что по сути своей глубоко национально.

— Наверное. Здесь нет противоречия. Я даже сказал бы, что многие культуры начинают обороняться, настаивать на своей инприродности, на тех вещах, которые отличают их от других национальных культур. Чем интенсивнее процесс размыкания этих границ, тем активнее каждая культура пытается свою индивидуальность сохранить. Что очень характерно, скажем, для французов, ну, и для русских, думаю, тоже. Но сам процесс, безусловно, идет в ту сторону, о которой я говорил. Я в этом не вижу ничего плохого, поскольку процесс происходит не насильственно, а органично. Просто так складывается жизнь на Земле.

— В России сейчас существуют опасения по поводу того,

работать свой художественный язык, без которого на сегодняшний день живого театра быть не может. И это хорошо, что в России есть такая возможность, на Западе этого нет. Люди сходятся на проект, а потом расходятся. Но, с другой стороны, невозможность разорвать отношения, скажем, внутри стационарного театра, когда шестьдесят-семьдесят процентов труппы не может или не хочет активно работать и в итоге фатально оказывается не включенной в работу, уничтожает театр как живой организм. Люди годами остаются внутри театра и годами не работают; они не хотят или не могут уйти — им некуда деваться, а дирекция считает жестоким от них избавиться. Все это по-человечески понятно. Но подобная ситуация делает невозможным приток новой крови, из-за чего нарушается как бы обмен веществ внутри театрального организма. Период жизни театра — лет пятнадцать, примерно, как жизнь собаки.

У нас долго существовала, да и сейчас отчасти существует модель: театр естественно рождается из студии или курса или возникает вокруг какого-то интересного режиссера, какое-то время живет, и все — хорошо. А потом должна наступить естественная смерть, но она не наступает, потому что у нас театр должен су-

