

# В ТЕАТРЕ БУДУЩЕГО НЕТ СЛОВ

Режиссер и музыкант из Германии Клаус Гёббельс продекларировал в Москве свои театральные убеждения

Ольга Галахова,  
Григорий Заславский

**П**ОЧЕМУ в названии спектакля вы вынесли японское слово «хаширигаки»?

— Я хотел найти такое название, которое дает возможность широкого толкования. Другая причина — дань уважения к одной из участниц спектакля — Юминаке Танако. В спектакле используется много японской музыки. Впрочем, есть еще одно объяснение: «хаширигаки» в переводе означает быстро, на ходу писать. Литература Гертруды Штайн в нашей постановке находится как бы в процессе написания, возникновения текста вне зависимости от того, слышим мы или читаем его сами.

— В этой работе заняты только женщины. Этому спектаклю не нужны мужчины?

— Я ставил слишком много спектаклей, в которых подавляющую роль играли мужчины. Мне понадобился противовес.

— В Таормине несколько лет назад вы выступали как музыкант. На каких музыкальных инструментах вы играете, господин Гёббельс?

— На фортепиано, виолончели, саксофоне, гитаре, синтезаторе,

В рамках «Экспериментальной программы» III Всемирной олимпиады, проводимой Международной конфедерацией театральных союзов, был показан спектакль немецкого режиссера Клауса Гёббельса, поставленный в швейцарском театре Види-Лозанн. В спектакле «Хаширигаки» (таково его название) заняты три актрисы из трех разных стран — Швеции, Японии, Канады. Гёббельс — фигура известная. В 2000 году в Италии, в Таормине, ему вручили одну из самых престижных европейских театральных премий «Новая театральная реальность». В Москве он приехал на сцену, дал пресс-конференцию и одно-единственное интервью — «Независимой газете». Гёббельс впервые представляет в России свои театральные работы, но как композитор в конце 80-х начале 90-х годов он выступал с концертами в Москве, Ленинграде, Барнауле, Новосибирске, играл современную музыку.

или иных актеров. Скорее могу сказать, что следующая работа будет несколько пестрой, поскольку последняя — черно-белая. Спектакль «Хаширигаки» не несет умных языковых сентенций. Даже на репетициях мы пытались свести до минимума количество текста, превратить его в музыку. Питалась эта постановка двумя источниками: текстами Гертруды Штайн и музыкой БИЧ БОИС. Из книги американской писательницы, в которой 1000 страниц и которую невозможно дочитать до конца, вместе с тем есть замечательные страницы, как раз выбранные нами для спектакля.

— Вы верите в профилактическую, лечебную функцию театра?

— Так бывает, но в процессе работы он понимает, что его вклад оказывается еще более весомым и значительным. Я делал спектакль с одним очень известным французским актером. Я пригласил художницу, которая делала декорации для этого спектакля. Она построила алюминиевую пирамиду высотой в 9 метров и стену длиной в 15 метров, высотой в 7 метров из красных волос. А за этой стеной было 50 вентиляторов. Актер сильно был недоволен, поскольку счел себя незначительным в такой декорации. А на самом деле он настолько вырос, что многие утверждали: он так хорошо никогда не смотрелся, как в этом спектакле. Я думаю, актеры нуждаются в необходимом сопро-



Гёббельс — музыкант и театральный фантазер.  
Фото Петра Кассина (НГ-фото)

японской скрипке. Больше сам не концертирую. Только в одном-единственном проекте выступаю как исполнитель. Может быть, вы видели эту работу в Таормине — в спектакле «Освобожденный Прометей».

— В рецензиях, отзывах на спектакль «Хаширигаки» утверждают, что эта постановка отмечена поиском гармонии. Вы согласны с этим утверждением?

— Я бы так не сказал. Скорее я пытаюсь привести вещи в состояние баланса. В частности, баланс между чем-то прекрасным и отвратительным. «Хаширигаки» — особый случай. Это самый цветной, пестрый и легкий из моих спектаклей. Другие мои постановки были как-то темнее и жестче. Некоторые даже уверены, что это мюзикл.

— Такая перемена тональности — для вас случайность или этой смене тона вы находите какое-то закономерное объяснение?

— Конечно, не случайность. «Хаширигаки» — реакция на мои предшествующие спектакли. Здесь я пытался сделать что-то другое, нежели прежде. Та гармония, о которой я говорю, палитра красок, которая присутствует в этой работе, сосредоточивается в основном на внешней стороне. А под пестрой поверхностью обложкой находится что-то очень меланхоличное. Брайан Уилсон писал музыку для этого спектакля не потому, что ему было очень хорошо, как раз напротив. Он не был в хорошем состоянии духа, на грани депрессии. Наверное, эта печаль и грусть, которая сконцентрировалась в нем от реалий окружающей жизни, переплывала во что-то легкое, поднимающее настроение в самом спектакле. Этот спектакль будет воздействовать на все ваши органы чувств. Вы будете слышать не только текст, но и музыку, видеть танец. В опыте совместной работы много не так, как обычно бывает в театре. Как правило, берут какую-то пьесу с определенным текстом и подбирают актеров на роли, которые обозначены в перекрестке действующих лиц. Мой подход иной. Я встретил трех потрясающих личностей, которых мне захотелось увидеть в этой постановке. У нас сразу возникло чувство, что нам удастся создать замечательный спектакль. Было бы неверно назвать Шарлотту Энгелькас, Мари Гойетт, Юминаку Танако просто актрисами. Они могут петь, танцевать, импровизировать. Я не берусь утверждать, когда приступаю к репетициям, что, к примеру, поставлю «Ревизора» Гоголя и возьму на соответствующие роли тех

— Нет, я думаю, что театр слишком опаздывает. Театр может заставить задуматься, пробудить. Мое требование к театру состоит в том, что он должен быть обращен к будущему. В традиционном театре меня неприятно поражает карикатурность в изображении фигур, действующих на сцене.

— Не могли бы вы объяснить, что означает ваше понятие «Театр будущего»? Ведь театр как род искусства обращен всегда в прошлое, которое оживает в каждом представлении. Сцена — своего рода царство теней.

— Да, конечно. Но, мне кажется, этого недостаточно. Я думаю, мы должны пробудить свою фантазию, принудить заниматься чем-то неисследованным. Театр не инструмент отражения, и в этом качестве он меня не интересует. Я достаточно внимательно слежу за тем, что меня окружает, и постигаю действительность. Нельзя искусство сцены сравнивать с жизнью. Театр — другого рода реальность: реальность людей, находящихся на сцене относительно реальности тех, кто в зале. Меня волнуют не те тексты, которые отражают жизнь, а тексты, имеющие свою собственную реальность, свое звучание, свой ритм. Свое особое существование. Существует неповторимая реальность текста, произносимого на сцене, то, что связывает для меня творчество Хайнера Мюллера и Гертруды Штайн; то, что существует как культура театра.

— Слово в ваших спектаклях приближено к музыке?

— Не только. Если и приближено, то не так, как в опере, когда все слова переливаются в музыку. Я нахожусь в пространстве между драматическим театром и оперой, работаю с музыкальностью произнесенного слова.

— Вы говорите о том, что для вас важен свет, музыка и тому подобное в спектакле. Такое утверждение зачастую означает, что звучащее слово на сцене менее важно?

— Да, я так считаю.

— И вы думаете, что театр будущего не будет работать со словом как с чем-то очень важным?

— Да, я думаю, что так. Слово не будет самым важным элементом театрального искусства.

— Вы — художник, композитор, режиссер. Как уживаются эти интересы, когда вы приступаете к работе?

— Надо много времени для этого.

— Вы приглашаете на работу художника, который не может не знать, что вы — тоже художник?

тивления, им нужно его преодолеть. Благодаря этому они растут, развиваются дальше.

— Если актер сопротивляется, как вы его убеждаете?

— Материалом спектакля, своим опытом. Если актер не способен преодолеть сопротивление в виде алюминиевой пирамиды или еще чего-нибудь, то, значит, он не обладает необходимым для театра качеством. На сцене надо стремиться достичь большего, чем то, что актер в состоянии вытянуть из самого себя. Те силы, с которыми мы конфронтируем в реальной жизни, должны в каком-то виде присутствовать на сцене. Иногда это выражается в музыке, иногда — в размере текста, ритме, в который укладывается этот текст.

— Как вы выбираете актеров, какими качествами они должны обладать?

— Во-первых, актер должен довериться тому, что ему предлагается. Во-вторых, он должен быть очень музыкальным. И не должен задавать нелепых вопросов типа: «А почему мне сейчас надо туда идти?» Он должен просто пойти туда, куда надо пойти. Я не согласен с тем, что мне задают такие вопросы. Какой-то проход у актера есть, нормальный проход. Мне просто надо, чтобы актер переместился из одного места в другое. Нелепые вопросы, что он должен при этом ощущать, считаю неуместными. Он должен пройти — и все.

— Как-то одному из нас удалось побывать на репетиции у Роберта Уилсона. У него большую часть времени занимали просьбы к актерам: одних он просил отойти чуть подальше, других — чуть поближе. У него была настолько готова визуальная картина, что ни в какие объяснения он не вступал.

— Нет, я так не работаю — изобретаю картинку вместе с актерами.

— Для режиссеров теперь уже прошлого века считалось важным, необходимо поставить драматургию Чехова, Шекспира и так далее. Не означает ли это, что желание поставить этих или других авторов — приверженность устаревшим стереотипам? Необходимо ли пьесу, а прозу?

— Я не утверждаю, что все должны мне подражать. Есть просто замечательные тексты, которые мне хочется реализовать в театре, и мне кажется, что сцена от этого многое выиграет. С этими текстами я и работаю. Более того, среди них есть и такие, которые специально написаны для театра, того же Хайнера Мюллера, но они не расчленены на реплики отдельных персонажей. ■