

**Чеховский фестиваль идет к концу, и под занавес припасены основные сюрпризы. Недавно мхатовские подмостки были предоставлены бесспорным лидерам мировой режиссуры — американцу Роберту Уилсону и японцу Тадаши Сузуки.**

Оба они «олимпийцы», то есть члены созданного несколько лет назад комитета театральных олимпиад (от наших там представительство Юрий Петрович Любимов). Очередная олимпиада пройдет в Стране восходящего солнца, под сенью руководимого Сузуки грандиозного театрального центра в Того, в 130 километрах от Токио. А затем, возможно, театральную олимпиаду будет принимать Москва.

Начну, однако, не с олимпиады и даже не со спектаклей, а просто с личного впечатления от двух режиссеров, выступивших в фестивальной пресс-центре недалеко от дома Станиславского (с Тадаши Сузуки удалось потом потолковать и отдельно). Техасец Боб Уилсон поначалу меньше всего напоминает артиста. Скорее, отставного резидента спецслужбы, отбывшего жизнь в индийской колонии. Огромный, вальжанный, мощная шея, несущая крупно вылепленную голову в роговых очках. Поворачивается всем туловищем, слова текут единым потоком, прерываемые точно рассчитанной содержательной паузой. Говорит все время одно и то же, но каждый раз «проживает» высказанное. Великолепно играет голосом, смешно имитирует: то завывания актеров-звезд в шекспировских постановках, то бормотание героев абсурдистских пьес. Он пробовал себя в драме, опере, уличных представлениях, театре высокой моды. Знает китайский, индийский и полинезийский театр, работал с профессионалами и любителями в разных странах и частях света, сейчас практикует в основном в Европе («Персефона» сделана в Милане). Архитектор и художник по образованию, он не принимает театр интерпретационный, то есть сильно зависящий от литературы. В руках держит огромную книгу-альбом, на корке которой крупно написано ROBERT WILSON (когда-то Борис Равенских печалился, как трудно ему работать в Малом театре: на репетиции всего четыре актера, но при этом каждый из них уже издал книгу «Моя жизнь в искусстве»).

Уилсон свою «жизнь в искусстве» слегка демонстрировал. Сузуки — по-восточному — начал с одаривания. Буклетики, программки, отзывы критики всего мира о его спектаклях. Великолепные фотографии театрального центра в горах: у него там семь театров, тридцать актеров, которых он держит на контракте. Работает с ними много

лет, по русской системе, не привившейся на острове. Там тоже все идет в сторону американизации и прагматизма, которым он пытается противостоять. Режиссеров в его стране человека три-четыре, основы этой суперпрофессии только формируются, и он там прижизненный классик. Японский гуру: копящая пластика, умнейшие щелочки глаз-копилки, перед любым ответом улыбается, то ли наивности вопроса, то ли тому, что он все это давно уже изложил миру. И действительно изложил. Он написал множество книг, не меньше написано и о нем. На прямой вопрос, а кто ему в современном театре товарищи, назвал техасца Боба Уилсона.

Спектакли, представленные «олимпийцами», действительно многое объединяет. Их единит лексика и грамматика театрального языка, достаточно далекого от того, каким описывает мир нынешняя русская сцена. Большинство тех, кто определяет эту сцену, в мхатовском зале присутствовали. По коротким репликам и всплывкам режиссер-

извлеченной из Еврипидовых «Вакханок» (спектакль называется «Дионис»). Оба режиссера абсолютно свободны по отношению к исходному тексту. В тигель бросается все что угодно: Россини братается с Филипом Гласом (это у Уилсона), японская речь чередуется с английской — у Сузуки. В обоих спектаклях сотни культурных реминисценций, извлеченных из живописи, военной муштры, спорта, современного танца и т.д. При этом все это происходит рекордно быстро (для наших эпически дышащих режиссеров — почти «ку-

## Из какой пены родилась

портный вариант», как прокомментировал один из них). Гомер вместе с Еврипидом укладываются в два с небольшим часа, в сущности, их можно было бы сыграть одним спектаклем.

Уилсон владеет «хищным глазомером». Любой жест актера, любое его перемещение в пространстве — поставлено.

Очень часто актер двигается или покоится на фоне ослепительно чис-

Можно было бы сказать, что походка тут становится «зеркалом души», но про душу в этом театре речь не идет. Тут интересуются жизнью человеческого тела. Тот, кто знает 350 способов играть глазами или 700 способов игры с рукавом своего халата (как знают это актеры китайской оперы, которым Уилсон завидует), тот владеет важным знанием о человеке. Европейский актер этим знанием не владеет.

Уилсон рассказывает о духовном первотолчке, который он получил в конце 60-х, начиная свой театр. Он встретился с одним психологом в Колумбийском университете в Нью-Йорке, и тот показал ему документальный фильм. Это была попытка зафиксировать ритуальный эпизод материнской жизни: ребенок кричит, и мать бросается помочь младенцу. Репидная техника позволила разложить эпизод на мельчайшие составляющие, и тогда выяснилось, что в восьми из десяти случаев первое движение матери по отношению к ребенку — угрожающее. Когда это показывали матерям — они отказывались верить: ведь они же любят свое чадо! Так Уилсон пришел к идее, что тело наше если не умнее, то первичнее слов, что театр — это место, где надо разложить позу и жест на составляющие и заново воссоздать мир. И не только позу и жест, но и звук, и цвет. В «Персефоне» он представил один из превосходных образчиков такого «разложения» мира на составляющие в сцене подземного царства.

Слушая и смотря Уилсона, с грустью думаешь о русской театральной культуре. Все, что он говорит и демонстрирует, — отголоски театральных идей, выдвинутых Мейерхольдом и Таировым. Все это ушло

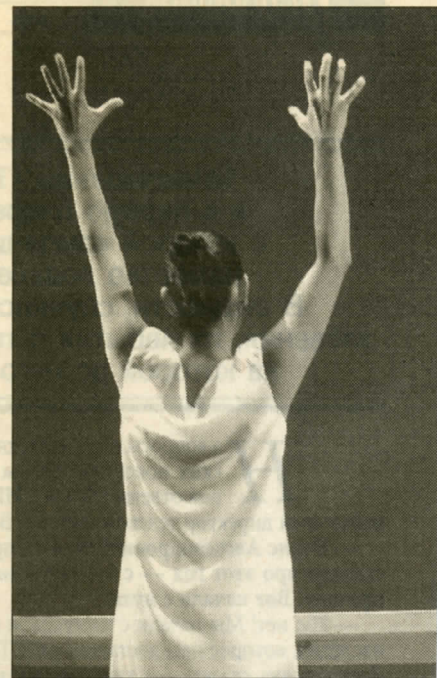


«Персефона» Роберта Уилсона: разложение мира на составляющие

ной полемики можно было понять, какие старые струны тут затронуты.

«Олимпийцы» работают в зоне мифа. Уилсон показал «Персефону» (по мотивам Гомера). Сузуки оглушил и ослепил невероятной звуковой и световой симфонией,

того холста, меняющего цвет: таким образом режиссер живописует актерским телом, а актер причащается контролировать даже движение своего мизинца. Походка каждого виртуозно индивидуализирована.





Михаил ГУТЕРМАН

«Дионис» Тадаши Сузуки:  
современный мир через  
греческие сюжеты

щийся на отточенной формальной технике классического японского театра, сплавлен с яростной энергией, которую миниатюрный японец добывает из артезианских человеческих глубин. Можно было бы написать трактат о том, как он работает с актерским голосом, извлекая некий животный первозданный протяжный звериный рык, который, честно говоря, казался неуместным в скромном шехтелевском декоре, приспособленном для вздохов трех сестер. Тадаши Сузуки извлекает свой звук не только из родных японцев. Американская актриса, которую он поставил в центр композиции, сильно ояпонена и находится в своем западном горле такие же жуткие вибрации удивления, горя и страха, ко-

торыми владеют ее азиатские партнеры. Режиссер жаждет распространить добытый опыт на весь мир, преодолеть «барьер» японской островной ограниченности (понятие «барьера» и его преодоления — основа «системы Сузуки»). Мхатовский «барьер», как уже было сказано, был мелковат для этого голоса. Для «прекрасной зероподобности» дионисийской культуры нужен был иной резонатор, тут были бы уместны тысячи зрителей, сидящих под открытым небом и следящих за борьбой людей и богов. Сузуки меньше всего занимает знаковость поз и движений. Это вызубрено в его культуре каждым подростком. Его занимает человеческая энергия, таящаяся за знаковым поведением, его занимает политика, его занимает современный мир, который он пытается понять через греческие сюжеты. Его театр покоится на серьезнейшей просветительской основе, которую у нас теперь даже неловко обсуждать. Сузуки хочет переделать мир, он хочет противостоять «американизации» японского искусства, то есть превращения знака в чистый товар. Он знает, что Станиславский занимался йогой и увлекал своих артистов «переливанием праны». Он ощущает его собором по глубинному бурению. Он ставит в своем театре не только греков, но и Чехова, Беккета, полагая их равновеликими грекам. Боюсь, что этот мирской план — в случае «Диониса» столкновение государственной власти и власти религиозной — в московском зале воспринят не был. Грубо составленное оперно-балетное либретто не может преодолеть языковую глухоту и помочь человеку, слыхом не слыхавшему ни о каких мифах и неспособному читать знаки чужой культуры как что-то, имеющее от-

ношение к его собственной жизни. Поэтому на все лады повторялось в зале, а потом и в критике: боже мой, как это красиво, какие позы, как двигаются, как рычат, какие изумительные картинки! Я спросил Сузуки, как он отнесся бы к такой чисто эстетической оценке его работы? Он ответил коротко и без обычной улыбки: если воспринимается только знаковый план, это было бы ужасно.

Лет пятнадцать назад к нам завезли «Кабуки». Выставили «дорогу цветов», надели изысканные костюмы, раскланялись на тысячу ладов. Зал хранил настроенное, вежливое, музейное молчание. Как положено, восхитились отточенностью жестов и поз, переливам голосовых модуляций и разошлись по домам. «Теперь, мол, мы знаем, что такое «Кабуки»: очень красиво, но не имеет решительно никакого отношения к моей жизни». А через несколько лет мне пришлось увидеть этот же спектакль в Токио, в естественной обстановке этого театра и этой публики, которую он воспитывает несколько столетий. Что ж там творилось! Не всякий футбольный матч мог бы сравниться с накалом кабукианских страстей. Публика неистовствовала: актеров бранили, актерами восхищались, подбадривали: «Молодец, давай, жми, потрясающе» и т.д. Я сидел в полнейшем эмоциональном одиночестве, а после спектакля осторожно попытался выяснить, чего они так орали. Ведь сценарий известен от века, жесты изучены в деталях. Ответ был такой: что вы, как раз нет! Тут есть тончайшая импровизация, за которой публика и следит. Если десятилетиями в таком-то месте актер «Кабуки» делал жест пальцем вот так, а сегодня он своим мизинцем пошевелил в другую сторону — это же революция. И потому публика беснуется от восторга или — если не понравился поворот мизинца — оскорбляет артиста.

Так живет культура, так рождается ее живой жест, который со временем обязательно превращается в мертвый знак. Мертвым знаком для нас стало наше собственное прошлое. Мы оглохли от перемен. Юрий Петрович Любимов стоит в дверях мхатовского зала после «Диониса» и клеймит Станиславского и его последователей, которые превратили «систему» в кормушку для бездарных педагогов. В других дверях стоят правоверные мхатовцы и клеймят «знаковый театр», которому не нужен ни живой артист, ни живой зритель, а нужны лишь тощие мозги театральных гурманов, вздыхающих над красивыми картинками. Нужны были Роберт Уилсон и Тадаши Сузуки, чтобы вспомнить свою собственную родословную и подумать о том, куда ж нам плыть.

## Афродита?

у нас в песок, загублено, а теперь возвращается из чужих рук в достаточно заливаемой, стерильной форме, не открывающей, мне кажется, реальных соприкосновений ни с безднами античного мифа, ни с безднами современного сознания. Речь идет о проблеме актера и зрителя. Если театр — это лишь пиришество глаза, не затрагивающее личного эмоционального опыта человека в зале (про со-переживание или со-чувствие не говорю, оно тут принципиально отвергается), если античный миф становится лишь поводом для виртуозной стилизации, возникает хорошо известный (вернее, хорошо позабытый) тупик, пройденный русской сценой в начале века. Есть тупики реалистического или психологического театра, так же как есть тупики театра формального или визуального. Когда играют греков, угроза формальных навыков особенно ощутима. С. Аверинцев лет тридцать назад предупреждал об опасности эстетизации греческого мифа: любования его «красотой» и «благородством». «Здесь точно такой же избыток зверской жестокости, шемящего страха, гротескной непристойности, как и во всякой невыдуманной мифологии». Афродита, конечно, родилась из пены морской, но не стоит забывать, вокруг какого предмета эта пена образовалась: «бога Урана оскотили и бросили его срамной член, истекающий кровью и спермой, в море».

В спектаклях Уилсона «пена» как бы не вспоминает о своем происхождении. Основной вздох смотрящих «Персефону» — боже мой, как это красиво. Вероятно, поэтому Роберт Уилсон не смог смотреть в паре с Тадаши Сузуки в визуальный театр, покоя-