

Иностранцы в русском Диснейленде

Три мировые театральные знаменитости побывали в Москве в конце мая

Дина Годер

ПОД ЗАНЕВЕС

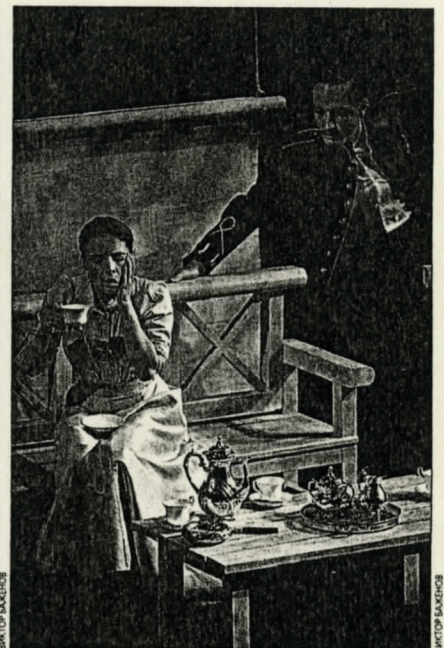
КАК ГОВОРИЛОСЬ В ОДНОМ ЕВРЕЙСКОМ анекдоте: «Вы, наверное, будете смеяться, но Сарочка тоже умерла». Вы, наверное, не поверите, но Чеховский фестиваль, к середине третьего месяца превратившийся в изнурительный марафон, подходит к концу. Из «крупняков», о которых мы так мечтали осенью и зимой на унылых премьерах текущего сезона, осталась одна Ариана Мнушкина — столп и легенда французского театра.

Конечно, ощущения целого, которое так нужно любому фестивалю, на нынешнем Чеховском, в объеме 52-х спектаклей за два с половиной месяца, возникнуть не могло (показать «все, что есть хорошего» — это не концепция). Но некая картина — после нескольких блестящих постановок конца мая — стала складываться. «Крупняки» фестивалю в основном располагались на линии Чехов — Шекспир — античность: начали с Чехова, закончили древними греками. Шекспир был с начала до конца.

Деклан Доннеллан

Собственно за Шекспира пришлось отдуваться в полной мере только его соотечественнику Деклану Доннеллану со своим театром Cheek by Jowl. Прочие постановки, привезенные в Москву, оказались малоудачными, хотя напридумано там было много. (Например, в венгерском «Сне в летнюю ночь» зрители сидели на двух ярусах веревочных качелей.) Жалко, финны так и не нашли денег, чтобы привезти поставленного в Хельсинки «Макбета» нашего Камы Гинкаса («Итоги», № 14, 1997). Видимо, и там сочли, что нечего тратить на режиссера «некоренной» национальности.

На спектакль англичан ломались, милиция у входа в Малый театр бдительно отлавливала прошмыгивающих студентов, билетеры и капельдинеры бились в истерику, солидные критики сидели на ступеньках, а несолидные стояли на четвертом ярусе балкона. В партере сидели англичане и несколько наших народных артистов. Успех был полным.



Доннеллан со своим театром приехал в Москву уже в четвертый раз, и все с особым восторгом вспоминали второй его приезд — очаровательную и легкую шекспировскую комедию «Как вам это понравится», где все роли играли мужчины. Главная героиня, которую играл молодой долговязый негр, была так обольстительна, что многие наши актрисы завистливо смотрели на его застенчивую пластику и мягкую женственность.

На нынешний фестиваль Доннеллан привез «Много шума из ничего». В этот раз, как и тогда, он не сочинял сложных концепций, а придумал только один неожиданный ход: перенес действие комедии Шекспира в викторианскую эпоху и тем самым сразу превратил ее в салонную комедию, напоминая об элегантном парадоксалисте и остряке Уайльде. Постоянный художник Доннеллана Ник Ормерод оставил сцену пустой и лишь на драпировках-экранах вокруг нее сменялись тени — то веселые солнечные блики, словно падающие через листву на светском пикнике, то огромные кружащиеся фигуры в полутемном бальном зале.

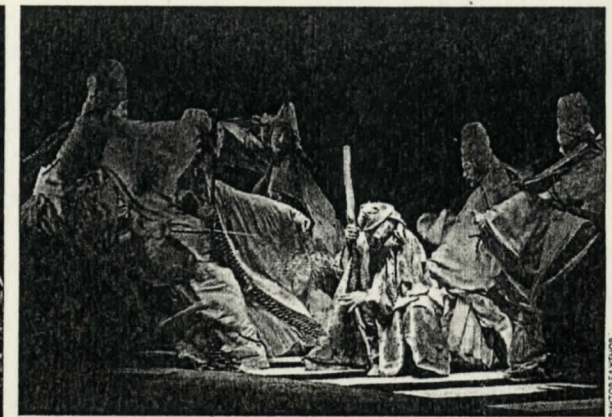
Доннеллан разделил персонажей спектакля уже в программке: на тех, кто принадлежит «Дому Леонато», и «Армии». И

когда молодая, шумная компания бравых офицеров впервые появилась в этом доме аристократических невест, мы ахнули: да это «Три сестры»! Только конец не будет печальным.

Как всегда у Доннеллана, его актеры — живые, непосредственные, не скованные многовековым величием автора, — главный козырь спектакля. В этот раз вместо блистательной Анастасии Хилл у него играет другая английская звезда Саския Ривз — Беатриче (впрочем, нам тоже неизвестная), но и остальные — не хуже.

Геро (Сарита Чоудэри), смуглая красавица хохотушка, большеротая, большеглазая. Ей под стать Клавдио (Богдан Пораж), в этом дурачащемся офицерском жеребятнике — явно первый кавалер. Их счастливый союз — не страстная любовь с первого взгляда бледной лирической пары, как обычно бывает в постановках этой пьесы. В этом браке есть явный расчет — оба богаты и сановиты, а то, что молоды, хороши собой и действительно нравятся друг другу, — дополнительный плюс.

В тени своей витальной красотишки кузины маленькая остроногая мышка Беатриче не имеет надежды на успех. Она грустит и смешно напивается на том са-



ВИКТОР БАЖЕНОВ

между религиозной сектой и политической властью». То есть между царем Пенфеем, преследующим верящих в Диониса, и жрецами Диониса, убивающими его. О трагедии матери Пенфея Агавы, в вакхическом безумии гордящейся отрезанной головой своего сына, как охотничьим трофеем.

Сами нюансы соотношения «индивидуального и коллективного» нам, не понимающим по-японски, не были вняты. Но казалось, что это неважно. Напряженно-замедленные ритмы, почти спокойные набеленные лица и экзотические голоса традиционного японского театра — горловое клокотанье и выкрики — передавали в зал мощный эмоциональный ток. На черном фоне костюмы казались ослепительными: золотисто-охристый мужской хор и красно-белые одеяния трех вакханок, будто в торжественном сне пересекавших сцену, волоча многометровые шлейфы и скидывая руки.

Тадаши Сузуки, как выяснилось, явился в Москву не только как живая театральная легенда, но и как председатель Международного комитета театральных олимпиад, которые проводятся с 1993 года. И объявил, что через три года такая олимпиада пройдет в Москве.

Роберт Уилсон

Мне недавно приходилось писать об Уилсоне, о его спектакле «Полет над океаном», показанном в Таормине (см. «Итоги», № 17, 1998). Великий Боб, главный театральный авангардист мира, привезший теперь в Москву свою миланскую «Персефону», — все тот же. Снова цветной светящийся задник-экран. Отточенная графика неподвижных или мерно двигающихся фигур — почти балет. Завораживающий рисунок поз. Сложный звуковой фон: музыка Россини и Гласса, ровные безжизненные голоса, читающие текст фонограммы по-английски, по-гречески и по-русски. Голос самого Уилсона. Эффектные и стильные костюмы (тут уж Уилсон, утверждающий, что он больше дизайнер, чем режиссер, — мастер): широкополая шляпа и черный плащ Поэта,

В СПЕКТАКЛЕ ТАДАШИ СУЗУКИ «ДИОНИС» КОСТЮМЫ НА ЧЕРНОМ ФОНЕ ОСЛЕПИТЕЛЬНЫМИ: ЗОЛОТИСТО-ОХРИСТЫЙ МУЖСКОЙ ХОР (СПРАВА) И КРАСНО-БЕЛЫЕ ОДЕЯНИЯ ТРЕХ ВАКХАНОК, БУДТО В ТОРЖЕСТВЕННОМ СНЕ ПЕРЕСЕКАВШИХ СЦЕНУ

мом балу, где сестра выслушивает признания в любви. Сама она не верит комплиментам и знает, что едкий ум и колкий язык — единственные ее достоинства. Таков же и простодушный шутник Бенедикт (Мэттью Макфэдьен) рядом с успешным кавалером Клавдио. Бенедикт кажется себе солдафоном рядом с дамами, да, в общем, таким и выглядит и от неловкости шутит еще грубее. И Бенедикт, и Беатриче не верят, что их можно полюбить, хоть и ждут этого.

Несчастье — клевета — встряхивает и самих беспечно-счастливых и вполне самодовольных жениха и невесту. Ужасно для Клавдио — хорошего парня — обнаружить, что он невольно поступил подло и тем довел девушку до могилы. Для такой пары невозможен типичный финал: он ее узнал, и — ах, какая прелесть — они слились в поцелуе. Именно когда смятение, страх, чувство вины и обида смешались со счастьем, началась их настоящая любовь. Менее обласканные жизнью, Бенедикт и Беатриче к этому времени уже умели любить.

Тадаши Сузуки

Среди замечательных фестивальных режиссеров конца мая только англичанин Доннеллан был достаточно бесхитроу, чтобы дать актерам просто сыграть пьесу. Традиционно. Спектакли по античным авторам претендовали на большее, хотя, казалось бы, представляли себя лаконичнее: статика, голос и свет.

Статика, привычная для античности, в театре XX века — высший режиссерский пилотаж. Только экстрапрофессионал позволит актеру надолго замереть, не боясь, что зрительское внимание ускользнет. Впрочем, где гении, там и эпигоны: на фестиваль в те же дни привезли

эсхилоского «Прометейя прикованного» в постановке грека Теодороса Терзопулоса (у нас известного по спектаклям с Аллой Демидовой). «Прометей», в котором участвовали шесть почти совершенно неподвижных актеров, был криклив и претенциозен.

Гениев было два: японец Сузуки и американец Уилсон.

Тадаши Сузуки — самый знаменитый японский театральный режиссер нашего времени, театральный теоретик и педагог, имеющий школы в Японии и Америке, исповедует идею актера как источника биологической, животной энергии и разрабатывает актерский стиль предельной концентрации. (В какой-то степени приверженцем его идей у нас является Анатолий Васильев.) Сузуки прославился своими спектаклями еще в 60-х. Для Запада, давно обращенного к Востоку, важно то, что какую бы пьесу Сузуки ни ставил, он работает со стилистикой традиционного японского театра — условного и экономного. (У него в спектаклях даже иногда играют актеры театра Но и Кабуки.) Стоит заметить, что прочий японский театр в то же время совершенно «озападнился», стремясь к правдоподобию. (Мы видели на нынешнем Чеховском фестивале подобного монстра: сентиментальную и жестокую японскую пьесу XIX века «Клянусь своей жизнью в любви к Санго», поставленную как душераздирающий сериал.)

Сузуки привез в Москву трагедию «Дионис» по мотивам еврипидовских «Вакханок» — спектакль короткий и экспрессивный, несмотря на почти ритуальную медлительность движений. Сузуки объяснял, что ставил спектакль о борьбе индивидуального сознания со штампами сознания коллективного, о «ссоре



ВЛАДИМИР ЛУГОВСКИЙ



ВЛАДИМИР ЛУГОВСКИЙ

цилиндрический скафандр бритоголового Аида, светящийся квадратный манжет Зевса — когда гаснет свет, остается только его белая рука. Ослепительная красота и холод. Мечта театрального фотографа: спектакль, как череда застывших идеально выстроенных слайдов.

Постановки Уилсона называют компьютерными. Говорят, что он всю жизнь ставит один и тот же спектакль (сам он готов с этим согласиться) и даже что можно поставить спектакль Уилсона без Уилсона. Это уже явное преувеличение. Немошному адепту не справиться с его аполлонической роскошью, рассчитанным алогизмом, с умением соединить в одном спектакле несоединимые ритмы, тексты, изображения — что сам Уилсон считает контрапунктом (здесь, в черной сцене царства Аида, в углу стоит огромный идиотский не то гном, не то Санта-Клаус — вызов Уилсона собственному изысканному вкусу).

Уилсон ставит миф о Персефоне, вышедшей замуж за царя загробного царства, по велению Зевса вынужденной теперь проводить половину года в царстве мужа, а половину — наверху, с матерью, богиней плодородия Деметрой, чтобы она, тоскуя по дочери, не совсем умирала мир. Уилсон использует тексты Гомера и современных авторов, посреди античного сюжета вдруг звучит что-то невнятное про аэропорт.

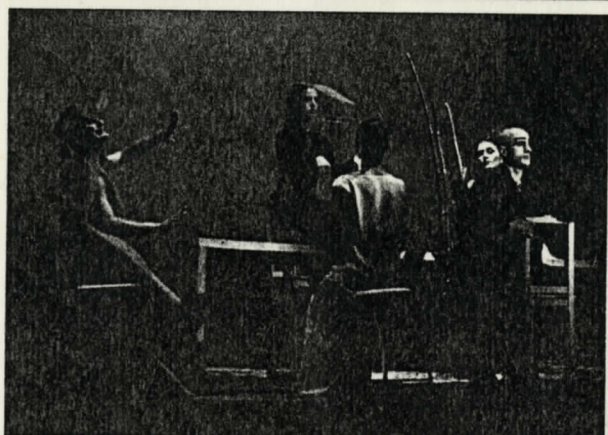
Многих театралов старой закалки все это раздражало: отсутствия на сцене «жизни человеческого духа» в России не прощают. Московские интеллектуалы «широкого профиля», впервые увидевшие спектакль Уилсона (десять лет назад мы слышали его лекцию в ЦДХ), напряженно обсуждали, как следует понимать его образы и знаки. Кто-то утвер-

ждал, что его многозначительность агрессивна и требует обязательной трактовки. Кто-то уверял: от смысла можно отвлечься, воспринимая спектакль как повод для медитации и зачарованного любования красотой.

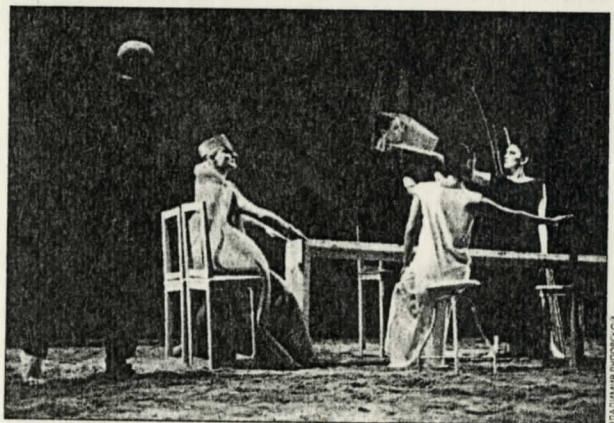
И тем, и другим полезно было бы прийти к нему на пресс-конференцию.

Пятидесятилетний Уилсон был таким же, как и десять лет назад: молодой, подтянутый, элегантен, одет в черное и холодное. Таким же, как его спектакль (впрочем, это соображение для уилсоноведов — трюизм). И говорил он то же самое, что всегда: что ненавидит иллюстративность и жизнеподобие, поскольку сам выход на сцену — ситуация искусственная. Что любит восточный театр за формальную сконструированность, обеспечивающую дистанцию между актером и публикой. Что добивается не совпадения, а параллели зрительного образа и звукового ряда. Что прежде всего идет от движения, а не от текста и никогда ничего не интерпретирует, это — дело зрителей.

Уилсон говорил то же, что всегда, так же, как всегда: те же примеры, те же шутки. Да и что взять с общепризнанного гения, дающего пресс-конференции, вероятно, раз в неделю на протяжении последних двадцати лет. Не сосредотачиваясь на собеседнике, он сам себе задавал вопросы, сам весьма пространно, с усталым величием на них отвечал. Вопросы были не особенно интересные — те, что, вероятно, задают ему всегда. Ответы — тоже, в лекторском тоне, с американской манерой танцевать от печки, сводить все к простому и разжевывать до конца. У нас так не говорят даже с первокурсниками. Уилсон не подозревал аудиторию в особенном уме и обра-



ВЛАДИМИР ЛУГОВСКИЙ



ВЛАДИМИР ЛУГОВСКИЙ

зованности. В ответ, заскучав, она перестала подозревать в том же и его.

Уилсон был в Москве всего два дня. После прилета высокого гостя потащили смотреть Манежную площадь — церетилиевских мишек и Иверские ворота. На пресс-конференции критики вежливо спросили, как ему понравилась Москва на этот раз. Уилсон сухо ответил: «Диснейленд». И надолго замолчал. ■

«ПЕРСЕФОНА», КАК И ДРУГИЕ ПОСТАНОВКИ РОБЕРТА УИЛСОНА, — МЕЧТА ТЕАТРАЛЬНОГО ФОТОГРАФА. СПЕКТАКЛЬ ПОХОЖ НА ЧЕРЕДУ ЗАСТЫВШИХ, ИДЕАЛЬНО ВЫСТРОЕННЫХ СЛАЙДОВ