

# Время МН-2003 - 12 июля - с. 7.

# ОГНЕМ, МЕЧОМ И ТЕАТРОМ

Сегодня, в десять вечера, на Театральной площади состоится торжественное закрытие Чеховского фестиваля

29

Ирина Корнеева

Итальянский театр «Студио Фести» представит Москве огненное шоу. С летающими в небе ангелами в длинных белых одеждах, с картинами великих итальянских мастеров Возрождения, проекции которых захватывают целые здания, с трещащими ликами, возникающими на экране из водной пыли, с огромными расписными сферами, проплывающими в небе над головами зрителей, с танцами на стенах домов, с огненным дождем, который в довершение ко всему обрушится с небес на землю...

Это феерическое зрелище станет достойным завершением двухмесячного театрального марафона, который проходил в Москве с 17 мая по 12 июля. Организаторы фестиваля — Международная конфедерация театральных союзов — показали около девяноста российских и зарубежных спектаклей. Своё театральное искусство демонстрировали 19 стран — Япония, Великобритания, Испания, Италия, Франция, Германия, Израиль, Иран, Швейцария, Дания, Швеция, Финляндия, Сенегал, Корея, Тайвань, Грузия, Армения, Белоруссия...

Специально с Международным театральным фестивалем им. А.П. Чехова было подготовлено пять совместных международных проектов: «Двенадцатая ночь» (Россия — Великобритания), «Жорж Данден» (Россия — Франция), «Синхрон» (Россия — Швейцария) «А. — это другая» (Россия — Германия), «И.О.» (Россия-Швеция).

16 зарубежных шедевров составили мировую серию Чеховского фестиваля, 24 спектакля вошли в его экспериментальную и детскую програм-

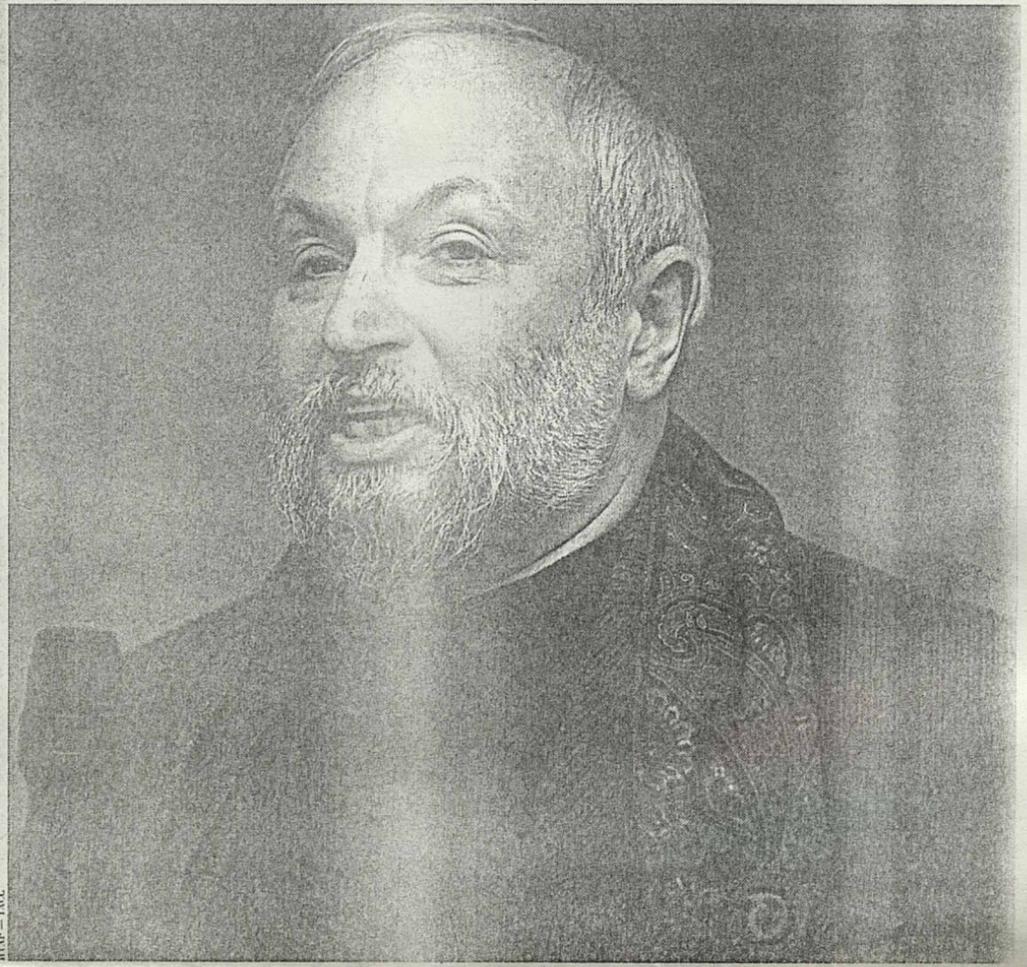
мы, 46 постановок 32 столичных театров представляли Москву. Плюс огромная офф-программа с «круглыми столами», симпозиумами, сценическими читками и коллективными обсуждениями всего увиденного и пережитого.

Два фестивальных месяца мы дышали в такт лошади Бартабаса из его французского конного театра «Зингаро». Постигали, как англичане (Деклан Доннелан и Ник Ормерод) ставят Шекспира, а французы (Жак Лассаль из «Комеди Франсез» и Ренато Бьянки) — Мольера, причем с российскими артистами. Поражались, сколь остра и, оказывается, музыкальна корейская «Кухня». Ждали Годо Роберта Стурра. Замирали в немом восторге или почтении перед многовековой японской культурой «Кабуки» и «Но». Рукоплескали Тадаси Сузуки. Жили в странных параллельных мирах Кристофа Маргалера.

Истинных театральных шедевров в Москву привезли много. Представлений, о которых будут говорить вплоть до следующего фестиваля, — еще больше.

Одним из самых парадоксальных спектаклей Чеховского фестиваля оказалась постановка немецкого режиссера Франка Касторфа в берлинском театре «Фольксбюне» «Мастера и Маргариты». Это был театр в прямом эфире: актеры где-то за кулисами играли, с помощью телекамер на большом экране показывали, что они там делают. Шла эта прямая трансляция около пяти часов. От Булгакова там мало что осталось. Но запомнится спектакль надолго.

С его обсуждения и начался разговор с режиссером **КАМОЙ ГИНКАСОМ**, в результате которого он предложил для публикации во «Времени МН» «Несколько сугубо патриотических высказываний», написанных им самим.



ИРИНА КОРНЕЕВА

## Кама Гинкас. Несколько сугубо патриотических высказываний

В свое время Феллини, а теперь фон Триер стали заниматься театризацией кино. Каждый из них почувствовал, что собственные киносредства исчерпываются, и киноправда без ее театризации, то есть без остроты, перестает восприниматься как правда. Я, патриот своего дела, густопсовый театральный человек, очень гордился этим.

С другой стороны, меня всегда смешило и трогало то, как в Европе, а также в Штатах используют в театре телекамеры и видеоряд. За последние десять лет я видел большое количество таких спектаклей. Ерунда полная. Авторы спектаклей обнаруживали только элементарное недоверие к себе, то есть к театру, и больше ничего. За исключением одного случая.

В спектакле «Джулио Цезарь» Каstellucci использовал крошечную медицинскую видеокамеру, которую ввел в трахею артиста, как зонд, и показывал, что происходит в горле у немого (настоящего, подлинного немого исполнителя роли Антония), когда он произносил демагогическую речь над труном убитого. Сначала мы видели (на экране) что-то красивое, склизкое, сжимающееся и разжимающееся (видимо, так работают связки). Затем рядом с этими огромными извивающимися связками высвечивался сам пытающийся говорить. Потом появлялся звук: скрежещущий, противоположный, механический (к горлу немого исполнителя был приставлен аппаратик, озвучивающий работу связок). Наконец мы осознавали слова... В какой-то момент аппаратик почему-то отключился, и этот Антоний (с подлинной дыркой в

шее) отчаянно силится быть услышанным, беззвучно шевелит губами и даже подходит к самой рампе, чтобы зрители расслышали его, поверили в его непричастность, искренность и правоту. Это была не игра. Самый настоящий больной с дыркой в горле пытался что-то сказать. Это был случай глубоко осмысленного и шокирующего использования современной технологии.

Я рад, что посмотрел «Мастера и Маргариту» Касторфа. Местами он производил на меня сильное впечатление. Местами было скучно. Местами я затыкал уши, когда режиссер не доверял себе, нам, не доверял Булгакову и начинал действовать агрессивно. Тогда вдруг, ни с того ни с сего, все персонажи или кто-нибудь один устраивали истерику в микрофон. Это были только дисциплены. В одну секунду они могут подействовать физиологически, но потом стараешься их пропустить.

Я много для себя открыл на этом спектакле.

Я давно задумывался о правде в искусстве. И вообще о правде. Ведь что такое правда? Правды нет. Есть *мера* правды. Есть что-то условное, что мы называем правдой. Мы как бы договариваемся, что именно будем считать правдой. Когда в древнегреческом театре персонажи выходили в масках и на котурнах, никого это не смущало. Делали определенный жест — все понимали, персонажи, мол, страдают, другой жест — думают. В театре «Но» свои условности жестов и позиций. В Шекспировском театре вывешивали табличку «лес», и все понимали, что действие происходит в

лесу. Двадцатый век принес так называемый реалистический театр. Вспомните МХАТ, который считался даже натуралистическим — при пасаных декорациях, трипичных задниках, имитации деревьев. Сегодня это выглядело бы таким пыльным... Мое поколение и чуть старшее искало другую правду. Эта правда для нас заключалась в подлинности вещей и фактур. Причем мы пользовались, как правило, предметами, имевшими биографию, и фактурами, жесткими и далекими от бутафорских подделок: деревом, железом, землей, водой. Вслед конструктивизму, мы изгнали бархатные кулисы и падуги, открыли кирпичную стену театра, обнародовали театральную машинерию. Мы стаскивали подлинны предметы и фактуры с подчеркиванием неважности, театральности происходящего. Мы понимали: имитировать жизненную правду на сцене нельзя. Помнили забавный случай, произошедший с К.С. Станиславским. Как-то в декорации по Островскому он сделал настоящую лужу и пустил гусей. И ему ужас как это понравилось — такая правда, такая правда! Он позвал мальчика со двора, какого-то актерского ребенка, и говорит: ну как — правда? Мальчик отвечает: «Нет». — «Как не правда?» — «Дом в доме не бывает», — отвечал мальчик... Мое поколение довольно долго считало, что «дом в доме не бывает». Но у Анатолия Васильева в Серсо был построен дом. Деревянный. Абсолютно настоящий. И там неожиданно возникала новая — сюрреалистическая правда. Не натуральная, а

сверхнатуральная, которая абсурдировала бытовое правдоподобие.

То, что я видел в «Мастере и Маргарите» Касторфа, — это поиск новой правды. От булгаковского романа в немецком спектакле, конечно, осталось немного. Но гениальное произведение, слава Богу, существует, ничего с ним не сделается, а к тому, что Касторф воспользовался им, я отношусь спокойно. Когда берешь большого автора, то всегда пользуешься им, чтобы рассказать про себя. Он потому и большой автор, что о ком бы ни писал — о Гамлете, о Пилате, о Вишневом саде или об Анне Карениной, — он всегда пишет о тебе.

В немецком «Мастере и Маргарите» для меня неожиданно открылось: мы уже не воспринимаем правду без телевизионного посредства. Удивительно, но факт. Сегодня мы доверяем только тому, что пропущено через телеэкран. Только в телевизоре правда. Мы способны часами следить за плохо снятыми телерепортажами с места событий. Когда освобождали норд-остовцев, целых три часа в кадре ничего не было. Вдалеке стояли три вооруженных человека, видны были какие-то машины — все. Три часа я сам это смотрел. Ждал, чем кончится. И не только я. Вся Россия и весь мир. Эта блеклая, невнятная, три часа не меняющаяся картинка и была правда.

Касторф замечательно использовал приемы телерепортажа или, вернее, возможности прямого эфира. Главным образом действие у него в спектакле происходило на экране. Режиссер поселил актеров в маленькие павильончики с фанерными стенами в обоях, ко-

торые, если нужно, выглядели как настоящие. Он вмонтировал туда следящие телекамеры, поставил операторов. Свет был не очень качественный, цвет блеклый, резкость иногда пропала. Персонажи не уменьшались в кадре. Все это, как ни странно, создавало ощущение подлинности происходящего при всей гротесковости игры. Мало того. Все время возникал эффект присутствия. И даже больший, чем обычно в театре бывает. Ведь, все, что показывалось на экране (а это чуть ли не 75% происходящего), можно было снять на пленку и показывать. Но тогда бы пропало главное, что и отличает театр от кино: синонимичность. Все, что происходило на экране, происходило «здесь», «сейчас» и сейчас же транслировалось на экраны. Для пушей наглядности режиссер к концу спектакля приоткрывал прием. Вдруг вдалеке за декорациями мы замечали играющую актрису, чей крупный план одновременно демонстрировался на экране. Там же вдалеке мы видели склонившегося над актрисой телеоператора.

Вот какое довольно сильное впечатление, произвел на меня этот спектакль. Впечатлила не столько булгаковская история, изложенная Касторфом, не его постэдзоровские сарказмы, а театральный язык, на котором режиссер изъяснялся. Я даже было подумал, может быть, мне кинуться во всякие тяжкие и покувыркаться с разными современными технологиями. Но... Я русский режиссер.

Недели три назад мы сдавали в Штатах макет американской верени спектакля «Дама с собачкой». Американцы были

потрясены макетом. Не только потому, что Бархин — замечательный художник и профессиональная идея хорошая может быть, даже оригинальная. Не только потому, что они никогда не видели русский театральный макет — на Западе делают только небольшие картонные прирезки. Они поражались: декорации *деревянные*. Я спрашиваю: а у вас какие? Все главным образом из пластмассы. Это дешево. Вам нужно дерево — делаем *пластмассовое дерево*. Вблизи не поймешь, что оно настоящее. Но *пахнет — пластмассой*.

Последние пятнадцать лет мы по пять-шесть раз играем наши спектакли за границей. Мы знаем, как к нам относятся. Нас очень любят. Не только нас, Московский ТЮЗ, но и русский театр вообще. За что? За то, что он отличается от всех театров мира. За то, что этот театр не про идеи, не про абстракции. Он про живые чувства живых людей. Так что давайте ценить, что имеем.

С другой стороны, я считаю, что необходимо быть с открытыми глазами и ушами. Надо видеть и знать, что происходит вокруг, и пользоваться достижениями, которые возникают где угодно — в Японии, в Африке, в Штатах или Германии. Не для того, чтобы изменить суть русского театра, а чтобы обогатить его другими возможностями. Модна пластмасса? Давайте поиграем в пластмассу. Сделаем все деревянное, а потом неожиданно на ваших глазах обольем все пластмассой. Пусть это будет такой перформанс. Перформанс о том, как Запад наступает на наш русский театр. ха-ха!