

Андрей МОГУЧИЙ

## «ЖИЗНЬ И ЧЕЛОВЕК ДЛЯ МЕНЯ ВАЖНЕЕ ИСКУССТВА»

БЕСЕДА С ВЕРОЙ СЕНЬКИНОЙ

— *Вы поставили спектакль в Москве по приглашению Театра Наций, работающего по принципу художественной антерпризы. Насколько продуктивным показался Вам такой формат работы?*

— Преимущества в том, что я могу пригласить любого актера, интересного мне, создать свою временную команду. Однако подобный принцип работы входит в противоречие прокатному, репертуарному театру. Показывать спектакль раз в месяц или раз в два месяца – адски трудно. Каждый раз приходится собирать спектакль заново. Преимущество репертуарного театра, или, если быть точнее, театра, имеющего свою труппу, в том, что, во-первых, это главное место работы актеров и собрать их намного проще. Во-вторых, даже если спектакль играется с перерывом, актеры так или иначе «варятся в одном котле», пересекаются на площадке, на других спектаклях, в буфете, в конце концов. Это влияет на некую причастность всех к единому процессу. Европейская прокатная система проектного театра (ежедневный показ спектакля от двух-трех недель до полугода) у нас не прививается по неизвестным мне причинам. Соединение же антерпризного (проектного) театра и репертуарного проката кажется мне диковатым. Нельзя обходиться полумерами.

Меня давно привлекает полубродвейский принцип работы, неоднократно опробованный «Формальным театром» и другими близкими нам независимыми труппами (Инженерным театром «АХЕ», например). Мы договариваемся, что играем свой спектакль на протяжении, допустим, двух недель, единожды вкладываемся в рекламу, единожды монтируемся, не



А. Могучий

разбираем декорации. Актеры знают, что будут заняты на этот срок. Все, в общем, не сложно и на нашем опыте эффективно. Мне кажется, что молодые менеджеры могли бы пошевелить мозгами в эту сторону, как впрочем, и в любую другую, нам людям среднего поколения (уже) неведомую.

— *А что касается репертуарного театра.*

— На сегодняшний день репертуарный театр в подлинном смысле этого слова – это такая

экзотика, которую может позволить себе богатое государство, одержимое идеей культурного развития, обладающее реальным желанием меняться, ориентированное на системное обновление. Наше государство не вполне похоже на этот идеал. Отсюда – инертность среднего поколения, тотальная ограниченность возможностей, дефицит художественных программ. Система не работает по ряду причин, в частности, из-за тотальной этической профанации профессии. Исчезают режиссеры-лидеры, личности, которые бы транслировали внятные художественные идеи, готовые формировать подлинные художественные стратегии. Эта система невозможна и потому, что кругом множество соблазнов: кино, антреприза, сериалы, «корпоративы», где можно «по-быстрому» и несопоставимо больше заработать. Вопрос заработка приоритетен. Театр перешел в сферу услуг, превратился в дом быта. Теперь критерием качества театра стало количество обслуженного населения.

**— Вы бы сейчас согласились возглавить стационарный театр?**

— Зачем? Влезать в интриги? Разбираться во внутренних дрызгах? Если бы и взялся, то только на очень определенных, жестких условиях: у меня будут развязаны руки, мне предоставят абсолютную свободу создавать свой театр, как в свое время, например, это позволили сделать Товстоногову. Результат – БДТ. Но кто сейчас такое позволит? Это утопия. Если в театр назначается новый режиссер, должны вводиться совсем иные правила игры. Он не может приходить в театр пожизненно. Пять лет отработал – свободен. Так делается в Европе, Америке. Если же сотрудничество режиссера с театром благополучно – контракт продлевают. Но он всегда должен доказывать, что он полноценный постановщик, а не просто какое-то номинальное лицо. У него есть возможность распустить труппу, уничтожить прежний репертуар или не уничтожать (по его усмотрению). Но он – полновластный хозяин, лидер в театре. У нас же все держатся за свои кресла. Никто не хочет уходить. У всех страх за себя, за семью, страх перед нищетой и нищей

старостью. Сразу же встает вопрос: «Куда я пойду? А что со мной будет?». Начинают пресмыкаться перед начальством, артистами. У нас нет культуры передвижения: страна огромная. В провинцию мало кто хочет ехать. В Европе, конечно, гораздо легче. Она маленькая – сел в поезд и за два часа добрался до другого города. Реформа театральная связана с необходимостью тотальной социальной реформы, если не революции.

**— А как оцениваете свою работу в Александринском театре?**

— Меня абсолютно удовлетворяет моя ситуация. В Александринке чувствую себя легко и свободно. И не скрываю этого. Это такой своеобразный Ватикан, государство в государстве, в котором Фокин создает свои законы. На сегодняшний день я защищен от всех ветров. В Александринке для меня все держится на любви и взаимопонимании, для постановщика созданы почти идеальные условия. Прихожу на репетиции – актеры готовы работать, творчески абсолютно открыты. Кроме того, они «раскачены» разными приглашенными режиссерами: Люпой, Бутусовым, Терзопулосом, Коршуновасом и другими. Не говорю сейчас о том, удачные их спектакли или неудачные, нравятся они или не нравятся. Но эта режиссура крепкая, профессиональная, она создает конкурентную среду, в которой интересно находиться и работать. Приглашенные режиссеры обеспечивают необходимый «санитарный уровень».

Неоспоримый факт, что театр без режиссуры гибнет. То, что XX век дал театру нельзя игнорировать. Только постановщик знает все тонкости, все явные или скрытые линии, которые, переплетаясь, дают художественный результат. Только он, будучи ответственен за спектакль в целом, сталкивается со всеми проблемами творческой и организационной работы. Только он знает, как работает вся эта машина под названием театр.

**— Есть ли сейчас в театральной среде понятие авторитета?**

— Опять же, я могу отвечать только за себя. Для меня авторитетами являются люди, не принадлежащие моему поколению:



Фокин, Додин, Люпа... Многому у них учусь. Посмотрел недавно «Пиковую даму» Додина, поставленную в Париже. Наверное, в первый раз понял, что такое опера вообще. Хочется очень с ним поговорить, мне есть, о чем его расспросить. Фокин блестяще владеет формой. Всегда зову его на генеральные прогоны. Он дает простые и ясные советы. Фокин очень точно находит болевые точки, которых я могу не видеть. Не стесняюсь говорить актерам, что то или иное исправление в спектакле предложил сделать он. Глупо не слышать, игнорировать эти замечания, отвергать предложения только потому, что не я их придумал. Меня это мало волнует, важнее, чтобы спектакль был сделан правильно и правильно жил. Эти два режиссера – те немногие, кто владеет профессией в нашей стране.

**— Как помочь молодым режиссерам, делающим первые шаги в профессии?**

— Сейчас, думаю, наиболее эффективны стажировки, практики, work-in-progress, workshops. Нужны постоянные обмены, совместные международные проекты, мастер-классы. Расширение сознания лежит через общение, коммуникацию, не связанную с конкретным результатом. Я бы переориентировал деньги на процесс, исследование. Надо выпускать молодежь на Запад, чтобы они экспериментировали там, а потом привозили результаты своих экспериментов домой. Мы до сих пор живем за железным занавесом. Изолированность русского театра ощутима, несмотря на всевозможные театральные фестивали, тотальную фестивализацию Москвы. Это песчинка в море, общая ситуация продолжает оставаться в удручающем состоянии. И потом, фестивальная культура была эффективна, скорее, в 1990-е годы – такой первый глоток свежего воздуха. Сейчас новый этап, требующий других решений. Можно, конечно, подсматривать, подворовывать. Но спектакли наших режиссеров показывают, что воровство происходит на поверхностном уровне. Они видят, но не понимают, как это сделано. Поэтому практическое взаимодействие эффективнее сейчас «наглядно-теоретического». Многие методологические вещи могут возникнуть в творческих лабораториях.

**— А что на режиссерских факультетах готовят студентов не эффективно?**

— Я не могу отвечать за Москву. Но в Петербурге многие подтвердят, что режиссуре сейчас не учат. Ремесленная составляющая и критерии утеряны, молодые люди не владеют элементарным инструментарием. А любая профессия начинается с критерия, в противном случае превращается в шаманство

**— Фестиваль «Театральное пространство Андрея Могучего» постепенно трансформировался в серию лабораторий с молодыми режиссерами и драматургами. Есть ли желание у них действовать вопреки сложившимся обстоятельствам?**

— Я бы иначе сформулировал вопрос. Проблема сейчас не в том, чтобы действовать вопреки, а в том, чтобы попробовать что-то создать. Наше поколение 1980-х было движимо импульсом разрушения. Мы хотели действовать вопреки – Товстоногову, например. А что сейчас? У Мрожека в пьесе «Танго» сын говорит своим родителям примерно следующие слова: «Вы все разрушили и самих себя в том числе, мне даже разрушать-то нечего». Молодежь находится на выжженном поле. Что на нем создать, зависит от них самих. В таких маленьких парничках можно еще что-то вырастить. Вижу молодых ребят, которым есть, что сказать, но они пока не знают, как и главное где это сделать. Они вызывают у меня искреннюю симпатию, мне интересно с ними общаться, в них нет цинизма, они открыты, упорны в своих взглядах.

**— На первую лабораторию вы пригласили Елену Гремину, молодые режиссеры работали в паре с драматургами. На последнюю лабораторию приехала кинорежиссер и продюсер Марина Разбежкина со своими учениками. Какой опыт вынесли из совместной работы?**

— Меня сейчас интересует работа с сюжетом, внятной драматургической основой. В 1990-е годы многие неофициальные коллективы, в том числе наш «Формальный театр», занимались театром, свободным от драматургии. Мы двадцать лет разрушали сюжет. В последнее время работаю над спектаклем

не по готовому тексту, создаю его во время постановки. Поэтому в рамках первой лаборатории решил объединить молодых драматургов с режиссерами, чтобы они работали совместно. В ходе последней лаборатории на семинарах Марины Разбежкиной, Бориса Хлебникова мы много говорили об общих для нас проблемах: подлинности и имитации в театре, игровом и документальном кино. И любопытно, что наши принципы работы во многом совпали. Если коротко, в работе над произведением всегда есть три этапа: сознательный, когда ты определяешь идею, которая служит мотивацией твоего художественного движения. Интуитивный или хаотический – когда ты идешь за процессом, доверяешь его непредсказуемым, парадоксальным поворотам, когда процесс как бы управляет тобой. И снова сознательный, аналитический, позволяющий делать отбор, отсекающий лишнее, согласно определенному тобой критерию.

— **Начиная со спектакля «Счастье», вы создаете абсолютно оригинальный текст к спектаклю. Такая работа дает больше свободы, но существуют ли какие-то ограничивающие факторы?**

— Создание текста представляет собой ответы на конкретные вопросы. Последовательная, скрупулезная работа – попытка ответить на них. Я не беру и не сочиняю все, что хочу. И амбиций стать драматургом у меня нет – создаю спектакль. Например, в «Счастье» мы начали с пьесы Метерлинка, работали над ней. Но постепенно пьеса начала провоцировать какие-то личные истории. И их рождению я не стал препятствовать – дал им свободу. Раньше найти адекватную форму «Петербургу» Белого мне было интересно, а находить адекватную форму Метерлинку теперь – уже нет. Это настолько архаичная и устаревшая литература, и в плане языка, и каких-то откровений. Сегодня интерпретация классики – это тупиковый путь. Конечно, можно взять классическое произведение, соединить и перемешать его с фрагментами других текстов, перенести, скажем, действие во времена Второй мировой войны. Режиссер высекает такую постмодернистскую

искру. Но эти приемы изжиты, умерли давно. А эксплуатировать то, что было отработано до тебя еще ныне здравствующими людьми – это как-то нелепо. В Дюссельдорфе планирую ставить Кафку. Мы переписываем «Процесс». Текст Кафки – литературный памятник, принадлежность другой эпохе. И в этом его архаичность. Но нас продолжают интересовать темы, которые он затрагивает, ракурс, с помощью которого он смотрит на эти темы. Взаимоотношение человека и окружающей среды, человеческая свобода – темы универсальные.

— **Ваш последний спектакль смутил многих нарочитыми социально-политическими аллюзиями, скрытыми за довольно прозрачными наивно-сказочными образами.**

— Сам персонаж Дон Кихот очень наивен. Выбранный персонаж определил и выбор языка. Сейчас наступило время простых и наивных высказываний. Хочу называть вещи своими именами, тогда у нас есть шанс друг друга понять. Тема донкихотства волновала меня всегда. Мир держится на одиночках, я никогда не верил в массовые движения. В чемодане, с которым носится Шпрехштальмейстер – рыцарские доспехи, читай глупость, наивность, которые не нужны никому. Сейчас это невостребованный товар. В этом чемодане совесть. А кому это надо сейчас? Кому нужны простые слова? Все тонет в море изощренных формулировок. Быть наивным для меня – поступок. Это очень сложно и даже страшно. Скажу честно, у меня была мысль не выпускать спектакль. Мы работали над ним в форс-мажорных обстоятельствах. Но понимал, что я не один, видел потраченные на этот спектакль силы других людей. Жизнь и человек для меня важнее искусства.