

УДК 792

АНДРЕЙ МОГУЧИЙ: ОТ БОЛЬШИХ ИДЕЙ
К БОЛЬШОМУ ДРАМАТИЧЕСКОМУ ТЕАТРУ.
КРАТКАЯ ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ МЕТОДА

О. А. Чепурова¹

¹ Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, 34, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

В статье анализируется творческий путь Андрея Могучего от начала его театральной деятельности до прихода в БДТ им. Товстоногова. Цель данной работы состоит в выявлении базовых элементов его режиссерского метода. В центре исследования — эстетическая коллизия: Могучий, причисленный критикой исключительно к авангардному искусству, начинает создавать спектакли на традиционной академической сцене репертуарного театра, что первоначально воспринимается как отступление от избранного им пути. Однако в ходе разбора его постановок выясняется, что перформативное и драматическое начала, в равной мере присущие творческому методу А. Могучего, позволяют режиссеру одинаково проявлять свою индивидуальность и в проектной деятельности и в драматическом театре. Более того, его спектакли принципиально строятся на сочетании перформативных и драматических элементов, формирующих театральное событие. В статье дан обзор критических суждений о творчестве А. Могучего; в анализе сценических структур его постановок используются методологические подходы современных перформативных теорий.

Ключевые слова: Андрей Могучий, режиссура, метод, драма, перформанс, постдраматический театр

ANDREY MOGUCHY: FROM THE GREAT IDEAS
TO THE BOLSHOY DRAMA THEATRE. THE CONCISE OVERVIEW
OF THE ARTISTIC METHOD DEVELOPMENT.

Olga A. Chepurova¹

¹ Russian State Institute of Performing Arts, 34, Mokhovaya St., Saint Petersburg, 191028, Russian Federation.

The article presents the analysis of Andrey Moguchy's artistic biography from the early beginning of his theatrical activity to the moment when he was invited as a head of the Tovstonogov Bolshoy Drama Theatre. The aim of this research is to identify the basic elements of his directing method. At the center of the research is an aesthetic conflict: the Moguchy, ranked by

criticism exclusively as avant-garde art, begins to create performances on the traditional academic stage of the repertory theatre, which is initially perceived as a deviation from the path chosen by him. However, in the course of the analysis of his productions, it turns out that the performative and dramatic principles, equally inherent in the creative method, allow the Director to reveal his individuality both in the project activity and in the drama theatre. Moreover, his performances are fundamentally based on a combination of performative and dramatic elements that creates a theatrical event. The article gives an overview of the critical reviews about the work of the Moguchy; in the analysis of the scenic structures of his productions the methodological approaches of modern performative theories are used.

Keywords: Andrey Moguchy, director, method, drama, performance, postdramatic theatre

Творчество Андрея Могучего — феномен, заслуживающий пристального внимания. На протяжении более двадцати пяти лет его режиссура продолжает ставить вопросы перед театральными исследователями, заставляя искать все новые корреляции с известными сценическими теориями и практиками. Его режиссерские искания выходят за пределы драматического театра, адресуя нас к области междисциплинарного искусства, балансирующего на грани театра, перформанса, цирка и инсталляции. До недавнего времени идентификация творческого метода Могучего представляла определенную сложность в рамках российского театроведческого контекста, сфокусированного на самом себе. Любая отсылка к зарубежным теориям, способным дать структурированную характеристику как отдельным приемам, так и методу в целом, вызывала необходимость дополнительных комментариев относительно лексических и понятийных несоответствий. Однако позитивные сдвиги, произошедшие в первом десятилетии XXI века, связанные с подключением российского театроведческого сообщества к западноевропейским театральным исследованиям, сегодня уже позволяют свободно, без дополнительных ремарок, оперировать универсальными культурологическими понятиями, способными придать конкретность режиссерскому портрету Андрея Могучего. Очевидно, что метод режиссера, наследующий, но и не укладывающийся в рамки традиционного понимания драматического театра, заставляет нас искать разгадку там, где жанры, направления, формы смыкаются, переосмысляются и рождают нечто новое.

Эстетическая парадигма

Именно поэтому две ключевые монографии своего времени, — «Постдраматический театр» Ханса-Тиса Лемана и «Перформативный поворот» Эрики Фишер Лихте, синтезировавшие в своих текстах научную мысль последних десятилетий в области театра и перформанса, составят парадигму данного исследования, посвященного анализу уникального сплава драматических основ и перформативных приемов в творчестве режиссера Андрея Могучего.

Фигура Могучего довольно органично вписывается в плеяду театральных деятелей, чьи практики являют собой примеры совершенства «перформативного поворота» в театральном искусстве. Среди них можно назвать имена европейских режиссеров Луки Ронкони (Италия), Роберта Уилсона (США), Питера Селларса (США), Тадеуша Кантора (Польша), Кристиана Люпы (Польша), Франка Касторфа (Германия), Оскараса Коршюноваса (Литва), Даниэля Финци Паски (Франция), Кристиана Смедса (Финляндия), Аттілы Виднянского (Венгрия), Томаса Остермайера (Германия) и других. Если обратиться к российским коллективам и постановщикам, причастным к этому движению, то, в первую очередь, хочется вспомнить постановки Анатолия Васильева, работы Дмитрия Крымова, Бориса Юхананова, Клима; творчество инженерного театра «АХЕ». Явление, которое Эрика Фишер-Лихте определяет в своей книге «Эстетика перформативности» как «перформативный поворот», подразумевает стирание границ между различными видами искусства. Более того, все они, «будь то изобразительное искусство, музыка, литература или театр <...> принимают форму спектакля» [1]. Именно такие процессы мы наблюдаем в творчестве Андрея Могучего и его коллег, упомянутых выше.

Эволюция режиссерской карьеры

Могучий вступает в свой активный режиссерский период в конце 1980-х — начале 1990-х годов. К профессиональной творческой деятельности он приходит не сразу. На момент, когда о нем начинает узнавать театральная общественность, за плечами молодого режиссера — радиотехнический факультет Ленинградского института авиаприборостроения (ГУАП), первые студийные опыты, затем учеба в Ленинградском институте культуры (ныне СПбГИК) и, наконец, в 1990 году (по официальным данным) — создание независимой театральной

группы «Формального театра», которая просуществует с переменной активностью вплоть до последних лет.

История сложилась так, что творческое становление режиссера совпало с процессом перестройки — периодом, когда политические и культурные границы открываются для выходцев постсоветского пространства. В поисках новых идей и опытов Могучий обращается к западноевропейским практикам. В переломные для страны и культуры 1990-е годы система грантов и сеть международных культурных обменов становятся чуть ли одними из немногих способов выживания для тех, кого не интересуют бизнес и коммерция.

Карьера режиссера строится поступательно и находится в постоянном развитии. За периодом исключительно проектной студийной работы следует продолжительное сотрудничество с театром «Балтийский дом», где режиссер по-прежнему занимает относительно независимую позицию, продолжая работу со своим коллективом и одновременно взаимодействуя с артистами театра. Затем Могучего принимают на должность штатного режиссера в старейший российский драматический театр — Александринский, где он впервые встречается лицом к лицу с постоянной драматической труппой и ставит ряд репертуарных спектаклей на большой сцене. Спустя пять лет ему прочат возглавить готовящуюся к открытию Новую сцену — пространство современного театрального образования и перформативно-технических инноваций, как вдруг, поступает предложение стать художественным руководителем одной из крупнейших петербургских площадок, чей коллектив отличался необыкновенной сплоченностью и верностью традициям — Большим драматическим театром имени Г. А. Товстоногова. Могучий предложение принял, что явилось для многих беспрецедентным решением, однако не лишенным определенной исторической логики, если внимательно проанализировать ситуацию.

Формально карьера А. Могучего развивалась эволюционным путем, демонстрируя рост режиссерского опыта и профессионализма. Тем не менее, прослеживается некий парадокс: его авангардистские постановки довольно органично воспринимались крупнейшими академическими коллективами, такими как Александринский и Большой драматический театры. Противоречие природе авангардного восприятия мира в первом случае прослеживалось в том, что новации подразумевали лишь современные интерпретации вековых традиций (Александринский театр), а во втором — проявлялось в мифологизированном восприятии драматического в театре (Большой Драматический Театр имени Г. А. Товстоногова). Можно предположить, что А. Могучий на

каком-то этапе карьеры пересмотрел свои взгляды на режиссуру и художественные ценности, примкнув к оплотам традиционализма. Однако, если внимательно проанализировать его постановки, то станет понятно, что режиссер в каждом предлагаемых обстоятельствах продолжал развивать внутреннюю тему, оставался верен своим постановочным принципам, явно или исподволь внедряя собственную систему координат в работу с вверенным ему коллективом.

В каждом повороте своей карьеры режиссер находил богатую почву для эксперимента, будь то освоение цирковой арены в постановке «Крадук», создание очередной редакции спектакля «Петербург» во дворе Михайловского дворца с артистами Александринского театра, или поиск точек соприкосновения с труппой Большого драматического в первой совместной работе — спектакле «Алиса».

Шаг за шагом Могучий продолжает путь к слиянию в своих работах драматического и перформативного начал. Конфликтная природа подобного сочетания на разных этапах творчества проявлялась по-разному, то принося ему успех, то обнажая швы в сценической вязи, ставя подчас в тупик театральную общественность. Критики, ограниченные парадигмой «театра» и «не-театра» («паратеатра»), вынуждены были искать окольные пути интерпретации увиденного, в то время как режиссер планомерно совершал свой перформативный поворот, претворяя в жизнь принципы постдраматизма.

Взгляд Могучего на постановочное искусство на момент его профессионального становления и дальнейшего развития действительно в значительной мере отличался от театральных шаблонов, бытовавших в тот период на российской драматической сцене. С одной стороны, в работах режиссера просматриваются идеи, унаследованные от русских авангардистов 1920-х — начала 1930-х годов, с другой — его творчество определенно испытывает влияние западноевропейского перформативного искусства. А. Могучий чаще всего отказывается от сюжетно-нарративной логики построения действия, предпочитая ей образно-ассоциативную и метафорическую структуры. Он целенаправленно стремится расширить границы традиционного представления о театре за счет внедрения разнообразных визуальных средств выразительности и выстраивания культурно-контекстуальных связей. Ориентируясь на открытия представителей перформанса 1960–80-х годов, которые дали толчок к переосмыслению границ театральности, Могучий на раннем этапе своего творческого пути был склонен к демонстративному противопоставлению создаваемой им художественной модели и сюжетно-нарративной системы образности, ассоциирующейся для

большинства театральных исследователей, равно как и зрителей, с понятием классического «драматического театра». Однако утверждать, что ему чуждо влияние традиционной театральной школы было бы несправедливо. Постановки А. Могучего нельзя однозначно отнести к перформативному искусству. Своим творчеством он не противопоставляет себя театру, а расширяет границы театральности, экспериментируя с пространством, темпо-ритмическим строем постановки, наполнением визуального ряда.

На сегодняшний день, несмотря на то, что режиссер активно продолжает свою творческую деятельность, существует потребность проанализировать и обобщить то новое, что он сумел привнести в российский театр (тем более, что сегодня в петербургском театральном сообществе уже существуют те, кто продолжает его идеи, а совсем скоро его ученики первого режиссерского набора РГИСИ покажут свои выпускные работы).

Образ Андрея Могучего в театральной критике

Чтобы представить себе образ Андрея Могучего, сложившийся за годы его деятельности, для начала обратимся к критике. Отзывы экспертов порой поражают диаметральной противоположностью трактовок. Первые видели в его постановках «страшноватую деконструкцию классического текста в духе капустника» [2], вторые — «пьесу, разыгранную по схеме массового действия» [3]; третьим виделась «впечатляющая фреска, мрачная оратория» [4], четвертые характеризовали структуру постановок как «театр-роман» [5]. В них также обнаруживали органическую, генетическую связь с абсурдистской и авангардной традицией, с образностью С. Беккета и Д. Хармса [6], называли «феноменом языка театрального» [7], отмечали их «грандиозный полифонизм» и точность перевода в действие «подсознательных импульсов», воплощенных в поведении героев и в структуре авторского текста [8]. Сценический текст спектаклей Могучего, по мнению рецензентов, «насыщен разными смыслами», а «игра разворачивается на нескольких уровнях — от собственно сюжетной линии, до игры в разные театральные стили и жанры» [9]. Определяя специфику творческого метода Могучего, театральный критик и исследователь театра Н. Песочинский писал: «Режиссерская сила Могучего, прежде всего, в том, что он не занимается постановкой слов, реплик или диалогов пьесы». Критик полагает, что «воздействие достигается в основном драматическими способами, не словесными, не рациональными» [10]. Н. Песочинский

точно определяет природу спектаклей А. Могучего, творчество которого скорее интуитивно и образно, нежели подчинено четко выверенной схеме. Литературный текст в спектаклях режиссера, как справедливо отмечает критик, чаще всего, действительно уходит на второй план, уступая главенство формообразования постановочным средствам выразительности. Определение «драматический» применительно к такому подходу не совсем уместно. Здесь подразумеваются художественно-постановочные приемы, связанные не с работой над текстом роли, а с созданием визуального облика спектакля. В этом случае точнее было бы использовать терминологию, предложенную немецким исследователем Хансом-Тисом Леманом, относящим спектакли, где любые художественно-постановочные средства выразительности потенциально могут исполнять лидирующую роль в постановке, к постдраматическому театру. Как было обозначено выше, парадигма постдраматического театра может послужить одним из методологических ключей к пониманию творчества Могучего, что подтверждает данный пример.

Художественная ткань спектаклей Могучего настолько многослойна, что, разбирая ее, рецензенты не скупятся на выстраивание разнообразных ассоциативных рядов, которые множат заложенные в ней смыслы. Это разноголосие не столько свидетельствует о субъективизме критиков, разнообразии личных предпочтений и эстетических установок, сколько продиктовано особой природой спектаклей. Секрет, или трюк, заключается в том, что, размышляя на глубоко личные внутренние темы, вкладывая в постановки свой жизненный опыт, режиссер насыщает визуальный ряд постановок широким спектром социально-культурных ассоциаций.

Могучий наращивает образную структуру, чтобы каждый зритель, читая его художественные тексты, нашел что-то близкое именно ему. Столкнувшись с необходимостью в хаотичном, на первый взгляд, наплыве образов самостоятельно выстраивать внутреннюю драматурию действия, зритель активно включается в процесс восприятия и формирования смыслов. Режиссер подчеркивает, что он не позволяет зрителю быть простым «потребителем искусства» [11], тем самым, сознательно делегируя публике роль активного соучастника своих спектаклей. Это свойство отмечает и известный театральный исследователь А. Бартошевич: «Могучий умеет перебрасывать зрителя из холода в жар и обратно». А. Бартошевич также подчеркивает, что режиссер «не дает всем психологически засидеться на одном месте, он все время заставляет вас из одного мира переходить в другой, сама грань этих миров зыбка и легко переходима» [12].

Спектакль как «пространство-событие»

Могучий создает не просто спектакли, но театральные события. Шведский исследователь Вилмар Саутер в монографии «Событийность» (*Eventness*), содержащей подробный разбор концепции театрального события, характеризует главный предмет своего исследования следующим образом: «...театральное событие может быть описано как взаимодействие между исполнителем (-ми) и зрителем (-ми), на протяжении выделенного времени, в специально отведенном для этого месте и при определенных обстоятельствах» [13].

Событийное пространство спектаклей режиссера наполнено индизабазательными сюжетами, воплощенными в визуальных и музыкальных образах, актерскими диалогами, не ограничивающимися внутренними сюжетами, но отсылающими зрителей к широкому полю ассоциаций. Могучий не стремится дать ответы. Он не предлагает готовых решений, завершенных историй. Режиссер предъявляет зрителю лишь некий материал для размышлений, возможных переживаний, тем самым привлекая его к активному соучастию, к процессу смыслообразования. Даже последние спектакли, созданные в БДТ, где периодически ощущается некая декларативность высказывания, обладают не меньшим резервом для трактовки.

Спектакли Могучего, преимущественно раннего периода, зачастую представляют собой набор зарисовок, каждая из которых имеет внутренний сюжет и несет в себе определенное содержание, не работающее, на первый взгляд, на какую-то единую сверхидею. Целое возникает позднее, в ходе сложения сцен-пазлов. В этом смысле творчество Могучего сочетает в себе природу сугубо театрального (сюжетного) и перформативного (спонтанно-событийного) искусств. Он не «предлагает» актерам обстоятельства. Он ищет их совместно с ними. Таким образом, построение актерской задачи является результатом сотворчества режиссера и артиста. Тема актерского существования в постановках Могучего заслуживает, к слову, особого внимания. Нахождение в поле между драматическим и перформативным существованием ставит перед артистом специфические задачи.

Описывая понятие событийности, Саутер делает акцент на том, что взаимодействие происходит в определенном месте при определенных обстоятельствах. Если под обстоятельствами мы, в общем, можем понимать реалии конкретного дня, временного периода (говоря о внешних силах) и обстоятельства, составляющие нарратив постановки (подразумевая исходный замысел), то место (действия)

в спектаклях Могучего заслуживает пристального внимания. Переосмысление нетипичных пространств в качестве мест действия постановок составляет отдельный дискурс его режиссерского метода.

Особая тяга к поиску новых сценических пространств во многом обусловлена обстоятельствами формирования творческой индивидуальности режиссера. Могучий, как и многие его коллеги по студийному движению, на заре своей карьеры был увлечен поисками альтернативных путей развития сценического искусства. Обращение к перформативным опытам современного западного искусства и важнейший интерес к русскому историческому авангарду 1920-х годов обусловили внешне конфликтные отношения с традиционным российским театром тех лет.

Формальный подход и неформальный метод

Пытаясь объяснить, что для него самого означает «формальный подход» к театру, Могучий во многих интервью особо подчеркивал, что он подразумевает сам процесс художественного исследования, а не использование какого-либо конкретного проверенного метода [14]. Таким образом, режиссера интересовал театр одновременно как инструмент, и как предмет изучения. Опираясь на идеи сторонников формального метода в литературе [15], Могучий определил своей задачей исследование сценических форм путем преобразования, комбинирования и замещения известных художественных подходов в процессе творческой работы над спектаклем. В то же самое время, название «Формальный театр» носило иронический оттенок по отношению к официальному (формальному по своей сути) искусству.

Первые постановки Формального театра составили альтернативу тому, что российский зритель привык видеть на сцене. Постановки по произведениям абсурдистов («Лысая певичка» Э. Ионеско, 1989; «Игра» по пьесам «Эндшпиль» С. Беккета и «Игра власти» В. Фогта, 1990), инсценировка романа А. Белого «Петербург» (1991) или Пьеса Константина Треплева «Люди, львы, орлы и куропатки» (1992)) выбивались своей эпажностью из контекста традиционного российско-советского театра предшествующих лет. Со временем, благодаря необычному репертуару, оригинальным постановочным средствам, из-за включения в ткань постановок элементов перформативного искусства, коллектив был замечен критикой. Произошло это не сразу. Режиссер предлагал настолько новый театральный язык, что соотнести его с имеющимся театральным контекстом было довольно сложно.

Формальный театр стал одной из немногих групп, переживших время бурного расцвета студийного движения начала 1990-х и продолживших свое существование вплоть до конца 2010-х годов.

Начиная с 1995 года, Формальный театр активно интегрировался в европейский театральный процесс. Группа неоднократно принимала участие в международных театральных мастер-классах, проектах и фестивалях в Германии, Дании, Финляндии, Польше, Венгрии, Великобритании, Нидерландах, Франции, Румынии, Словакии, Югославии и других странах. В середине 1990-х Андрей Могучий был одним из участников творческой лаборатории, организованной известным польским режиссером Кристианом Люпой, которого он считает своим главным учителем. В ряде интервью режиссер признается, что творчество Кристиана Люпы в целом, и режиссерский метод работы этого мастера над спектаклем, в частности, оказали огромное влияние на его профессиональные взгляды. Люпа, практикующий импровизационный подход в работе с актерами, при этом четко следующий своей режиссерской концепции в формировании действенной театральной структуры, оказался близок Могучему. Из имен российских учителей режиссера, чаще всего звучит имя Анатолия Васильева. Немалое влияние оказали и педагоги петербургского Университета культуры, о которых мастер вспоминает с особой теплотой.

Во второй половине 1990-х годов Андрей Могучий и сам провел ряд семинаров и мастер-классов в Германии, на которых вместе с молодыми актерами и студентами организовывал театральные тренинги и обсуждения, стремясь обнаружить новые возможности в установлении различных перформативных систем.

Театр-фестиваль и театр-«академист»

Следующим этапом в творчестве режиссера стало сотрудничество Формального театра с театром-фестивалем Балтийский дом. Здесь были поставлены спектакли, показательные для раннего периода творчества Формального театра: «Лысая певичка-2» Э. Ионеско (1997), «Школа для дураков» по роману Саши Соколова (2000), «Пьеса, которой нет» совместно с Евгением Гришковцом (2001), «ДК Ламанчский» (2005). В этот период Могучий впервые предпринял попытку сочетать в своих постановках актеров разных типов — участников своей группы, ориентированных в большей степени на искусство перформанса, и собственно театральных актеров.

Параллельно с работой в театре-фестивале «Балтийский дом», режиссер сотрудничает с другими петербургскими площадками, активно участвует в фестивалях. Наиболее яркими спектаклями начала 2000-х годов стали постановки 2004 года — «PRO Турандот» по сказке К. Гоцци (театр «Приют комедианта»), «Между собакой и волком» по повести Саши Соколова (Формальный театр и театр «Фабрика искусств», «Кракатук» по Э. Т. А. Гофману (Цирк на Фонтанке).

В этом же 2004 году Могучий получает приглашение стать штатным режиссером старейшего драматического театра России — Александринского. Совершенно неожиданный поворот в судьбе режиссера, причисляемого критикой к авангардистам, оказался весьма органичным для развития его творческих поисков. Как справедливо заметил А. Кудряшов в статье «Трудно быть авангардистом»: «Неавангардного искусства не бывает — каждый художник, если он подлинный творец, делает что-то новое. Он не разрушает традиции, а активно включает их в свою деятельность. Традиции работают на новый результат» [16]. Эта цитата, словно послание из 1997 года в будущее, когда Могучий переступит порог Александринского театра. Приглашение режиссера к сотрудничеству стало очередным шагом к реализации многолетней программы Валерия Фокина «Новая жизнь традиции», суть которой заключалась в том, чтобы соединить традиционные свойства русского реалистического театра с новым сценическим языком, ориентированным не столько на доминирование актерской характеристики, сколько на акцентирование общей композиции действия и образа целого. В качестве «исторической» модели режиссера, успешно совмещающего традиционное и новаторское в постановочном искусстве, художественный руководитель театра выбрал Вс. Мейерхольда. Первая постановка Фокина в Александринке — «Ревизор» — основывалась на реконструкции известного спектакля Вс. Мейерхольда 1926 года. В рамках программы в театр ежегодно приглашались зарубежные театральные постановщики с мировыми именами: Кристиан Люпа, Теодорус Терзопулос, Андрей Щербан, Оскар Коршюновас. Однако Фокин признавал, что и «в своем отечестве» есть герои, когда приглашал к сотрудничеству Могучего.

Могучий на тот момент уже был немного знаком с Александринкой. В 1999 году состоялся его дебют на сцене театра в рамках фестиваля «Современная немецкая драма в Александринке». Фестиваль собрал молодых российских режиссеров, которые устроили читки молодых (и не очень) немецких драматургов. Именно на этом проекте состоялось творческое знакомство режиссера с народной артисткой

Светланой Смирновой, которая неизменно будет задействована в его постановках на академической сцене.

В сотрудничестве с Александринским театром, с его опытными мастерами, далекими от практики студийных экспериментов, и молодыми артистами, недавними выпускниками Российского государственного института сценических искусств (в то время — СПбГАТИ) на Моховой, Могучий создал серию спектаклей, различных по своей стилистике, форме и пространственному решению.

Первая премьера, состоявшаяся в год, когда театр был закрыт на капитальный ремонт, была сыграна во дворе и апартаментах Михайловского замка («Петербург» по роману А. Белого, 2005–2006). Следующие постановки состоялись в уже обновленном Александринском театре: в спектакле «Иваны» (2007) по произведениям Н. Гоголя игровая площадка была поделена между актерами и зрителями, а зал выполнял функцию архитектурной декорации; спектакль «Изотов» (2009) по пьесе М. Дурненкова был поставлен на исторической сцене уже в традиционной рассадке. За год до этого, работая над постановкой «Садоводы» (2008) совместно художником М. Исаевым, А. Могучий освоил пространство Декорационного зала на 7-м ярусе театра.

Все эти спектакли отмечены активным взаимодействием театральных и перформативных элементов. Авангардные методы «испытываются» Могучим в академической театральной среде, что приводит к неожиданным художественным результатам и, в итоге, делает спектакли этого периода самобытными и запоминающимися. Критики полагают, что главный положительный эффект сотрудничества Могучего с Александринкой заключается в соединении традиционной реалистической актерской школы и приемов условного, гротескного театра. Однако здесь оказывалось важнее не столько стилевое, сколько методологическое взаимодействие, проявившее творческую индивидуальность режиссера, его гибкость, готовность к креативному компромиссу.

ТПАМ и Новая сцена

Параллельно с постановочной деятельностью в Александринке, Могучий продолжает инициировать независимые проекты. В 2009 году проходит Первый фестиваль «Театральное пространство Андрея Могучего», приуроченный к 20-летию деятельности Формального театра. Тогда в программу вошли спектакли, поставленные им за все годы творческой активности на сценах Александринского театра, театра-

фестиваля Балтийский дом, театра «Приют Комедианта», а также перформансы, созданные специально к событию. Программа включила в себя два блока: «О Театре» и «Не о Театре». Фестиваль стал ежегодным и проводился вплоть до 2014 года. Он стал своеобразной площадкой для молодых театральных деятелей, в том числе, и режиссеров. Каждый год выбиралась тема, вокруг которой строилась драматургия фестиваля. Как правило, Могучий выбирал литературное произведение, нередко из тех, над которыми сам работал в текущий момент. Оно становилось ключевой темой творческих встреч со специалистами в области литературы, философии, культурологии и даже музыки. Теоретический материал создавал базу для экспериментов творческой молодежи, которая ставила по мотивам выбранного произведения сценические зарисовки и небольшие перформансы. Опыт работы с молодежью стал своеобразной подготовкой к новой роли, которую планировал на себя взять режиссер.

Будучи активно вовлеченным в разработку творческой программы строящейся Новой сцены Александринского театра, которую планировал возглавить в том же 2013 году, Могучий в какой-то момент направил вектор своего развития полностью в сторону освоения современных мультимедийных технологий и практики их применения в театральном искусстве. Теме внедрения цифровых технологий как инструмента выстраивания драматургии был отчасти посвящен очередной ТПАМ («Театральное пространство Андрея Могучего») — «Мысль, идея, действие» (2013). На материале романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» была предпринята попытка создания арт-проекта в сотворчестве трех групп: режиссерской, продюсерской и технической. Заседания творческих групп транслировались online в сеть Интернет; активно обсуждались возможности создания интерактивных постановок. Опыт фестиваля стал частью программы открытия площадки Новой сцены. В рамках фестиваля Могучий снова продвигает идею коллективного (студийного) сотворчества, командный принцип работы, отличающийся по своей природе от стратегий, практикуемых в репертуарных театрах. Этот коллективно-командный способ взаимодействия он планирует сделать основополагающим в системе функционирования Новой сцены.

Больше драматического

Казалось бы, в «лице» Новой сцены Могучий должен был обрести, наконец, собственное пространство для творчества, оснащенное

по последнему слову техники. Однако незадолго до открытия площадки, в связи с уходом из БДТ Темура Чхеидзе, Могучему довольно неожиданно поступает предложение возглавить исторический Театр на Фонтанке. Быть главным режиссером Новой сцены или стать художественным руководителем легендарного БДТ? Могучий принимает новый вызов и попадает в сформировавшийся за десятилетия коллектив, который, в отличие от демократичной Александринки, полностью огорожен от внешних влияний. Режиссеру приходится адаптироваться к непривычным условиям существования, вновь корректировать творческий метод. Тем не менее, и здесь ему удалось выстроить систему взаимодействия с труппой, теперь уже полностью самостоятельно разработать творческую программу театра и сохранить свое положение.

С точки зрения развития режиссерского метода период работы в БДТ для Могучего является обобщающим. Сегодня он создает спектакли, в которых драматическое содержание нередко принципиально изложено перформативным языком, монументальные полотна состоят из по-брейгелевски выстроенных натуралистических миниатюр, в условной форме «театра представления» таится переживание, а сцена предстает и трибуной, и манежем, и зеркалом, где спрятаны ключи от мира аллюзий, смыслов, идей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Изд-во «Канон-плюс», 2015. 375 с.
2. Театральный зритель [Электронный ресурс] URL: http://www.smotr.ru/2005/nemoskva/2005_prcom_nehamlett.htm (дата обращения: 22.12.2018).
3. Тучинская А. Герой между собакой и волком // Экран и сцена. 2005. № 43–44. С.10–11.
4. Российская газета [Электронный ресурс] URL: <https://rg.ru/2005/11/28/teatr.html> (дата обращения: 10.12.2018).
5. Горфункель Е. Двадцать лет спустя: Снова о питерской режиссуре // Театр. 2004. № 4. С. 36–40.
6. Герусова Е. Ссора во всю ивановскую // Коммерсант. 2007. № 61. 12 апр. С. 21.
7. Должанский Р. Миргород тесен // Коммерсантъ. 2008. 2 апр. С. 21.
8. Дмитриевская М. Могучий Гоголь // Санкт-Петербургский Час Пик. 2007. 18–24 апр. С. 6.

9. *Строгалева Е.* Круг мыслей и квадрат ощущений // Петербургский театральный журнал. 2004. № 36. С. 6–7.
10. *Песочинский Н.* Андрей Могучий почти без авангардного контекста // Петербургский театральный журнал. 1999. № 14. С. 27–30.
11. *Могучий А.* Я всего лишь переводчик / Беседу с реж. вела М. Ланцова // Вечерний Петербург. 2005. № 199. 11 нояб. С. 2.
12. *Бартошевич А.* Программа была рискованной, но риск оправдался / Беседу вела Е. Дмитриевская // Экран и сцена. 2004. № 32–33. окт. С. 11.
13. *Sauter W.* Eventness: A concept of theatrical event / 2nd revised edition. Stockholm: STUTS, 2008. P. 12–18.
14. Запись интервью А. А. Могучего автору. 15.08.2008. Рукопись.
15. *Эйхенбаум Б. М.* Теория формального метода // Литература: Теория. Критика. Полемика. Л.: Прибой, 1927. С. 116–148.
16. *Кудряшов А.* Трудно быть авангардистом // Санкт-Петербургские ведомости. 1997. 25 апр. С. 15.

REFERENCES

1. *Fischer-Lichte E.* Estetika performativnosti / Pod obsh. red. D. V. Trubochkina. M.: Izd-vo «Kanon-plus», 2015. 375 s.
2. *Teatralnij smotritel [Elektronnyi resurs]* URL: http://www.smotr.ru/2005/nemoskva/2005_prcom_nehamlett.htm (data obrashcheniya: 22.12.2018).
3. *Tuchinskaya A.* Geroj mezdu sobakoj i volkom // Ekran i scena. 2005. № 43–44. S. 10–11.
4. *Rossiyskaya gazeta [Elektronnyi resurs]* URL: <https://rg.ru/2005/11/28/teatr.html> (data obrashcheniya: 10.12.2018).
5. *Gorfunkel E.* Dvadsat' let spustya: snova o pitserskoj rezissure // Teatr. 2004. № 4. S. 36–40.
6. *Gerusova E.* Ssora na vsyu ivanovskuyu // Kommersant. 2007. № 61. 12 apr. S. 21.
7. *Dolzhangskij R.* Mirgorod tesen // Kommersant. 2008. 2 apr. S. 21.
8. *Dmitrevskaya M.* Moguchij Gogol // Sankt-Peterburgskij chas pic. 2007. 18–24 apr. S. 6.
9. *Strogaleva E.* Krug mislej i kvadrat oshchushchenij // Peterburgskij teatralnyj zhurnal. 2004. № 36. S. 6–7.
10. *Pesochinskij N.* Andrei Moguchij pochtu bez avangardnogo konteksta // Peterburgskij teatralnyj zhurnal. 1999. № 14. S. 27–30.

11. *Moguchij A.* Ya vsego lish' perevodchik / Besedu s rezh. vela M. Lantsova // Vechernij Peterburg. 2005. № 199. 11 noyab. S. 2.
12. *Bartochevich A.* Programma bila riskovannoj, no risk opravdalsya / Besedu vela E. Dmitrievskaya // Ekran i scena. 2004. № 32–33. oct. S. 11.
13. *Sauter, W.* Eventness: A concept of theatrical event / 2nd revised edition. Stockholm: STUTS, 2008. P. 12–18.
14. Zapis' intervyyu A. A. Moguchego avtoru. 15.08.2008. Rukopis'.
15. *Ejhenbaum B. M.* Teoriya formalnogo metoda // Literatura: Teoriya. Kritika. Polemika. L.: Priboj, 1927. S. 116–148.
16. *Kudryashov A.* Trudno byt' avangardistom // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1997. 25 apr. S.15.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

О. А. Чепурова — независимый исследователь;
olga.chepurova@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Olga A. Chepurova — independent researcher;
olga.chepurova@gmail.com