

Павел Руднев

А НТОН, вы давно не видели Москвы?

— Последний раз я был здесь, когда мы вместе со Славой Полуниным делали импровизацию на вернисаже Михаила Шемякина в Третьяковской галерее. До этого я был только в 1989-м в Театре на досках со спектаклем «Красная зона».

— В начале 90-х вы были одним из первых в России людей стиля. Сейчас быть человеком стиля стало модно, это — один из факторов престижа.

— В Италии, к примеру, существует такой жанр поведения: на последние деньги купить себе «Ferraги» и последней моды костюм — и каждый день выкатываться на центральные площади. В Германии же, наоборот, закон в одежде один: чисто и крепко. Даже министры могут появиться на публике в свитерке и кедах. Мне кажется, желание продемонстрировать деньги и забота о создании своего стиля, окружения и манер скоро россиянам наскучат.

— А что происходит с вашим театральным стилем?

— В Петербурге нас называли продвинутыми авангардистами, андерграундом. И мы были рады слышать это, ощущали себя космонавтами. На Западе мы поняли, что это просто работа. Мы ощутили конкуренцию и стали работать усерднее. Иллюзия собственной уникальности моментально исчезла. Перед нами открылся большой мир — столько театров, столько интересных школ! Нам стало некогда думать о наших местечковых проблемах. Мы и уехали для того, чтобы о них не думать. Перед самым отъездом они навалились на нас и стали пропитывать искусство — постановки стали меняться... За границей же наше рабочее время шло до предела, насытилось. Мы уже не бились, как в России, в кабинеты, не тратили энергию на обивание порогов. Нам помогло всего лишь потому, что людям нравилось то, что мы делали. Их не интересовала наша личная жизнь, они не заглядывали нам в душу. У нас же очень важно задать вопрос: «а кто ты есть», «а как ты живешь», посидеть, поговорить... На Западе с тобой говорят только о профессии.

— Когда вы поняли, что окончательно расстались с прошлым?

— Сразу после отъезда. Первое, что мы сделали в Праге, — это был «Всадник». Он делался очень болезненно — там мы прощались с Россией, в спектакле звучала русская песня; все, что недосказали на Родине, было высказано во «Всаднике». Год играли и отложили. К нынешнему показу спектакля в Петербурге мы восстановили его по видеокассетам. Точь-в-точь.

— Вы легально уехали из России?

— Да. Уехали на гастроли в Прагу и остались. Там нам предложили вид на жительство. В России в те годы это уже никого не волновало — в Питере поплакали, погрузили, появилась статья «До свидания, «Дерево»!», в прессе пытались выяснить, почему же все-таки мы уехали, а затем прекратили вспоминать о нас.

— Вам тяжело было адаптироваться?

— Очень легко. Через неделю мы уже выступали. Нам сразу же бросились помогать — в любой стране понимали, что мы «делаем» и их культуру. Они звали учить «своих», если понимали, что мы умеем то, чего не умеют «ихние». Германия сразу засуетилась — предоставили в наше полное распоряжение цех на старой фабрике.

— Как часто вы выступаете?

— Десять спектаклей в месяц — это физический предел. В Германии мы живем три месяца в году, все остальное время ездим. Когда у тебя есть своя площадка и никто тебя оттуда не гонит, то можно позволить себе трогаться на упражнения, разные другие проекты (недавнее, к примеру, мы сняли часовое кино на сюжет спектакля «Юг границы»). Выходишь во двор на фабрике, ходишь там голый и занимаешься.

— Как называется ваша фабрика?

— «Дерево-лаборатория». От центра — три остановки на трамвае. Это старая фабрика с большим залом и подсобными помещениями, бывшие казармы советских войск. До казарм там был заводик, который делал радиоприемники с одним динамиком и одной ручкой — назывались они «Глотка Геббельса».

— Ходят слухи, что вы приехали в Россию навсегда.

— Если бы нам дали все то, что есть у нас на Западе, мы бы вернулись — площадка, зал для репетиций, смета. В 1993 году я вернулся в Петербург, чтобы определиться: или мы остаемся в Европе окончательно, или все же есть шанс закрепиться в России. Я бегал по Петербургу, тряс бумажками, показывал наши награды, пресс-релизы, постеры, и все говорили «Классно!», а между строк: «У тебя там все хорошо, там и живи». И я перестал бегать. А зачем? На Западе мы никого не делаем нищими. В России же так или иначе, чтобы что-то иметь, приходится идти по головам, когда-то «задвигать». Лучше быть гостями. Из Дрездена сюда лететь час пятьдесят. Вот Париж, вот Лондон, вот Москва. Приедем, покажем, уедем, снова приедем.

— Будете ли вы когда-нибудь выступать в Москве?

Хореограф Антон Адасинский — одна из ключевых фигур в экспериментальной культуре перестроечной эпохи. В конце 80-х он прославился феерическим шоу с рок-группой «АВИА», соединив на сцене эксперименты питерских музыкантов и визуальный образы большевистских парадов, митингов с их кричащими транспарантами и конструктивистскими пирамидами. По сути, эта была рок-опера, в которой советский стиль впервые утвердился как соц-арт, он перестал быть тревожным воспоминанием, но породился в одну из красочных эстетик. Органи-

зованная Адасинским в 1989 году группа «Дерево» встала у истоков зарождения в России модерна-танца. Через год хореограф и его команда, уставшие искать поддержки у культур-чиновников, эмигрируют в Прагу, затем меняют города и страны — Амстердам, Флоренция, и оседают в Дрездене. В середине октября сего года Адасинский возвращается в Россию — пока только с гастрольями — и показывает в Петербурге два спектакля. В прошлый четверг «Дерево» на один день «приезжало» в Москву на переговоры.



Антон Адасинский. Фото Артема Чернова (НГ-фото)

ЗДРАВСТВУЙ, «ДЕРЕВО»!

Антону Адасинскому некуда возвращаться

— Мы приглашены на фестиваль «Золотая маска-2001» (речь идет о внеконкурсном проекте внутри фестиваля «Russian Case» — П.Р.). Кроме того, я предполагаю в рамках фестиваля провести и мастер-класс.

В Москве мы покажем нашу новую работу «Суицид», которую скорее всего будем доводить до ума уже здесь, перед самым фестивалем. В начале работы над спектаклем мы задумались над тем, что многие музыканты, рок-роллишники 60–80-х годов, эти «ангелы ада», окончили жизнь самоубийством. В России — Башлачев, Саша Давыдов из «Странных игр». Мама рок-н-ролла Дженис Джоплин умерла в 27 лет — девчонкой. Они максимально сжали срок своей работы и все успели сделать — и как великолепно. Именно потому, мне кажется, что думали о смерти. Смерть им дала ощущение «резинного времени». Я стал слушать их музыку, собирать материал. И вдруг, в какой-то момент, тема эта «провалилась», ушла, но дала как бы удар в спину — и мы поехали дальше... «Суицид» оказался о религии, о силах, о смеховом мире как о дьявольском мире. О ниточке, которая связывает человека и всемирный хаос, — о смехе. Если ниточка порвется, то конец нам и нашей культуре. Мы задумались, почему смерть и смех — рядом.

— Спектакль будет по-прежнему почти без декораций?

— Когда-то мы выработали закон: если актер не может подняться на себе декорацию, значит, есть что-то лишнее. Мы располагаем микроавтобусом на восемь человек и прицепом, на котором умещается оформление всех спектаклей. Правда, в «Суициде» мы, кажется, немного изменим себе. Возможно, мы стали сильнее и теперь можем больше тащить на себе.

— Вы поддерживаете отношения с рок-миром? Можно ли ждать новых проектов?

— Дружу по-прежнему, но о совместных проектах не думаю. Я все время стараюсь куда-то ускориться, чтобы зацепить то, чего еще не было. Я очень голодный человек в этом отношении. Шоу для «АВИА» — это было здорово, и «Поп-механика» — тоже, но надо идти дальше. Я так счастлив, что Михаил Шемякин пригласил меня танцевать в «Шелкунчике» роль Дроссельмейера.

— Как состоялось приглашение?

— Шемякин увидел меня на сцене, и ему понравилась форма движения. И когда они с Валерием Гергиевым задумали спектакль в Мариинском театре — с новыми декорациями, новым либретто, новой оркестровкой (в руках Гергиева музыка звучит гораздо быстрее), мне предложили поучаствовать. Моя роль Дроссельмейера отличается от образа в известной версии либретто, здесь все будет по тому Гофману, который детей может не обрывать. Никакого Петипа и Дюма-сына. У Гофмана, как и у Гоголя, мало было положительных героев. Хореограф Алексей Ратманский встретился со мной один раз в Петербурге, сейчас он должен приехать ко мне в Дрезден, затем в декабре — сводная репетиция, в начале января — премьера.

— Не мало ли будет репетиций?

— Нас трудно собрать всех вместе. Ратманский — в Копенгагене, Шемякин — в Нью-Йорке, я — в Германии, а Мариинка с балетом — в Петербурге.

— Вы уже понимаете, как будете выглядеть в общей картине нового «Шелкунчика»?

— Уже рад тому, что не буду «кусочком авангарда». У меня утонченная, выписанная, классическая графика — по шляпке, по приподнятому каблучку, по хромизме. Дроссельмейер — прозрачная партия, которая не должна сломать весь балет, но должна вписаться в него тонкой черной графикой. Моя работа — не танцевальная, я буду просто существовать в другом ритме, в другом принципе движения, нежели остальной балет.

— Вам известно о том, что модерна-танец сегодня в России — на подъеме?

— Это здорово. Мы живем через дорогу от того места, где все началось. Хеллерау под Дрезденом — там в начале века работал Жак-Далькроз, там бывал Нижинский, из этой колыбели вышла Мари Вигман, весь мировой современный танец. Сегодня туда приезжают работать разные группы, занимаются ритмической гимнастикой Далькроза, так сказать, у истоков.

В Петербурге сейчас лежит в больнице педагог Кирилл Николаевич Черноземов, который всю свою жизнь пытался внедрить в наше образование хоть какую-нибудь дисциплину, которая бы чуть-чуть подкосила классический танец и русский психологический театр. Он говорил о пантомиме, о современном танце, и его выжили — он не сумел пробить стену. Танцовров современного танца в госучреждениях сегодня некому учить. И никого не зовут, вновь боясь «подорвать устои». В мире есть столько школ танца... По видео ведь многому не научишься.

Несколько лет назад я читал лекции российским педагогам по режиссуре — тяжелый был у нас разговор. Все, о чем я рассказывал, шло вразрез с тем, чему они будут потом обязаны учить. Я им сказал: «Давайте я все покажу, а вы будете потом то же показывать своим ученикам»; и они страшно удивились — их никто не учил показывать. Их учили объяснять, сидя на стуле, — они сквозь сердце театральную теорию не пропускают. Система профессионального образования у нас неправильная. Самородки самородками, но ведь есть еще и обычные люди, которым нужно свою бешеную работоспособность куда-то девать. Вот они и путаются.

— Менялся ли состав «Дерева» за рубежом?

— Ядро «Дерева» — три человека. Лена Яровая, Таня Хабарова и я — мы помогаем друг другу расти, все эти годы мы вместе.

— А сами вы ставите спектакли?

— Конечно. В 1993 году я работал с австрийской группой из восьми танцоров, больных СПИДом. Сейчас их всех уже нет на свете. Как они работали! У них все до секунды просчитано, внутри тикает счетчик, времени на отдых не осталось. Их бешеный ритм передавался и мне: мне стало казаться, что и я тоже — завтра... и надо торопиться... надо успеть... Спектакль

был про куклу Пьеро, которая полезла по лестнице на небо, а лестница закончилась. Тогда Пьеро решил не возвращаться назад и остался жить на последней ступеньке. Там была еще одна важная сцена — Тайная вечеря. Христос говорил, но никто не понимал, что Он сказал. «О чем он говорит?» — «Он сказал: пей кровь!» — «Если ты вампир, то пей кровь». Все говорят на разных языках, кто-то в момент речи жует, кто-то не услышал Оксуса, искажаясь — так мысли Иисуса, искажаясь, разбегаются в разные стороны.

— Как продвигается ваша совместная работа с Полуниным — «Карнавалы Санкт-Петербурга»?

— Со Славой у нас всегда очень интересно происходит. Мы встречаемся, «наворачиваем» идеи, потом весело разбегаемся — то он занят, то я. Что-нибудь вдруг грохнем — и уже репетиции пошли, готовятся декорации, и раз — мы уже этого не делаем. И все это как-то правильно происходит. Нереализованное искусство — нам так нравится.

— Можно ли вас назвать учеником Вячеслава Полунина?

— Это мой учитель. Стопроцентно. С 1982 по 1986 год я работал вместе с ним — это был мой первый опыт работы на сцене. Он ничему не учит — ты просто находишься рядом с ним, и вся его школа — у тебя «в кармане». Он учил быть позитивным на сцене, anima allegri, радостная душа — вот закон «Лицедеев». Слава показал всей стране, что есть в мире уличный театр, пантомима, карнавал. Его знаменитый фестиваль «Караван мира» — мы тогда столько ездили, столько видели! Полунин добился, чтобы в Россию приехали самые авангардные коллективы, великий Джанго Эдвардс — он на сцену голым выходил! Помню, как мы дискутировали, куда спрятать его член. Такого в России еще не видели! Зал лежал...

— Почему в России не развит уличный театр? Только ли климат тому виной?

— В скандинавских странах, например, уличный театр тоже слабо развит. Ведь нужно держать людей на улице в спокойном теплом состоянии. А это немаловажный фактор, хотя не надо забывать, что есть и зимние ритуалы. Уличный театр во многом связан с запахами пота, с солнцем, с теплыми красками. В Африке, например, все театры — уличные. Есть и другая причина: на улице нужно быть очень позитивным. А быть полчаса позитивным, с шариками и сияющим лицом — это для России очень трудно. На улице хозяева — люди, а актер, выходящий на улицу, — их гость. В обычном театре публика уже заранее сдалась актерам, купив билет и приехав в театр на транспорте.

А вообще жалко. Уличный театр должен быть — у нас ведь была грандиозная ярмарочная культура. Для уличного театра нужно скопление большого числа радостных людей. Нужен рынок, не городской, где у тебя тащат из кармана и продают подшипники, а другой, веселый, где люди продают свои собственные товары и им неважно, продадут они его или нет. Они пришли вместе попеть, повеселиться и пообщаться.