

Сегодня. — 1994. — 29 июня. — с. 10.

Владимир Мирзоев: зрительный зал — эмблема смерти

Татьяна Рассказова

— Нет ничего благоприятней для имиджа неординарной творческой личности, чем поработать кочегаром, потусоваться с хиппи или получить диплом математика, чтобы потом с наслаждением отправить его на помойку и уж тогда-то целиком отдаться искусству. Вы тоже занимались подобными глупостями или сразу поступили в ГИТИС?

— Разумеется, не сразу. Поначалу попытал счастья во ВГИКе, а когда не получилось, год учился на факультете дефектологии пединститута — чтобы в армию не угодить. Потом попал в ГИТИС, на цирковую режиссуру, что тоже экзотично. Тут у меня обнаружилась жуткая аллергия на животных, в цирке я непрерывно чихал и плакал, но все-таки дотянул до диплома, хотя мой энтузиазм заметно убывал в процессе обучения.

Потом занимался непонятно чем, вел какие-то кружки, стал писать для вапсовских журналов «Советский театр» и «Новые пьесы», а в восемьдесят шестом пришел в «Дебют» при «Ленком» с пьесой Гарольда Пинтера. Мне сказали, что Пинтер не пройдет. И предложили порываться на полочке, где хранились сочинения начинающих советских авторов. Я порывлся. Выудил пьесу «Праздничный день» и на год погряз в переговорах о ее постановке. Но в итоге спектакль все же состоялся. Через некоторое время «Дебют» закрыли, и началась другая история — «Театральные мастерские».

— Вы сделали там несколько громких спектаклей и уехали из страны, объяснив этот шаг любовью к драматургии западных авторов, у которых, по вашим словам, в отличие, скажем, от Чехова с его импрессионистической расхлябанностью, за текстом стоит принципиальная религиозная или философская концептуальность. Вам захотелось «бросить себя в цивилизацию», породившую этот тип драматургии.

— От тех своих слов я не отказываюсь. Хотя подобные соображения всегда приходят постфактум, а сначала возникает неосознанный импульс. Сейчас я бы сказал, что это следую импульсу. Выучив язык и сделав за четыре года четырнадцать спектаклей с канадскими и американскими актерами, я, кажется, завершил определенный жизненный круг. Понял, что нахожусь внутри иной культуры (насколько это вообще возможно для эмигранта), что внутренне к ней прикоснулся, что удалось въехать в чужую ментальность и отчасти привить ее себе. Теперь, наверное, происходит попытка другого рода — менее эгоистическая, если угодно. Мне интересно, как две соединенные в моем сознании ментальные системы — английская и русская — будут действовать внутри моей родной культуры. Тем более что русское общество сейчас пытается привить себе западный индивидуализм.

— Если вернуться к вашим давним работам — кто-то назвал «Мадам Маргариту» спектаклем нервно-паралитического действия, так как на протяжении трех часов над зрителем, запертым в классе, «издевается» фашиствующая сексуальная маньячка учительница». Вы не собираетесь продолжить эксперименты по активному и даже агрессивному зондированию психики зрителя, когда стирается условная граница между ним и актером?

— На самом деле, я думаю, критик преувеличил, никакого особого воздействия на зрителя тот спектакль не оказывал. Дверь была заперта по техническим причинам, если оставить ее открытой, к нам бы постоянно кто-нибудь ломился.

— Извините, но «на перемену» зрителя все же не выпускали. Интересная история: вы сделали концептуально значимый жест, а теперь притворяетесь, что этого не было.

— Теперь я делаю другой жест: то была мифологизация, а теперь черед демифологизации. «Мадам Маргарита» — вовсе не хэппенинг, в период юношеских экспериментов с театром мы взаимодействовали со зрителем куда более радикально. Но в конце концов я пришел к мысли, что рампа необходима, необходима граница между сценой и зрителями, которые должны быть все-таки анонимны и неприкосновенны. Если все сводить к некой окончательной простоте, я бы сказал, что в театре разыгрывается ритуал жизни и смерти. Зритель находится в зоне не-жизни, не-действия, в темноте, во мраке — он выполняет роль заглавную, роль смерти. А актер помещен в луч света, на сцену жизни. Этот диполь принципиально важен, если происходит его разрушение — уничтожается глубинная метафизика театрального действия.

— Гоголь, драматургии которого вы отдали дань и канадской постановкой «Ревизора», и московской «Женитьбой», полагал, что самым тяжким грехом является уныние. Когда вы в последний раз согрешили?

— Это трудный вопрос. Самый долгий период уныния, пожалуй, наступил сразу после отъезда из Москвы. Он длился месяца четыре. Шок от потери друзей, своего города, языка оказался слишком силен — у меня было ощущение полной утраты личности. Я вдруг понял, до какой степени среда и твоя фигура тебя оформляют — почти что на физическом уровне. Оказалось, скелет у тебя не внутри, а снаружи, и он разрушен.

Потом, конечно, начинаешь выздоравливать, понимать, что все-таки несешь в себе культурный ген, что ты до какой-то степени самодостаточен и можешь установить новые связи с миром, но это требует времени.

— А какова доминанта вашего сегодняшнего эмоционального состояния?

— После премьеры обычно наступает эмоциональный спад, некоторый отходняк. Но это до следующей работы.

— Кстати, о премьере. По моему, «Женитьба» на сцене театра Станиславского — событие замечательное. Правда, по моим субъективным представлениям, это спектакль не столь очевидно мирзоевский, как ваши по-

становки четырех-, пятилетней давности. В то же время отсутствие прежнего декадентского флера вполне понятно: с гоголевской драматургией он несовместим. При этом спектакль выглядит менее «альтернативным» отечественной традиции психологического театра. Не опасаетесь ли вы постепенно вплотную приблизиться к традиционной эстетике, оказавшись поглощенным ею?

— То, что спектакль не похож на мои прежние работы, совершенно естественно: я, конечно, изменился за это время. Да и странно было бы сейчас заниматься декадентским искусством, потому что театр все же некоторым образом соотносится с тем, что происходит в реальности.

— Но вы говорили об индивидуализации общества, а разве не стремится истинный индивидуалист освободиться от внешней зависимости, от обусловленности обстоятельствами?

— Это абсолютно невозможно. Если мы говорим о нормальном живом театре, а не о какой-нибудь театральной лаборатории, то он непременно подразумевает диалог с залом.

Я начинал работать в эру расцвета советского декаданса, который выполнял небесполезную общественную функцию — функ-

цию деструктивную. Вся конструкция жизни была очень косной, и только личность могла ей противостоять. Только сильный жест в сторону развинчивания этой конструкции выглядел жестом, полным жизни. С тех пор прежняя косность не просто отменена, но и рассыпалась в прах. Государственная машина развалилась, все табу нарушены. И, помоему, живой театр в этом городе, в этой стране, в этой атмосфере играет сейчас совершенно другую роль, образуя обратный полюс деструктивным процессам. Он совершенно неизбежно должен помогать структурообразованию внутри этой жизни, созданию новой цивилизации — в том числе и новой концепции личности.

Но есть проблема художественного языка, который был выработан в другом времени, в совершенно иной атмосфере, причем складывался годами. Невозможно в одночасье его отменить — приходится как-то переиначивать на ходу, применяясь к новым духовным задачам. Надеюсь, вы понимаете, что я говорю не о социальном заказе.

А декадентский театр в теперешних условиях просто невозможен. То есть его еще можно производить, можно порождать, но он абсолютно бессмыслен.

— В ваших прежних работах, особенно в «Возможностях» и «Полуденном разделе», было что-то магическое. Совершенно не хотелось объяснять себе значение отдельных мизансцен, образов, вполне достаточно было эмоционального впечатления — как от музыки. «Женитьба» состоит из другого вещества и гипнотическим эффектом не обладает по определению. А раз так — начинаешь анализировать, задавать себе вопросы. Например, какую функцию режиссер отводил Кочкареву? Пишут, что Кочкарев — бес, мелкий бес. Значит, сила внешняя. А мне показалось, что он — второе «я» Подколесина, его внутренний голос.

— То, о чем вы говорите, в спектакле есть. Но аналитический ум действует в данном случае опять же как деструктурирующее начало. Вы берете образ и разлагаете его на составные, на знаки. А ведь он рождался как нечто целое, живое, синкретическое. Именно поэтому существует принцип интерпретации в критике, можно интерпретировать так, а можно совсем иначе.

— Получается, что одни детали режиссерского решения нужно учитывать, а на другие закрывать глаза? Но это же нечестно.

— Вот именно что честно. Потому что в случае, когда я все довожу до знака, результат может быть считан одним-двумя способами. Образ же предполагает бесконечное количество способов считывания, понимаете? И если раньше я действовал в области знака, то теперь стараюсь работать с символом.

Но для меня, наверное, самым важным в этой работе был не момент второго «я», хотя он заложен в текст Гоголем, и не момент чисто символического отождествления Кочкарева с Подколесиным. Кочкарев пытается заново пройти романтический круг любви, весь процесс женитьбы, и, отождествляясь со своим другом, манипулирует им, использует его как инструмент. В этом смысле Кочкарев был для нас злодеем.

— Скажите, существуют ли приемы, с помощью которых легко преобразовать будничные человеческие эмоции в творческую энергию? Что, например, вы предпринимаете, если кто-то из актрис вами увлекается и пытается, попросту говоря, вас соблазнить?

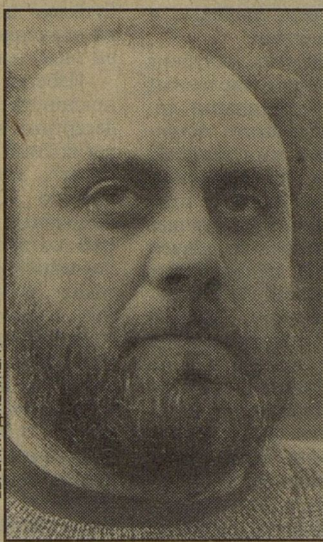
— Ну режиссура — это платонический роман с актером в любом случае.

— Понятно. Это вы для жены говорите.

— Нет, не только для жены. Режиссер должен соблюдать дистанцию в отношениях с актерами, потому что стоит ее отменить (а тому множество примеров), как у них появляется иллюзия, что режиссерское сознание (воля, фантазия) в равной степени принадлежит и им. Возникает момент того самого отождествления, о котором мы говорили выше. Когда режиссер отождествляется с актерами — это естественно, иначе он не может творить. Но когда этим путем идет актер, происходит страшное дело: он пронижается уверенностью, что может работать автономно, и начинает отторгать режиссера как чуждую и лишнюю для себя волю. А оказавшись без него, полностью теряется, превращается в ничто. То есть внутри этих отношений срабатывает богоборческий миф. Происходит как бы отрицание творца.

— Кроме «Женитьбы» у вас были проекты других постановок в Москве: «Мрамор» Бродского, «Укрощение строптивой». Они состоялись?

— В следующем году буду делать «Мрамор» с французами и театром «О'кей», а «Ревизора» — в театре Станиславского. В нынешнем сезоне, может быть, удастся поставить пьесу Пинтера «Возвращение домой» в Театре Моссовета.



ЕВГЕНИЙ ДЖЕНЖЕРА