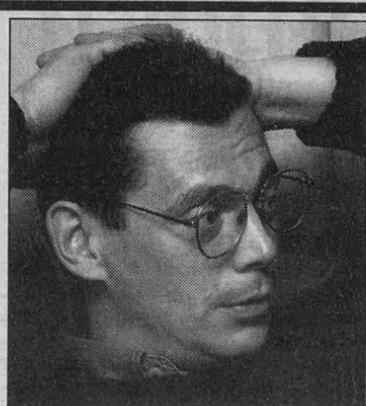


# «Мы дети царства безвременной любви»

Одна из последних премьер МХАТа имени А.П.Чехова "Джульетта и ее Ромео" вызывает споры. Это спектакль-эксперимент, из разряда тех, что все реже встречаются в нашей реальной практике. Автор пьесы, апокрифа шекспировской трагедии — Клим, чьи поиски нового театрального языка вызывают острый интерес (или активное неприятие) профессионалов и знатоков. У "Джульетты и ее Ромео" — многострадальная судьба. Несмотря на грант Института "Открытое общество", работа над спектаклем в Красноярском тюзе была прервана. Олег Ефремов спас проект, предоставив постановщику свою сцену. С режиссером Владимиром БЕРЗИНЫМ беседует Алена КАРАСЬ.



— Как возникла идея этого проекта?

— Театр занимается адаптацией классики, в то время как ее нужно открывать каждый раз заново. В данном случае, этот текст связан с легендой, которая самим Шекспиром взята из античной легенды о Приаме и Фисбе. Клим точно так же отнесся к шекспировской легенде о Ромео и Джульетте и заново установил с ней взаимоотношения. То есть, он открыл ее как трагедию. Не просто как поэт, как литератор, но, прежде всего, как практик театра. Текст этот родился в результате его театральной практики, проблем сегодняшнего театра.

— А в результате какой театральной практики написал свои пьесы Шекспир — это входило в круг твоих интересов?

— Текст Шекспира предназначен людям иной цивилизации, иного менталитета, как наш. Возрождение сформулировало антропоцентрическую картину мира, принцип индивидуализма, согласно которому человек, как на рисунке Леонардо, находится в центре Вселенной. Но надо понимать, что философия эпохи формулируется интеллектуалами, которые что-то предвидят, а для нормального человека того времени сама идея, что человек — центр мира — крамольна; он сформирован средневековым, то есть, обладает цельным мистическим взглядом на мир. В центре его мира стоит Бог. И тогда совершенно иначе виден конфликт пьесы. Он, действительно, трагический. Ромео и Джульетта совершают то, что запрещено. Мы же с вами являемся конечным продуктом развития этой философии, каждый из нас убежден, что он в центре мира. И соответственно, мы воспринимаем это совершенно неверно, как романтическую драму: любовники хорошие, а плохой мир мешает им соединиться. Хорошие любовники и плохой мир. Но это не так.

— Вы разговаривали с Климом о пьесе?

— Парень встретил девушку — вот про что пьеса. Но ведь нет — спектакль про то, как человек, в данном случае — Хор (он есть у Шекспира, но очень развит Климом) находит книгу. И понимает, что если он правильно прочтет сюжет, найдет его эквивалент жизни, то мир спасется. Как сказано «в этой пьесе больше рамы, чем собственно изображения». Сегодня очень важен контекст, в котором происходит эта история. Эта пьеса открывает трагедию здесь, сегодня. Я не хочу развенчать человека, поставившего себя в центре. Но театр занимается тем, что он ищет человека в конфликте философии и реальности. Ведь нас нельзя идентифицировать с моральным кодексом строителя коммунизма, несмотря на то, что мы жили в эпоху, когда это мировоззрение было довлеющим. Второй момент, очень важный в этой пьесе, — противостояние мужского и женского. Я говорил на репетициях, что не случайно на рисунке Леонардо изображен мужчина. Именно мужчина поставил себя в центр. Женщина приносит другое начало. И возможно,

главный конфликт заключен между Ромео и Джульеттой. Между женщиной — носителем любви, божественного дара, и мужчиной — строителем той цивилизации, в которой мы существуем. Мир этот создан мужчиной под себя. И в этой цивилизации, средневековой, атлантической, любовь всегда не ко времени. Как сказано в пьесе: «Мы дети царства безвременной любви».

— То есть, феминистский подход, желание приписать женщине все лучшее, отняв его у мужчины.

— Осознание того, что любовь — это бог, является для Джульетты проблемой. И если бы она этого не осознала, она бы была феминисткой. Но это общая проблема для всех героев пьесы — осознание. Джульетта знает ее на более высоком уровне, чем Ромео. Как примирить страдание и любовь ко всем. В основе самой философии пьесы лежат два диалога: между Хором, который становится монахом, и Ромео и Джульеттой. Важно, не кто она, но через что она проходит. Важен рецепт, который дает Джульетте монах в ответ на ее желание самоубийства. Давая снотворное, он ставит перед ней вопрос о том, как пройти сквозь сон, неотличимый от смерти? Как примирить страдание и любовь? Сегодня театру важно знать, через что человек проходит. Увидеть невероятное испытание, посланное человеку. Современная драматургия мало что серьезно захватывает. Ведь драматургия становится тогда важна театру, когда в современной обыденности возникает миф, когда можно увидеть божественное. Тема не может быть современной, тема всегда должна быть вечной. Среда может быть современной.

— Назвать Клима современным драматургом вряд ли можно, когда он переделывает старые тексты.

— Я не могу сказать, что Клим переделывает старые тексты. Он заново открывает старые мифы.

— Но современная обыденность его не волнует, ведь так?

— Это вопрос стиля автора. Сама же пьеса для меня невероятно современна. За этим текстом я слышу его судьбу: хиппи, потом солдата, который служит на Кубе, сомнения, через которые он прошел, я в этом слышу сильный отголосок 70-х годов — Вьетнам, потом Афганистан. Вражда — она не умозрительна. Ведь парадокс заключается в том, что все происходит в тот момент, когда герцог и Капулетти договариваются, что настало время мира. Вроде бы надо жить по-другому. Почему все время возникает Венеция? Да, когда-то Верона была великим государством. Желание стать первыми, то есть — обогнать Венецию, толкает их к объединению. Они договариваются, но, как роковая неизбежность, жизнь возвращает их к трагедии. Никто не хочет войны, но она происходит.

— Как вечная данность?

— Прости, твой вопрос выводит нас к Тейгарду де Шардену, к феномену человека. Вражда преодолима, только путем всего человечества, как поиск бога. В какой-то момент история любовников перестает интересовать автора, к финалу рождается легенда, и пока она живет в людях, то есть

надежда на спасение, на преодоление. Пьеса о Боге. Не о том, что мир спасется благодаря мальчику и девочке, а в том, что все услышат Бога. Человек не может не соответствовать предназначению. Меня в свое время потрясла роль Париса. Вроде бы эпизодический персонаж, поначалу — брачный аферист, который оказывается в этом городе, чтобы жениться на Джульетте, заезжий жених. Но потом выясняется, что он тот самый Парис, явившийся из пресподней. Это говорящее имя. Я думаю, что во времена Шекспира Парис мог быть только тем самым Парисом, то есть человеком, который воплощается каждый раз в сюжете, где любовь и смерть взаимосвязаны. И в этом главная тема: человек не может, хочет он или не хочет, избежать предназначения. Предназначение встречи мальчика и девочки только в том, чтобы через них родилась легенда.

— Можно себе представить, что такого рода текст осуществляется с группой Клима или с людьми, близкими по крови.

— Я всегда работал в государственном театре. Со всеми его проблемами. Но во МХАТе меня потрясло, что Ефремов, несмотря на болезнь и занятость, очень внимательно отнесся к этому тексту, к пьесе Клима, которая является самостоятельным художественным высказыванием очень большой силы. Я бы даже сказал — общественным актом. Я ведь, как ты знаешь, начинал этот спектакль в Красноярске, потом переместился с ним в Свердловск. Фонд Сороса поддержал мою постановку этой пьесы. И когда я вынужден был уйти из Красноярска, где был главным режиссером, они, по-моему, впервые в своей практике, передали грант уже лично мне, а не театру. Потому что стало ясно, что театры могут меняться, а проект я не отдам. За это долгое время я сроднился с текстом пьесы, он стал для меня таким живым, близким. Текст — очень длинный, громадные монологи. Я их читаю на невероятной скорости, при этом мне удается передать содержание. Наверное, сказывается и мой опыт, и мое знание Клима, и понимание того, что на сегодняшний день рок-музыка заполняет ту нишу, которую должен занимать трагический театр. Сложность заключается в том, что текст этот поэтический.

— Между тем за МХАТом закрепилась традиция провалов поэтических и трагических текстов. Начиная со Станиславского.

— Это проблема не только МХАТа. При всем уважении к Штайну его «Орестея» не слишком убедительна. Это мировая проблема: литература уходит, и вместе с ней — трагическое мышление. Не искусство утеряно, а само ощущение трагедии. Механизм сохранился как рудимент, а ощущение атрофируется.

— У тебя в спектакле Меркуцио является рок-героем, смерть Тибальта — это смерть рок-звезды, звучит рок-музыка, и через нее ты решаешь многие другие задачи пьесы.

— В рок-музыке человек способен через современное слышать надмирные, не сиюминутные энергии — божественные или дьявольские, но небытовые. Другой

разговор — сегодня существует уже другая генерация актеров, очень буржуазная, по сути. Это правильно. По своей жизни они — вне тех проблем, которые предлагаются. Это говорит о том, что жизнь невероятно развивается. Актеры не то чтобы были не в состоянии воспринять то, что написано. Они уже иначе смотрят на реальность: она для них полна возможностей. И это очень непростое — встать над этим. В них очень много здравого буржуазного смысла, склонности к компромиссам: этим можно только позавидовать. Но с точки зрения реализации этого текста проблема генерации существует.

— А если эта проблема существует для актеров, как же она отразится на публике? Ты делаешь этот спектакль как поколенческий, а при этом молодое поколение актеров испытывает такие трудности непонимания. Можно быть, пьеса попала в трещину времени?

— Нет. Наверное, задача актера заключается в том, чтобы преодолеть свое подсознательное, чтобы разобраться в нем. Потому что, только манипулируя подсознательным, можно достигнуть катарсиса: вытиснуть страхи или истинные желания наружу и примирить с ними человека. Я говорю о прагматизме, о компромиссности. Но внутренний-то мир человека не меняется: его взаимоотношения с Богом не меняются. Между людьми отношения меняются, а между человеком и Богом не меняются. Поэтому проблема компромисса — проблема театра, а не зрителя. Зритель всегда прав. Меня интересует публика, которая хочет, чтобы ее увели, чтобы ее растрогали. Она ждет, чтобы ее обманули. А если она хочет оставаться там, где она есть, тогда тяжело. Но на самом деле, человек идет в театр, чтобы его обманули.

— Как тебе кажется, имя Клима меняет что-то в интересе публики к «Ромео и Джульетте»?

— Важно сделать так, чтобы вопрос этот у публики не возник. Спектакль называется «Джульетта и ее Ромео», что соответствует прямому переводу шекспировской реплики. Женщина в этой реплике выведена вперед, а мужчина подчинен. Наверное, это важно: во всяком случае, это так. И конечно, здесь всегда будет присутствовать Шекспир. Но важен, наверное, не Шекспир, а путешествие, которое человек испытывает. Когда я смотрю какой-нибудь фильм — мне все равно, кто его сделал. В фильме Лурмана Ромео убегаем из своего родного города, и путем невероятных испытаний оказывается в Мексике. Для меня это больше похоже на Шекспира. Потому что, — то, что с ними происходит, — невероятно, это больше, чем лечение мальчика к девочке. Что-то большее они отстаивают, и тогда Тарантино для меня больше похож на Шекспира, чем кто-нибудь другой. Мне один актер в Красноярске сказал (они вообще очень осторожны, провинциальные актеры, ведь они живут совсем другой жизнью, чем в Москве), что он, наконец, понял, что Шекспир имел в виду. И дело не в том, что любой переводной текст сам по себе плох. Но сегодня очень важ-



но, тем чувствам, которые в обилии возникают, дать территорию текста, чтобы они могли быть высказаны. Это очень важно, потому что сказать — это утвердить что-то в реальности.

— Сегодня все больше уходит в пластический театр, в паратеатральные опыты, но не могут выразиться на территории слова. Театр точно потерял страсть к слову.

— Да, мне один актер сказал: «Я готов заниматься сегодня сутками всем, чем угодно, связанным с вокалом или движением, но только не текстом». Слова, которые говорят, должны быть предельно ясными, они должны нести если не новость, то освобождение. А второе — надо иметь мужество произнести эти слова так, как ты их слышишь. Что такое национальная идея? Ее может найти не политика, а театр, и не театр даже, а автор, актер.

Меркуцио и Тибальд были друзьями. И они заказывали Моцарта в ресторане. Здесь очень важна тема Моцарта, которая была каким-то толчком для Клима, когда он писал пьесу. Конкретная симфония, взятая Климом в исполнении Менухина. Тема, связанная с Меркуцио, с гением. Это тема гения, которому Богом дана способность преодолеть непримиримость реальности и идеи. Хипарь курит травку, и афганец курит, где они противостоят друг другу, а где — нет? Они оба уходят в другую реальность, один в погонях, другой — в волосах, они могут и подражать, но в какой-то момент они заплачут над Моцартом оба, а другие не заплачут.

— Ты думаешь, их соединяет опыт поколения?

— Да, ты правильно говоришь. Опыт поколения независим от социальных пристрастий человека. «Мы дети царства безвременной любви». Это время может проживаться по-разному, но в итоге приходит к одному. Меня вообще поражает у Клима невероятная взаимосвязанность персонажей: Тибальта с Отелло, например. Это два человека, выпавшие из реальности войны. Они были предназначены для этого. Дальше наступила реальность мира, жизнь их закончилась.

— Опыт 70-х годов сильно определяет жизнь этого текста. Написан сам текст пять лет назад, и опыт разочарований последних лет в него также вошел. Как живет это наслаждение разных поколенческих опытов в сегодняшнем дне? Как тебе кажется?

— Задача как раз в том, чтобы преодолеть разность этих опытов, конкретность реалий, декораций. Все, что сегодня происходит, было рождено там. Война, допустим. Она была сначала далеко, во Вьетнаме, потом поближе. А сегодня она здесь. Театр всегда играет про сегодня, не про вчера и не про завтра.

P.S. Рецензия на спектакль «Джульетта и ее Ромео» будет опубликована в одном из ближайших номеров «ЭС»

Фото В.МАКСИМОВА  
О.ФИНОГЕНОВА