

Нина ЧУСОВА, режиссер:

Стараюсь не быть рациональной

Известия - 2003 - Январь с 73.

«Вы знаете, кто у нас может хорошо поставить комедию?» — спросили меня недавно. Я сказала — Нина ЧУСОВА. «А лучше, чем Нина Чусова?» А куда лучше-то?! Из всей молодой режиссерской поросли она одна может сделать крепкий и смешной коммерческий спектакль, который был бы при этом произведением искусства. Начиная со студенческого спектакля «Шинель» и кончая недавней «Двенадцатой ночью», которую наши артисты играют на не присущем им английском языке, она всегда была верна простой, но дьявольски трудновыполнимой идее — в театре должно быть интересно. И разнообразно. Как ребенок, играющий в салки, моментально меняет траекторию движения, заведя настигающего его водящего, так артисты Чусовой с легкостью меняют театральные регистры в зависимости от смены сценической ситуации. Ее «Шинель» не похожа на «Имаго», «Имаго» на «Героя», «Герой» на «Двенадцатую ночь». Скоро у нее выходит еще две премьеры — «Вий» Гоголя и «Медведь» Чехова.

— Я знаю, что вы недавно вернулись из Греции. Вы там что-то ставили?

— Да. «Шинель».

— Это ремейк того дебютного спектакля, который идет у нас в РАМТе.

— Точный ремейк никогда не получается — пространство другое, артисты другие. Я делала «Шинель» в экспериментальном театре, который существует в Афинах при театре национальном. Вообще-то они не любят никого пускать в свою греческую тусовку. К тому же Гоголя там никогда не ставили. Так что это был действительно эксперимент.

— Иными словами, вы уже вышли на международный уровень.

— Ну, а что делать! Вышла. Мне понравилось это приглашение, потому что меня вообще давно преследует мысль, что совершенно неважно, на каком языке спектакль ставить. И даже в какой стране работать. Это не принципиально.

— А что принципиально?

— Принципиально, чтобы был контакт между артистами и зрителями. Текст — это не последняя инстанция воздействия на человеческий организм. Сейчас вера тексту и слову вообще минимальна.

— Вера или верность?

— И вера, и верность. Ведь большую часть информации мы получаем в театре помимо текста. Слово утратило свою самодостаточность, его надо обязательно чем-то подкреплять. Картинкой, например.

— Вы имеете в виду слово театральное или вообще слово?

— А тут все взаимосвязано.

— Я отчасти соглашусь. Ведь многие современные режиссеры делают сейчас так называемые авторские спектакли, не опираясь на литературный

первоисточник и используя в своих театральных фантазиях минимум слов. Скажем, Боб Вилсон, Кристоф Марта-лер. Но вы, несмотря на все эти декларации, продолжаете тем не менее работать с текстами, и, как правило, текстами классическими.

— В чем прелесть классических текстов: это такой клубок — там за любую ниточку можно тянуть, обязательно что-нибудь вытянешь. Поэтому там фантазия работает активнее. Надо, чтобы, когда читаешь, было одно восприятие, а когда смотришь — другое.

— Вообще-то на этом вся режиссура и строится. Во всяком случае, со времен Мейерхольда.

— Ну да.

— Ваш эксперимент с «Двенадцатой ночью», поставленной на английском языке с русскими артистами, тоже в этом же русле ваших мыслей о слове лежит?

— Для меня это была чистая авантюра. Я вообще очень люблю, когда не знаешь, чем дело кончится. Чем сложнее и даже невозможнее, тем лучше. В конечном итоге получилось, что английский язык стал для артистов предлагаемыми обстоятельствами. Они понимают, что их не понимают, и им от этого легче придуряться. Если бы они играли по-русски, то несли бы ответственность за каждое слово. А так не несут... От этого у них такая мультфильмовская эстетика появилась, которая в нынешнем контексте стала аналогом эстетики плашадной. Теперь мы хотим поставить чеховского «Медведя» по-английски.

— Это уже абсурд, возведенный в степень. Ведь Чехов

отличие от Шекспира не по-английски писал.

— В том-то и дело. Мы знаем, как играть Чехова по-русски. А я хочу сломать стереотипы. Снят вопрос, где происходят события, снят вопрос, на каком языке.

— То есть английский язык — это никакой язык?

— Так ведь мы же так к нему и относимся. Это тоже условия игры — только не на сцене, а в мире. Если ты не говоришь по-английски, то ты немой человек. Это условие, которое поставлено всем. Часть театрализации нашей жизни.

— Может, тогда надо ставить не на английском, а на каком-то придуманном языке?

— Как вы угадали наши мысли. Мы к этому обязательно придем. Будем ставить на языке всяких лингвистических опусов. Знаете — «путь-к батые»...

— Такие способы действительно лучше применять к классической драматургии. Современная драматургия ведь чем сложна — в ней есть сюжет, который зрителю неизвестен.

— Да, конечно. Но с классическими пьесами свои сложности. Тот же «Медведь» — очень странная пьеса. В ней все буксует на месте, ничего не происходит. Я сначала даже возмущалась — что там ставить?! Потом поняла. Это такая сюрреалистическая клоунада, столкновение двух имиджей, двух масок. Берется бытовая ситуация и доводится до абсурда. И никакой психологической подоплеки.

— Разумеется, это же водевиль.

— Вот. И тогда возникает следующий вопрос — что такое водевиль сейчас? У меня есть любимая группа Tiger Lillies. И они сейчас создали театр — Tiger Lillies Variety. То есть они не просто песни поют, а там сюжет какой-то идет с визуальными эффектами. Я смотрела — смеялась, плакала. И подумала, что значение слова «варьете» сейчас у нас утрачено. То есть это просто клуб или стриптиз. И вот я думаю сделать водевиль как варьете. Это должна быть эклектика, доведенная до безумия, до сюрреализма. Варьете как чудо, как бесконечные превращения.

— Наверное, предлагаемыми обстоятельствами все может стать — и язык, и жанр, и работа со звездой. Скажем, с Вертинской, с ко-



МИХАИЛ ГИТЕРМАН

торой вы работали на «Имаго». Ведь у каждой звезды свои тараканы.

— А у кого их нет? С Вертинской легко работать. Сложно с каким-нибудь Актером Актерычем, но я никогда с такими и не работала. Они волшебным образом сами всегда отпадают. А еще я никогда не хожу отсматривать актеров в других спектаклях. При общении все ясно становится. Разговариваешь с человеком — и все понятно. У артиста ведь что главное — бешеная фантазия. Пусть глупости говорит, лишь бы фантазировал. Вот за что я люблю Пашу Деревянко — я ни разу в жизни не слышала от него здоровой мысли. Но потом, проанализировав все, что он наговорил, я вдруг понимаю, что в этом сумасшествии есть своя логика. Я вообще стараюсь не делать ничего рационально...

— А застольный период у вас есть?

— Есть. На «Медведя» ушло минут сорок.

— Мы с моим приятелем как-то играли в такую игру: придумывали пьесы, которые выдающимся режиссерам противопоказано ставить. Скажем, Гинкас ставит салонную комедию. Додин — Оскара Уайльда. Виктюк — спектакль «Братья и сестры». Женовач что-нибудь томительное и окутанное эротическим маревом и т.д. А вы можете назвать что-то столь же для вас неприемлемое?

— Не знаю. Все же меняется. Я думала раньше, что мне Островский противопоказан. А теперь понимаю, что это совершенно мое.

— А Расин, например?

— Ну почему же. Расина можно. Я читаю иногда и прямо плачу. А, поняла — Сартр!! Вот пьесы Сартра ни за что делать не буду. Я не люблю, когда расставлены все точки над i.

Марина ДАВЫДОВА