

НИНА ЧУСОВА:

Культура — 2004. — 16-22 дек. — с. 16

Мое дело — придумывать людям праздники

Нина ЧУСОВА — один из самых модных и востребованных молодых режиссеров. Лет пять назад взлететь на гребне режиссерской «новой волны» было достаточно легко. Отхлынув от театральных берегов, она оставила на сценической суше немногих: Карбаускиса, Серебrenникова, Чусову. В творческом багаже Нины — спектакли в самых престижных столичных театрах: МХТ имени Чехова, Современнике, Сатириконе, РАМТе, Театре имени Пушкина, а также в антрепризах и за рубежом. В одной связке с молодым режиссером работали Олег Табаков, Анастасия Вертинская, Елена Яковлева, Марина Зудина, Чулпан Хаматова, Ольга Дроздова, Павел Деревянко и многие другие. Она ставила Мольера, Чехова, Островского, Гоголя, Ибсена. Но если раньше любой шаг режиссера вызывал бурю критических восторгов, то сегодня Чусова перестала быть «неприкасаемой» и успела выслушать массу нелицеприятных отзывов по адресу отдельных проявлений своего творчества. О нынешнем мировосприятии режиссера нам удалось поговорить накануне премьеры ее нового спектакля «Сон в шалую ночь» (такое название дано шекспировской пьесе переводчиком Осией Сорокой) в Театре имени Пушкина. Поэтому беседа естественным образом началась с Шекспира.

— «Сон» сегодня столь растрепан, что сразу возникает банальный вопрос: а вас что в нем увлекло?

— Для меня эта пьеса важна тем, что она заряжена Шекспиром огромной положительной энергией и верой в то, что все наши проблемы счастливым разрешаются и восторжествует гармония. К тому же я на самом деле верю, что эта гармония именно сейчас, несмотря на очень сложные и тяжелые времена, начинает зарождаться и в реальной жизни.

— По каким приметам вы это определили?

— Потому что хуже уже не может быть. Когда человек, страна или любая ситуация опускается на самое дно, то дальше неизбежно начинается подъем. Это закон. Наверное, как у Шекспира, боги должны вмешаться.

Что же касается спектакля, то моя цель — подарить людям праздник. И не случайно премьера состоится под Новый год. Новогодняя ночь — это всегда волшебство. Если энергия радости войдет в человека под Новый год, я уверена, и дальше этот клубочек начнет раскручиваться.

— Откуда в вашем спектакле возникли африканские ритуальные моменты в европейской комедии?

— Мы подумали, что Афины для Шекспира все равно что для нас Африка. Такая же далекая, теплая и волшебная страна, где творятся чудеса, неведомые явления происходят в природе и человеческом организме. Страна мечты. Все эти бананы-кокосы, апельсиновый рай. Рай, где возможно все. Но я не увожу шекспировских героев из Афин, просто они у нас такие. Дохристианский период, когда в человеческом сознании все жили вместе — и люди, и боги. И можно было напрямую обратиться к богам за помощью, а у тех была налажена обратная связь с людьми. К тому же у Шекспира нет конкретного времени. Он описывает Афины, а рядом фраза: «Получу стрелой татарской». Это сразу оживляет фантазию. Очевидно лишь одно — это ночь. Магическая, волшебная, что-то вроде славянской ночи на Ивана Купалу. У нас все построено на обрядовых моментах. Нужно визуальное воздействие на организм зрителей.

— То есть зрелище станет важнейшим компонентом спектакля?

— Мне кажется, у Шекспира и написано зрелище. Эту пьесу невозможно решать в скучных тонах. Там такие сочные краски заложены изначально, что дотянуться до них практически невозможно. Даже американский фильм с голливудскими спецэффектами не дотянулся до шекспировского волшебства. Мне же хочется добиться от зрителей детского восприятия: есть ангелы, которые летают, боги, которых можно увидеть наяву.

Весь этот мир — не черно-белая реальность, а словно сказочный мультфильм. Или калейдоскоп — картинки меняются, и эмоции наши тоже меняются одна за другой. Вдруг горе превращается в радость. Но воздействие «Сна» еще и звуковое, музыкальное, ритмическое, световое. На этом построены все ритуальные действия — и костры жгли, и в барабаны били, и костюмы надевали яркие.

— Вы часто говорили о том, что слово в театре не столь важно. Продолжаете придерживаться этой точки зрения?

— Нет, я ее уже меняю. На самом деле оно важно. Но наше недоверие к слову сыграло очень большую роль. Мы уже давно не верим тому, что написано в газете или сказано с телеэкрана. Ведь за словом «свобода» не стоит никакой свободы, за «любовью» — любви. Эти понятия обесценены абсолютно, слово не провоцирует определенную ассоциацию. Мы скорее поверим мату: «О! Это точно сказано! Сермяга — вот где правда!» А когда звучит фраза «Я тебя люблю», я уже не понимаю, что это значит. И вдруг у зрителя возникают сомнения в истинности происходящего. Поэтому мне хочется при помощи визуальных эффектов вернуть этим тотальным понятиям чистоту. Может быть, таким путем я и иду к слову, к его значению. Ведь слово — это ключ к пониманию мира.

Возможно, это ко мне пришло, когда я начала заниматься английским языком. Не как в школе, а серьезно. Меня раздражало, что я говорю, как обезьяна какая-то. Захотелось понять структуру языка. Когда я со стороны смотрю на язык, то понимаю, как много информации о нации там заложено. И теперь я возвращаюсь к русской литературе, начиная с какому-то пиететом относиться к слову.

— Со словом «пиетет» ваш образ связать трудно. Когда вы только начинали ставить классику, вас хвалили за смелость, а теперь...

— ...ругают за наглость.

— И за нее, и за легковесность. Классик для вас — явно не «священная корова». Но кто он?

— Мне прежде всего хочется вернуть классику живое человеческое лицо. Вот Островского, например, заклеили «великим русским драматургом». А на самом деле это был нормальный человек, который ухаживал за артистками, влюблялся и для каждой писал пьесу. Вот эта его игровая стихия куда-то ушла. Когда я бралась за «Грозу», мне хотелось этот хрестоматийный текст поднять и увидеть за ним человека.

То же самое и с «Тартюфом». Это же прежде всего французская комедия. Мне нужно было понять, что такой Мольер? Что это за пьеса, которая так разозлила короля? Мне необходимо, берясь за какое-то произведе-



Н. Чусова

ние, понять драматурга целиком, его характер, мироощущение. Как он относился к тому, что за окном? И Островский, и Мольер писали о людях, которые их окружали. Они были современными драматургами. И я смотрю своими глазами на свое время. Только использую их краски. Вот и все, что я делаю. Мне совершенно неинтересно переворачивать все с ног на голову.

— И спорить с классиком?

— Абсолютно не хочется. Нужно только перевести его на сегодняшний сценический язык и понять.

— Когда возникла новая режиссерская волна, ее закономерным образом связали с «новой драмой». На деле же их пути разошлись. Вот вас интересуют произведения драматургов-современников?

— Я их читаю, но пока не чувствую. Там нет какой-то тотальной идеи, объема. Я беру пьесу и сразу понимаю, про что она и как ее сделать. Но в пьесах тех же классиков есть миф. У наших все плоско, как в газете: случилось то-то, выводы ясны. С первой строки понятно, кто хороший, кто плохой. И еще мне не нравится, что все черно. Никогда не встретишь позитивного финала: все плохо, и точка. Ну как молодой человек может видеть мир так плоско, не замечать хорошего в людях? Это не вызывает во мне никакого резонанса. Нет катарсиса, который так нужен. А вот у Шекспира он всегда есть: небо тучами заволокло, но луч все равно пробьется. Даже в самой ужасной и кровавой пьесе что-то теплится. Он мне всем развитием событий подсказывает, как сделать так, чтобы избе-

жать этого кровавого месива. В этом мудрость: за чернотой увидеть просвет. А у наших молодых в пьесах даже любви нет, только секс и насилие. Мне же не хочется выносить на сцену грязь, ее и так везде полно.

Или вот еще. Начитаются Сары Кейн и давай точно так же выворачиваться. Но не надо забывать, что Сара Кейн была наркоманкой и алкоголичкой. Она и ей подобные — люди с испорченным сознанием, не совсем адекватные в воспроизведении мира. И никакой Петя Иванов, который не кололся и в итоге не повесился, так все равно никогда не напишет. Меня это просто раздражает, если честно. Они не ищут собственного пути, не слушают своего сердца, а идут по чужим дорожкам.

Так что мое обращение к драматургам: зарядитесь положительно. Пишите трагедии, комедии, что угодно, но не переписывайте газетные факты. Или хотя бы трансформируйте их. Ведь Достоевский тоже многое брал из газет, но на какие другие уровни выходил.

— Нина, вы у нас считаетесь лидером по количеству постановок в сезон.

— Нет, уже не я. Надоело это. Сейчас, наверное, Кирилл Серебrennikov.

— И тем не менее вы умудряетесь работать очень быстро и параллельно в разных театрах.

— Так в этом же вся и прелесть. Ведь в одном театре невозможно сразу две пьесы ставить.

— Эта одновременность для вас принципиальна?

— Для меня это необходимо. Парал-

лельно «Грозе» я делала детский мюзикл «Энни». И мне было нужно переключаться с «грозовых» сложностей на детский сад. Причем чем сильнее контраст, тем лучше. «Тартюф» готовился параллельно «Сну». В последнем у меня занята молодежь, в первом — мастодонты. Это такая противоположность, что вам даже трудно ее представить. То есть существует еще и разница в подходе к работе с актером. Мне это необходимо как воздух. Как контрастный душ, который оздоравливает. Это полезно для организма.

И важно для профессии. Каждый театр — это определенная семья. Ты ходишь из дома в дом, как врач по вызовам. Так и я — режиссер по вызову. Врач приходит в семью Ивановых — там ангина, у Петровых — дизентерия, у Сидоровых — желудочные колики. Мне кажется, профессия режиссера схожа с профессией врача: ты должен обладать рядом знаний и умений, чтобы «лечить» все. У одних — Островский, у других — Шекспир, у третьих — Мольер, а у тебя уже существует определенный багаж знаний о каждом.

— Приходя в разные театры, вы учитываете какие-то их традиции? Или приносите безоговорочно свое видение будущего спектакля?

— Конечно, учитываю. Это стопроцентно. Я сама заметила, что в Современнике у меня получаются одни спектакли, в Пушкинском — другие. Причем я не изучаю специально историю каждого конкретного театра, хотя, конечно, я ее знаю. Но везде изначально заложена своя атмосфе-

ра. Я ее ощущаю, а мой организм подсказывает: здесь нужно делать так. Да, я, естественно, придумываю спектакль от начала до конца, его концепцию. Но не учитывать атмосферу и индивидуальности нельзя. Я же не могу прийти в чужую семью и сказать: «А теперь давайте по-моему пляшите». Они, конечно, спляшут, но это не будет органично.

— Что вы делаете в первую очередь, приходя в незнакомый театр?

— Ставлю диагноз. Я же говорю, что у меня медицинский подход. Ты на самом деле становишься диагностом и немножко психологом. Понимаешь: в этом месте все нормально, здесь — запущенно, а это вообще нужно вырезать, как аппендицит. Такое своеобразное сканирование ситуации происходит.

— С артистами у вас выстраиваются отношения по типу диктатуры или демократии?

— Нет, я никого не давлую своим так называемым авторитетом. Мне вообще не нравится это противопоставление: режиссер — артист. Это сразу блокирует и их фантазию, и мою. Не люблю актерской пассивности: ты — режиссер, давай придумывай, а мы послушно исполним. Эта ситуация неверна: ну будут они технически выполнять мои задания, а дальше что? А ведь может быть и по-другому — мы вместе сочиняем, творим. Я иногда хитрю: мол, не знаю, как это сделать. Тогда возбуждается актерская фантазия. Это игра. Мы всего лишь играем в режиссера и артистов.

— Вам не надоело быть «режиссером по вызову»? Может быть, пора обрести свою команду, свой театр?

— В этих словах — «моя команда» — есть какой-то глумизм, который меня раздражает. Я не имею на это права пока. Еще не нахожусь на том уровне, чтобы нести ответственность за артистов, вести их куда-то в горы. Я еще буду ошибаться миллион раз. И мои спектакли — пока только поиск чего-то, отражение моего внутреннего мира.

— Такой ответ я и предполагала, поскольку ни один перспективный молодой режиссер не соглашается брать на себя ответственность за театр. Что, между прочим, очень печально, в то время как над репертурным театром сгущаются реформационные тучи. Вы о готовящейся реформе знаете?

— Нет.

— Совсем ничего?

— Ну что-то такое слышала, вроде бы государственные дотации сокращаются.

— На обсуждениях реформы молодого режиссера днем с огнем не найдешь.

— На самом деле это мой большой минус. Я часто не в курсе того, что происходит в стране и театре. Но я уже не имею на это права, потому что детский сад закончился. А во взрослом состоянии нужно знать, где ты живешь и по каким законам.

— У вас, как у молодого практика, есть претензии к системе репертурного театра?

— Мне кажется, что это неправильно — ставить под сомнение модель репертурного театра. Идея же тотальной антрепризы и вовсе сомнительна. Это идет против нашей природы. У нас все-таки испокон веку существовали крепостные театры. Артист должен быть чьим-то. И это нормально.

Сейчас все кинулись в антрепризы деньги зарабатывать. Раньше я это приветствовала, но теперь понимаю, что это заводит в такие дебри, потому что теряется аура артиста. Он становится торговцем: я продаю свой профессионализм за хорошие деньги. Проявляются приметы сериального мышления: достаточно того, что

я известен, больше ничего не надо. При этом еще и зритель приучается к дурному вкусу. Ой, этот из рекламы! Отлично! Апплы и бабки — вот апофеоз всего этого. Артист становится предметом ширпотреба вроде одноразовой посуды или гамбургера. Не вкусно? Прожевал и забыл.

— Нина, а не вы ли поставили, например, «Резиновое принца» (он же — «Фаллоимитатор») да и ряд других антрепризных действ?

— Да я, я. Но мне надо было понять и почувствовать все это изнутри. Я и сама когда-то кричала: «Артисты! Вон из репертурного театра! Все в антрепризы! Только там свобода!» Да нет там никакой свободы, только еще покруче кабала. Ты за эти деньги должен жить в самолете и бесконечно перемещаться из Москвы в Сургут, из Сургута — в Питер, из Питера — в Кемерово. О каком профессионализме тут можно говорить? Я помню, как в моем воронежском детстве все ахали: «К нам едет Театр Вахтангова!» Что-то в этом такое было, будто небо к тебе спустилось. И сейчас что?

А эти комедии убойные? Все, больше нет сил. Мы уже все американизировались. У нас чувство юмора на уровне банановой кожуры. Поскольку нулся — упал, дунул-плюнул, все. К этому очень легко привыкнуть с экрана, со сцены. И кому теперь нужно высокое искусство? Вернуть обратно зрителя, который мыслит, очень трудно.

— Но ведь это, если и возможно, то уж явно не в антрепризе. А государство готово сократить и без того скудные дотации на нормальный репертурный театр.

— Вы знаете, мы все развращены этой надеждой на государство. Не надо на него надеяться, у него своих проблем выше крыши. Я верю, что в недалеком будущем появится новое меценатство. Причем это будут очень молодые люди. Не те, которые успели наворовать и еще держатся. Но другие, которые поймут, что к деньгам нужно приложить доброе имя. А это имя потом сыграет на весь их род. Вот тогда и театры будут содержаться не государством.

— Но все равно останутся крепостными, не у государства, так у меценатов?

— А какая разница?

— Государство худо-бедно, но что-то гарантирует, а этот еще подумает, дать денег или нет.

— Это уже личностная характеристика персонажа. Он такой вредный у вас получился. Но ведь может быть и другой — творческий, заинтересованный в эксперименте, в новых театральных технологиях. И тогда он не просто бабки отобьет, но получит громадную прибыль. Почему тот же Абрамович купил «Челси»? Потому что это престижно. Мы же пока не видим в театре престижа, роскоши.

— И когда же это, по-вашему, случится?

— У меня больше надежд не на наше поколение 30-летних, а на нынешних 20-летних. Я вижу в них больше перспектив. Мы же — как мостик из одной эпохи в другую. Мы застали все эти перипетии — и политические, и финансовые. Они же более свободны, в том числе и от денег. Умеют зарабатывать, не сидят на родительской шее. Они знают себе цену, и это нормально. Мы этого не умели, меня вообще приучили, что стыдно просить денег за свой труд. И это до сих пор моя большая проблема, потому что сразу начинаю давить на совесть, и я сдаюсь. Так что надо только немножко подождать, и все наладится.

Беседу вела
Ирина АЛПАТОВА
Фото Ирины КАЛЕДИНОЙ