

28.05.03.
Прикотенко Андрей (режиссер)

АНДРЕЙ ПРИКОТЕНКО:

Культура. - 2003. - 22-28 мая. - с. 11

Нашему актеру несвойственна трагедия

Завершившийся в апреле фестиваль "Золотая Маска" открыл широкой публике новое режиссерское имя — Андрей ПРИКОТЕНКО. Его озорной, изобретательный спектакль "Эдип-царь", поставленный в Санкт-Петербургском театре на Литейном, получил спецприз жюри и большое количество положительных отзывов. А недавно Прикотенко выпустил премьеру в Москве: в Новом драматическом театре он поставил "Гамлета". Мы встретились с режиссером после премьеры.



А. Прикотенко

— Андрей, в одном из своих интервью вы сказали, что в театре вам интересно быть рассказчиком историй. Почему вы предпочли именно такую интонацию?
— Мне кажется, что ситуация, когда зритель приходит в театр и начинает смотреть на сцену, сродни встрече двух людей, например нас с вами. Мы беседуем, я рассказываю вам какую-то историю, которая имеет содержание и производит на вас впечатление, и мы вместе делаем из нее какой-то вывод. Другое дело, что в театре больше средств, есть музыка, пластика и так далее. Мне кажется, что зрителю интересно, когда не просто ведут его по так называемой канве, а

общаются с ним, разговаривают. Более того, законы, которые выведены Аристотелем, никто в наше время не отменял: в спектакле должна быть фабула.
— Но ведь позиция рассказчика предполагает некую отстраненность, это своего рода роль "от автора".
— Не обязательно. Я могу рассказывать историю разными средствами. В том числе и криком. Все зависит от того, насколько эта история имеет отношение ко мне, от степени участия. Ведь в жизни я могу и кричать, и шептать, и говорить обычным тоном. А есть вещи, которые необходимо рассказывать криком. Вообще,

крик — хороший тон для спектакля. В крике есть содержание, обращение, энергетический посыл.
— Есть ощущение, что вам интересны прежде всего люди; к примеру, и в "Гамлете"; и в "Эдипе" у вас полностью изъят процесс общения с потусторонними силами.
— Потому что на сцене интересно смотреть, что происходит с теми людьми, которых видит зритель. Но это не отменяет их взаимоотношений с высшими силами.
— Однако, глядя на вашего Гамлета, я понимаю, что ему совершенно не нужен призрак, чтобы осуществить свои намерения.
— Любый молодой человек взрослеет. В данном случае — посредством определенных событий. Я не думаю, что Гамлету не нужен призрак. Но главное здесь то, что, когда человек однажды преступает некие нравственные нормы, они перестают для него существовать. Это ведь происходит не только с Клавдием, но и с Гамлетом. В какой-то момент принц оказывается перед выбором: можно не мстить, забыть про эту историю, но ничегонеделание здесь — тоже некое отступление от нравственных норм. С другой стороны, мстить тоже тяжело. Вот Гамлет и мается столько времени, совершая-таки в результате выбор. Думаю, он и сам не знает, нравственен его поступок или нет. Но мне очень важно, что последняя его фраза в спектакле — "Храни вас Бог!" Это значит, что у него остался какой-то человеческий камертон. Гамлет

проходит путь от ничем не обремененного подростка до мужчины, который совершает поступок, не зная его нравственной цены. Очень жизненная ситуация, в которой каждый из нас порой оказывается.
— А почему в вашем спектакле отсутствует Фортинбрас?
— Наш спектакль называется "Эльсинор". Речь идет о замке, который в результате исчезает с лица земли. Это место уже вытоптано людьми, и оно должно отдохнуть. На его месте когда-нибудь, возможно, возникнет что-то другое, но сейчас здесь не до Фортинбраса. Во-вторых, это вопрос композиционный. Ведь, когда в финале появляется новый персонаж, это вызывает у зрителя только недоумение. У Шекспира в первоисточнике Фортинбрас был выпущан лучше. Но уже во втором или третьем издании Шекспира, с которого и сделан наш русский перевод, Фортинбрас практически не обозначен, о нем есть только несколько упоминаний и пара микроэпизодиков. А этого мало.
— "Гамлет" продемонстрировал ваше владение большим сценическим пространством, однако вы говорили, что из академии вы все выходили комнатными режиссерами. Что вы имели в виду?
— Все очень просто. Учебный театр Санкт-Петербургской театральной академии в какой-то момент варварски закрыли на ремонт, и у нас не было возможности практиковаться на большой сцене. И все спектакли, которые делали выпускники нашей

академии, делались в комнате. Отсутствовала возможность работать с нормальным пространством.
— Поэтому вы и уехали в провинцию?
— Не только. Я думаю, что это наиболее трезвый шаг для любого молодого режиссера, выпускника высшего учебного заведения — уехать на менее престижное пространство. Ведь, если ты первый спектакль делаешь в столице и он вдруг оказывается неудачным, потом сложнее восстанавливать свою репутацию. Съездят сразу. Лучше поехать в провинциальный театр — там большое здание, весь набор техники, труппа. Кроме того, у любого выпускника всегда стоит вопрос: где ставить? Кому они нужны, эти выпускники? Только как дешевая рабочая сила, да и то не всегда. У меня так получилось, что можно было сделать спектакль в Новосибирске, в театре "Старый дом". Там я поставил пьесу современного драматурга Юрия Розина "Санька-встанька" (спектакль назывался "Саня, Санька, Александр"). Потом я поставил три спектакля в Орле, в Академическом театре им. Тургенева: две сказки, "Маугли" и "Конек-Горбунок", и "Дни нашей жизни" Леонида Андреева.
— Сказки? Мне кажется, что вы совсем не сказочный режиссер.
— А что во мне такого несказочного? Я ведь не довожу зрителей до самоубийства в финале своих спектаклей.
Кстати, русскому артисту несвой-

ственна трагедия. Видимо, это зависит от того, что мы — равнинные люди, а в равнине есть сентиментальность. В горах есть обращение к небу, а у нас все более земное. Так что русская драматургия, как и русский артист, — хлебом не корми, дай слезу выбить. А трагедия сентиментальности не признает. Когда в трагедии появляется сентиментальность, сразу возникает пошлость. Так вот, как поставлю я какую-нибудь хорошую русскую пьесу, сделаю мягкий, трогательный спектакль, так вы и увидите, что я совсем не жестокий.
— Как большинство режиссеров вашего поколения, вы существуете в статусе свободного художника. Не хотите ни к чему привязываться?
— Хочу. Но к чему? Было бы к чему привязаться — привязался бы. А сейчас нет такой возможности. Понимаете, мне должно сделать предложение, от которого я мог бы отказаться, но не откажусь. А быть "очередным режиссером" при ком-то — это не для меня.
— Сейчас среди режиссеров стало принято формировать свою творческую команду и с ней кочевать по разным театрам и разным городам. Вам интересна такая ситуация?
— Интересна. С постановочной командой всегда удобнее работать. Сейчас такая команда у меня складывается. Это художник Эмиль Каплюш, с которым мы будем скоро де-

лать еще один спектакль в Петербурге; Николай Якимов, который занимается звуковым оформлением; Наташа Дмитриева, художник по костюмам, — мы с ней вместе выпускались и вот делаем уже пятый спектакль; Женя Ганзбург, художник по свету. Артисты — к ним всегда привыкаешь. Когда, допустим, делаешь очередную работу в определенном театре, всегда тяготеешь к "своему", возникает ощущение больших возможностей, общего языка. При подобном взаимопонимании появляются нюансы, невозможные при коротком знакомстве.
— А какие-то авторитеты в профессии у вас есть?
— Конечно. Хотя слово "авторитет" здесь звучит не очень удачно, оно исковеркано тюремными ассоциациями. Но так и быть. Для меня был и останется авторитетом Лев Абрамович Додин, с ним у меня связаны самые сильные театральные впечатления, я вырос на его спектаклях. Мой педагог, Вениамин Михайлович Фильштинский, для меня авторитет, в первую очередь, по-человечески. Есть и более отдаленные во времени фигуры — Станиславский, например. Мне очень важна некая цепочка: ведь мой учитель учился у другого, а тот, в свою очередь, у того, кто впрямую учился у Станиславского. Эту взаимосвязь необходимо сохранить.
— Сегодняшнее поколение тридцатилетних выражено на театре чрезвычайно ярко. Вы ощущаете

себя частью поколения как единого целого?
— Безусловно. Мы выросли на рубеже эпох, у нас был такой характерный момент: когда мы выросли, открывали глаза на мир, мир этот был в большой степени неопределенным, он менялся, ценности его разрушались, воздвигались новые и тут же опять падали. Мы — поколение из времени переломов. Те, кто идет следом, существуют спокойнее, они более цельные по самоощущению, а мы более раздоранные, в нас нет этой цельности. Нельзя сказать, что мы — волна, как семидесятники, которые все вместе пели песни, целовались, смотрели фильмы, слушали музыку. В какой-то момент среди нас появилась разобщенность, одни пошли в одну сторону, другие — в другую. Мы вообще поколение одиноких. Мы были рождены в то время, когда люди сильно тяготели друг к другу — последние советские моменты. Мы росли в пионерских дружинах, в октябрятских звеньях, нас приучали к массовости. А потом мир оказался до такой степени жесток к этим идеям, что каждый человек понял: только он один может себе помочь. И все активно замкнулись. Наверное, наше поколение более всего понимает сильные и слабые стороны одиночества.
Беседу вел
Алиса НИКОЛЬСКАЯ
Фото Ирины КАЛЕДИНОЙ