

1187, 0703  
(цено)



Алексей БАРТОШЕВИЧ:

# «Истинная всемирность рождается из диалога»

того Шуберта, какого он заслуживает, но и в том, что в Шуберте они, как мне показалось, стараются услышать и угадать ту домашнюю, сентиментальную, позднюю романтическую традицию, из которой, может быть, и выросли многие последующие беды немецкой культуры и немецкой нации. Я говорю о том, что я чувствую. И если актеры в какой-то момент начинают вызывать отращивание к банальности, "сопливости" Шуберта, (кстати, именно это и послужило некоторым мотивом к тому, чтобы задаться вопросом, а не покинуть ли мне зрелище?), то потом понимаешь, что эта "противность" идет от режиссерского замысла. В какой-то момент происходит довольно заметный, даже резкий поворот, когда все участники спектакля выходят на авансцену и, повернувшись к залу лицом, начинают петь не Шуберта, а Баха. Сначала думаешь: боже мой, сейчас они и Баха спародируют! До тех пор, пока вдруг не зазвучит, откуда ни возьмись, из уст одного из молодых актеров пронзительно высокая и грустная нота, к ней прибавляются звуки челесты, воспринимаемой, как звук немзыкальный, сильно напоминающий сирену пожарной тревоги. Эти навязчиво повторяющиеся тревожные звуки очень хорошо вписываются в возникающую музыку, музыку, преисполненную замечательной красоты, но красоты, идущей из ощущения вины. Когда люди словно спохватываются: что же с нами делается, что с нами происходит! Чем мы готовы стать? И вдруг музыка начинает звучать глубоко печально. Но это не светлая печаль, а печаль, полная тоскливой красоты. Это не красота надежды. Это не красота веры в то, что мы окажемся способны оценить великое культурное прошлое, стоящее за нами. И все, на что мы способны, — это почувствовать боль, боль утраты и боль прощания с прошлым. И финал спектакля, полный замечательной, тоскливой красоты, как я его понял, — это прощание с культурой и ее погребение. Это колыбельная культуре, колыбельная Шуберта, под нее, один за другим, засыпают персонажи на сцене, сцена погружается в темноту. Это сон и мрак, в который погружается целая цепь веков. И никакого злорадства по поводу смерти культуры Маргалер не испытывает, он не испытывает постмодернистской, игривой радости. Напротив, я почувствовал в спектакле страшную тоску и страшное одиночество людей, погружающихся в обезбоженную тьму, горечь расставания с великой, многовековой, культурной, европейской эпохой. Хотя, может быть, это мои фантазии.

— Вы начали разговор о "закате Европы", а как смотрелись восточные действия на фоне образов европейского театра?

— На другой день после спектакля Маргалера я пошел на тайванский спектакль-концерт Джу Перкусьюн Групп. Не собиравшись идти, много на своем веку слышал всяких перкуссий, но позвонили мои студенты и сказали: это обязательно нужно смотреть. То, что было, совершенно не похоже на Марка Пекарского или на перкуссионную музыку в спектаклях Питера Брука, при всей ее ориентальности. Перкуссия в европейском, западном толковании (тут я вступаю не в свою область, музыковедческую) — это свидетельство разорванности связей, разорванности, абсурдности бытия, странности, отчужденности существования. Перкуссию, которую продемонстрировали нам тайванские китайцы или китайские тайванцы, — это полная радости жизни, полная неистощимой и веселой, оптимистической энергии демонстрация того, что музыку можно извлекать из всего. И страшная радость по поводу того, какие звуки можно извлечь из барабана, из тарелки, из ксилофона, из палочек. Сами музыканты получают огромное удовольствие от

— Бывает мнение, что на последнем Чеховском фестивале не было спектаклей-откровений, спектаклей-потрясений. Пролетевшие со времени Олимпиады два года не стерли ярчайших впечатлений от шедевров Стрелера, Някрюшоса, Уилсона, от полунинских карнавалов. Думаю, что именно воспоминание об Олимпиаде мешает объективно оценить картину нынешнего фестиваля.

— Бывают более удачные и менее удачные фестивали. Конечно, на последнем фестивале театральные взрывы, театральные счастья было меньше (если они вообще были), чем на Олимпиаде. Это связано не столько с несовершенством выбора спектаклей, я ведь знаю, сколько зависит от причин финансовых, случайных, но как жалко, что целые страны отсутствовали в программе. Жалко, что так мало Франции, что, в сущности, опять нет Англии. Почему-то с моей любимой Англией никак не складываются отношения. И кроме "Чик бай джаула" и когда-то "Комплисите", мы на Чеховских фестивалях ничего английского не имели, что жалко, имея в виду, что Англия — великая театральная страна.

Тем не менее, дело не в неполноте охвата и не в несовершенстве выбора, мне кажется, что этот фестиваль с большей или меньшей точностью отразил то, что происходит в европейском театре. Я бы назвал это некоторым угасанием энергии, чувством какой-то внутренней истощенности.

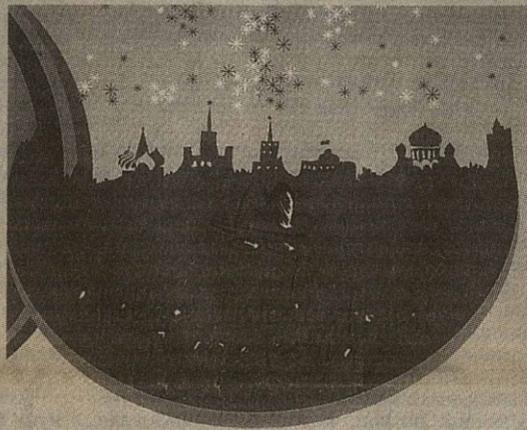
Это нормальный момент, который принято называть кризисным. Во все времена театр проходил через такой момент, он неизбежен. Даже самые лучшие спектакли, показанные на этом фестивале, либо свидетельствовали об этом угасании энергии, либо даже его эстетизировали. И это самое угасание энергии делали предметом, вообще говоря, замечательного искусства.

— Не иначе, как о "Прекрасной мельничихе" Кристофа Марталера пойдет речь. Марталеровские "Три сестры" в свое время раскололи театральную общественность на два лагеря "марталерофилов" и "марталерофобов". Вы какой лагерь представляете?

— Должен признаться, что "Три сестры" Марталера, показанные на позапрошлом Чеховском фестивале, не привели меня в тот восторг, в который они привели большую часть наших критиков. На "Прекрасной Мельничихе" все видели толпы людей, ушедших с половины спектакля. Если говорить честно, то некоторый позыв уйти возник и у меня. И я очень доволен, что этот позыв в себе погасил, что более чем оправдалось спектаклем в целом.

— О "Мельничихе" много писали, и интересно то, что каждый читает сценический текст по-разному, по-разному объясняют и среду обитания персонажей Марталера.

— Мне показалось, что интерьер, где происходит действие спектакля, это какое-то сильно полинявшее, потускневшее со шербилами и дырами в потолке (сквозь них светится дранка) старое, холодное, казенное здание 30-х годов. Казалось бы, причем тут романтический Шуберт? Но довольно скоро становится ясно, что очень даже причем. И дело не только в том, что певцы-актеры с самого начала над шубертской традицией довольно последовательно и безжалостно пронозируют, и даже не только в том, что они превращают Шуберта в часть немецкой, мещанской псевдо-рождественской (с елочкой и "майн либер Аугустин") культурой, не только в том, что каждый имеет



Два месяца "ЭС" информировала читателей о спектаклях, входивших в программу V Международного Чеховского фестиваля. Конечно, трудно объять необъятное, но мы старались не пропустить главных его событий, в первую очередь основную обойму, названную "мировой серией". До сих пор мы обзревали спектакли в порядке их появления на сценах московских театров. Наши авторы писали летопись долгоиграющего фестиваля. Наступила пора суммировать впечатления. Тем более, что драматургия Чеховского оказалась многослойной, многожанровой, она скрестила, как любили говорить не так уж давно, ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО (причем, так получилось, что подчас традиции казались новаторством, а новаторство — традицией). Запад есть Запад, Восток есть Восток и сойтись вместе им довелось в Москве. Для широкого московского зрителя Восток оказался притягательнее Запада. По нашей традиции мы подводим итоги фестиваля с Алексеем БАРТОШЕВИЧЕМ.

Наступила пора суммировать впечатления. Тем более, что драматургия Чеховского оказалась многослойной, многожанровой, она скрестила, как любили говорить не так уж давно, ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО (причем, так получилось, что подчас традиции казались новаторством, а новаторство — традицией). Запад есть Запад, Восток есть Восток и сойтись вместе им довелось в Москве. Для широкого московского зрителя Восток оказался притягательнее Запада. По нашей традиции мы подводим итоги фестиваля с Алексеем БАРТОШЕВИЧЕМ.

"Прекрасная мельничиха"



"Джу Перкусьюн групп"



Экран и сцена —

Чехов Ф.М.  
(Безгражданский человек)



этого звукоизвлечения, это торжество музыки, рождающейся, бог знает из какого сора. Но и нас они вовлекают в простодушную радость. Рядом с этим ощущением европейской истеричности, красивых ламентаций по поводу угасания культуры, — полная жизни, полная энергии, душевных сил, полная простодушия (а без простодушия настоящий театр трудно сделать, если только это не постмодернистский комментарий, а живой театр), полная веры культура восточная, принципиально иной взгляд на мир. (Кстати, очень забавно смотрелись в стенах Малого театра тайванские перкуссионщики с их простодушием и зрители, выходявшие на сцену, чтобы побить в бубен. Кто-то даже захотел бубен взять на память, но ему не позволили это сделать. Публика, пляшущая с бубнами на сцене Малого театра, — это экзотическое зрелище). Этот контраст (вчера Марталер, сегодня тайванские перкуссионщики) совершенно не был предусмотрен, никакой тут структурной идеи, мне кажется, не было.

— В начале Чеховского фестиваля показали корейский “Cookin”, шоу, где артисты также с огромной

здесь, в этих зонтиках, волшебная, магическая красота. Красота была и в совершенно не отвечающей японской стилистике музыке Верди. Тут был не синтез, а “взаимонаружение”, взаимное комментирование, когда на фоне чужого каждая из культур в чужом контексте кажется особенно прельстительной. И разумеется, гениально найденный финал, с падением листьев, наверное, сакуры — то ли это осенние листья, то ли снег идет, и человек с зонтиком, медленно уходящий в глубину на фоне падающего снега, на фоне подсвеченных вишневых деревьев. Тут понимаешь, почему японцы так любят Чехова, и особенно “Вишневый сад”. Ощущение этой печальной и прощальной красоты свойственны японской душе, как и пьесам Чехова.

— Диалог Восток-Запад в “Сирано” подчеркивался участием в спектакле русской актрисы.

— С моей точки зрения, главный эксперимент по соседству, синтезу, категорически не вышел. Я очень люблю Ирину Линдт, помню настоящее восхищение, которое она вызывала, когда играла Шарлотту Корде в “Марате-Саде”. Это было замечательно, кроме всего проче-

ланый на основе Но по пьесе о женщине-демоине, о мертвой женщине, ставшей демоном. Типичный сюжет для театра Но. Взяв сюжет и приемы театра Но, Судзуки обнаружил то, что увидел в неевропейских театральных формах Арто. Это был очень естественный синтез, естественное соединение, многозеркальное отражение. Японский режиссер пытался свою собственную традицию преломить через европейскую культуру, взглянуть на собственные театральные корни глазами европейца. Это был очень сильный, очень удачный, странный для тогдашней публики, но очень естественный эксперимент. “Сирано де Бержерак” — эксперимент искусственный и головной. Сколько бы мы ни говорили о встрече Запада и Востока, истинная театральная всемирность рождается из диалога. Так, как это было когда-то у Брука в “Махабхарате”.

— Кстати, удивительно своевременно, как раз во время Чеховского фестиваля канал “Культура” показывал сериал, фильм-спектакль Питера Брука. Знаю многих, кто после театра торопился домой, чтобы успеть к очередной серии.

— У Брука актеры не притворя-

бежит стадо белых гусей? Ничего красивей, может быть, на всем фестивале не было! Но моменты завораживающей, магической красоты, к сожалению, должны были быть искуплены долгими минутами вяло развивающейся, унылой ритмики. Может быть, я и ошибаюсь.

— Однако, совершенно несомненно огромный интерес к восточной культуре, вспыхнувший в Москве, лом на “Кабуки” и на “Но” потрясал воображение. Чем продиктован этот ориентальный бум?

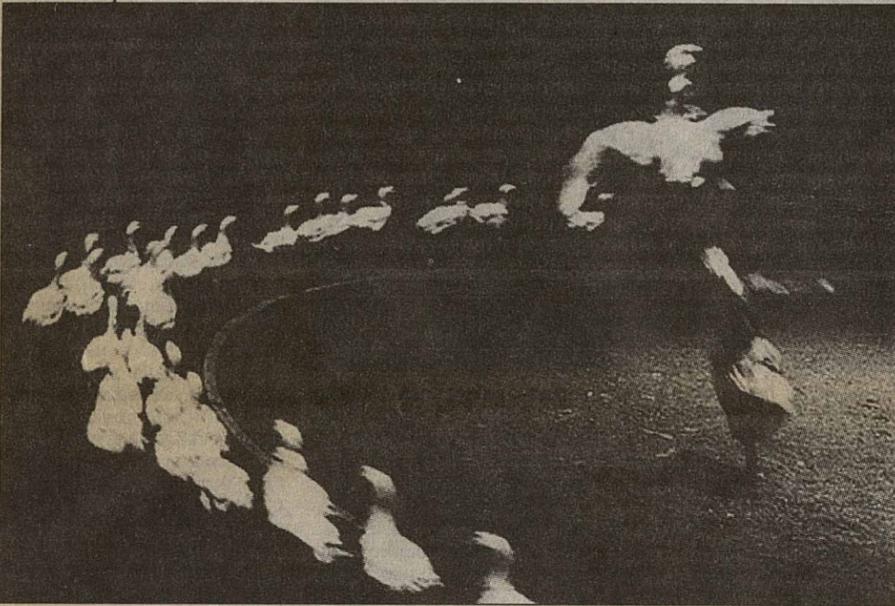
— Я был совершенно поражен тем, как народ убивался на “Кабуки” и на “Но”. Я-то думал, что люди из почтения к великой культуре придут, но что будет столько людей, способных купить билеты и прийти, не ожидая. Их оказалось пруд пруди, залы были битком набиты и поспать и на “Кабуки” и на “Но” было невозможно. В Малом театре даже возникли скандалы, столько было желающих проникнуть на японцев. Возвращаюсь к японцам.

Я и раньше видел спектакли театра “Кабуки”, приезжавшие к нам. Если память мне не изменяет, прежние спектакли были исполнены восточной философической, медленной красоты. Они были спо-

падают на красочное и трогательное зрелище. На многих лицах зрителей, купивших дорогие места в партере Малого театра, было заметно разочарование.

— Если говорить честно, “Кагэки” театра “Но” стало серьезным испытанием для зрителей, включая и меня самого (не буду притворяться). Я довольно долго заставлял себя получать удовольствие от этого однообразного завывания на сцене при абсолютной неподвижности. Но все-таки моей историко-театральной эрудиции на это хватило. Я заставлял себя испытывать не только почтение перед великой традицией, но и художественное удовольствие. До того момента, когда вдруг эти заунывное пение и неподвижность не стали брать тебя в свой эмоционально-эстетический плен. Не только потому, что просвещенный сосед мне на ухо прошептал, что на сцене потомок того самого Дзэами, чей “Трактат о цветке”, благодаря Нине Анариной — нашей замечательной японоведке, был опубликован. Это

“Кони ветра”



“Сирано де Бержерак”



радостью и с огромным воодушевлением барабанили по всему, что под руку попадет к восторгу зала. Так получилась впечатляющая жизнерадостная “рамка”, возникла “закольцованность” сюжета.

— Сомневаюсь, что это было преднамеренно. Так вышло. Но вполне очевидно, что Восток (неевропейские театральные формы, выражаясь высокопарно) никогда еще не занимал такого места в Чеховских фестивалях. И то, что рядом с сильными или слабыми (кроме Марталера было совсем немало замечательных западных спектаклей) возникла целая серия очень симпатичных, очень славных, очень выразительных восточных действ — интересно и показательно. Уже сколько всего написано по поводу синтеза Запада и Востока, по поводу того, как встречаются Запад с Востоком, по поводу театральной всемирности в XX, а теперь уже и в XXI веке, в которой соединяются европейские и неевропейские традиции. Мне кажется, что стоит говорить не столько о попытках синтеза, сколько о соседстве, о диалоге европейского и восточного искусства. Наиболее очевидный пример — спектакль Тадаши Судзуки. В “Сирано де Бержерак” было несколько изумительных и совершенных по красоте (особенно мизансценической красоте) моментов. Музыка Верди дается в самом популярном варианте, звучит не “Сила судьбы”, а хрестоматийная “Травиата” (вроде как-то и неловко, до того банально). Но каким обольстительно-прекрасным казался Верди, его красота обнаруживалась и подчеркивалась восточной красотой зонтиков, с которыми под музыку двигались очаровательные японские девочки. И

го, потому, что с одной стороны — у ее Шарлотты были абсолютно ангельская внешность, ангельское личико, которое рисуют на рождественских немецких открытках, с другой стороны — в ней была темная, агрессивная эротическая энергия. Соединение ангельской красоты с эротической энергией давало особенный эффект. Заранее было интересно, что она будет делать в спектакле Судзуки. Я понимаю замысел. Режиссером придуман и вставлен в роستانовский текст японский писатель, одинокий, несчастный идеальчик, он выдумывает другую идеальную жизнь, в которой сам участвует в качестве благородного героя — самурая и поэта. А самурай часто были поэтами в отличие от европейских дуэлянтов. Рядом с идеальным Сирано Судзуки придумывает сверхидеальную женщину, неземной, даже не японский идеал. В голове японца этот идеал должен был стать чем-то совсем непохожим на то, что он видит вокруг — белокурое совершенство. Но мне показалось, что то, что Линдт умеет делать, она совершенно не делает на сцене. А с другой стороны, сколько бы она ни говорила, как она вписалась в эту энергетическую методологию Судзуки, по-моему, она осталась чуждой, чужеродной фигурой. Она была похожа на холодную, деревянную куклу, неживое существо. И дело тут не в актрисе, а в искусственности самого эксперимента.

Я в первый раз увидел спектакль Судзуки много лет назад, думаю, что мало кто из наших театроведов видел его в ту пору. Это был 1975 год, когда на Варшавском фестивале Судзуки показывал один из первых спектаклей, который он привез в Европу. Это был спектакль, сде-

ются индусами. Каждый из них (в проекте участвовали японцы, поляки, французы и, разумеется, англичане) приносит опыт своей культуры. Когда Йош Ойда, японец, играет существо из индийского эпоса, вы видите японскую традицию, традицию Но, старинную японскую театральную школу. Из этого диалога культур возникает новая эстетическая целостность, которая и есть настоящее, достигнутое, добытое чувство театральной всемирности, а не искусственное совмещение одной традиции в пределах другой.

— В программе Чеховского фестиваля был целый ряд спектаклей, совмещавший элементы восточной и европейской культуры. В “Конях ветра” театра “Зингаро” участвовали тибетские монахи, использованы традиции мистерии Цам.

— Да, на этот раз и Бартабас привез нам нечто ориентальное. Должен признаться, что, несмотря на замечательную красоту зрелища, на этот раз мне местами смотреть его было просто скучно. Мне казалось, что в этом спектакле не было, как в “Триптихе”, простодушного восторга перед тем, что лошадь и человек, сраженный с лошадью, образуют новый тип кентавра, выдуманный Бартабасом. В этом пафосности на Восток, в этом упивании Востоком, в поклонении перед замечательной тибетской культурой тоже есть что-то опять-таки искусственное. На этот раз Бартабас при всей прельстительности своей красоты, виртуозности техники, не произвел на меня того впечатления, которое было на “Триптихе”. Хотя и здесь были изумительные моменты. Кто забудет миг, когда белая женщина мчится по кругу на белой лошади, а за ней

собны волновать эстетически, но эмоционально оставляли меня холодным. “Самоубийство влюбленных на острове Сонэдзаки” вдруг начинало местами напоминать мексиканский сериал. История этих Ромео и Джульетты, притом, что Джульетта, на минуточку, гейша — довольно сентиментальная история. Меня поразило, что актеры на сцене, как начали плакать по поводу своей несчастной судьбы, так и проплакали до самого финала. Но вместо того, чтобы пожимать плечами по поводу того, что это они там разнылились на сцене, зрительный зал, включая и меня самого, стал отвечать их стоном сочувственными вздохами. И не могу не признаться, что как зритель я меня эмоционально взволновали, мне стало ужасно жалко этих двух влюбленных горемык. Притом, что при всей сентиментальности и плебейской простодушности история вовсе не претендует на какие-то заоблачные высоты. Ведь “Кабуки”, в отличие от “Но” простонародный, “масскульный”, если хотите, театр. При всем том, что актеры, включая великое “Национальное достояние”, уж очень куксились и нюнились на подмостках, но нюнились они в формах отточенных и традиционных. Это соединение простодушной сентиментальности с почти балетной, вполне традиционной изысканностью, давало сильный эффект. Может быть, в тех спектаклях, которые я видел раньше, было что-то возвышенное и настоящее, но то умление и сочувственные слезы, возникшие на “Самоубийстве влюбленных”, дорогого стоят.

— Головокружительный успех “Самоубийства” помог театру “Но”. Зрители решили, что снова

один из лучших театрально-исторических документов. Как мы знаем, Брук очень много почерпнул из этой “теории Цветка”. Дело, конечно, не в том, что перед тобой потомок Дзэами (если это так, конечно). Дело в том, что ты очень скоро понимаешь, что Хидео Кандзэ — замечательный актер. И когда Кагэки кто-то из служителей просцениума, сидящих в заднем ряду, приносит палочку и слепой старик начинает идти вслед за дочерью, эта простая деталь производит поразительное, эмоциональное впечатление. Притом “Но” остается древним, ритуальным, архаическим в лучшем смысле этого слова, театром. Кто-то из критиков написал, что спектакль “Но” не имеет отношение к театру, что это не театр, а ритуал. Ритуал нет смысла привозить на Чеховский фестиваль, пусть от ритуала получают удовольствие фольклористы и специалисты по архаическим культурам. То, что мы видели не ритуал, а ритуальный театр, настоящий ритуальный театр, говорящий о драматических жизненных коллизиях. Когда даже пожалевший деньги на программку понимает, что происходит на сцене. Для меня “Но” — одно из самых сильных впечатлений фестивалей. Как, кстати говоря, и Пекинская опера.

— И на мой, не слишком просвещенный взгляд, “Сказание о Му Квей-Инг, воительнице с нежным сердцем”, — было ярчайшим событием фестиваля. Возможно, сыграло роль то обстоятельство, что спектакль был привезен не из Пекина, а с Тайваня.

Окончание на стр. 14-15

Алексей БАРТОШЕВИЧ:

## «Истинная всемирность рождается из диалога»

Окончание. Начало на стр. 10-11

— Несколько разных вариантов Пекинской оперы уже показывали в Москве. И в Китае я видел самую, что ни на есть настоящую Пекинскую оперу. По крайней мере, меня уверяли, что то, что я видел, — настоящая Пекинская опера. Сам факт, что к нам приехали тайванцы, примечателен и говорит о том, как переменялась наша жизнь. Помню, как в 1987-ом, или в 1988 году был международный фестиваль, на котором был показан спектакль из Западной Германии, из Западного Берлина. И я помню, сколько было драм по поводу их присутствия, как посольство ГДР в полном составе пришло на этот спектакль, пришло, чтобы, как выяснилось, демонстративно уйти. Старались они явно не для нас, а для своего Берлинского начальства. И вот к нам приезжают два театра с Тайваня и никто не сказал: Смотрите! Как это им разрешили? Как это большой Китай при своих сложных отношениях с Тайванем допустил, разрешил им приехать? И как это прекрасно, что такие разговоры не возникали. Оба спектакля были прелестны. О перкуссионном спектакле я уже говорил. Тайванская опера была замечательная, и красивая, и наивная. Замечательно сложная по форме и человеческая по содержанию. Это совсем не памятник, совсем не экспонат из какого-нибудь ориентального музея, привезенный в Европу на выставку как демонстрация мертвых осколков старой культуры. Нет, спектакль тайванцев очень живой, очень человеческий, трогательный и очень содержательный.

— В «Сказании о Му Квей-Инь» очень много юмора...

— но этот юмор нисколько не мешает тому восторгу, с которым играют артисты, и нашему восторгу перед ними. Этот юмор, напротив, предупреждает нашу собственную иронию по поводу того, что к нам с Востока привезли какие-то древние музейные реликвии.

— Из уже сказанного создается впечатление, что театр западный проигрывал восточному.

— Вспоминая фестиваль, начинаешь соображать, какой живой театр существует во внеевропейском мире. Это особенно остро ощущается на фоне — лучше ли, хуже ли сыгранных европейских спектаклей. В лучших из них столько вымученности, головной теоретичности и так мало абсолютного простодушия, того, кстати, чего в последнее время стали добиваться Питер Брук и Петр Фоменко. Конечно, у них это простодушие — не простодушие, а снятая сложность. Но очень мало кто из европейских мастеров приходит к этой божествен-

ной простоте, к этой возвышенной наивности.

— Сам бог велел задать вам вопрос о «мировой премьер» — «Двенадцатой ночи» Деклана Доннеллана с русскими актерами. Там ведь тоже прослеживается традиция — женские роли играют мужчины.

— Знаете, мне англичане каждый месяц присылают программы лондонских театров, где что идет, вплоть до того, сколько стоят билеты. В «Глобусе», например, играют одновременно две труппы. Один день играют все женщины, а в другой — все мужчины. Английскую публику этим не удивишь. Одна из самых знаменитых женщин-режиссеров, которую мы не знаем, — Дебора Уорнер поставила «Ричарда II» с Феоной Шоу. Замечательный спектакль! Но «Ричард II» — особая фигура. Как известно из истории, и Шекспир на это намекает, у него были многосторонние сексуальные интересы, у него был женственный характер, поэтому понятно, почему эту роль дали актрисе. Хотя очень часто переодевание происходит по причинам дурацким, по причине, как это ни смешно, политкорректности. Это связано с феминистскими идеями и ничего, кроме противности, не вызывает.

Несколько лет назад в Москву приезжал «Чик бай Джаул» (это было связано с визитом королевы, и под королевский визит нам показали несколько английских спектаклей). «Чик бай джаул» привез «Как вам это понравится» Доннеллана,

там все роли играли мужчины и Розалинду играл Адриан Лестер (он недавно у Брука сыграл «Гамлета»). Когда я шел на этот спектакль, я думал, что увижу Шекспира с голубым оттенком и как это все нескладно, и как это никому не нужно. Оказалось, — ничего подобного. Из-за того, что все женские роли играли мужчины, тот уровень пьесы, событийный уровень, который был связан с сексом, ушел. Эти актеры не играли женщин, они играли женскую психологию и никакая женщина не сумеет так виртуозно сыграть женский портрет с иронической и влюбленной точностью, как это сделал Лестер. Речь идет не о трагедии и очередном случае, вроде сюжета «В джазе только девушки», а о совершенно новом подходе к шекспировской комедии. Речь в спектакле Доннеллана шла о противостоянии двух полов, понимаемом, как противостояние двух разных психологий. Это был изумительный по утонченной психологичности, по чуть холодновато-прозрачной, хотя и очень эмоциональной интонации, спектакль. Так что Деклан Доннеллан ставит шекспировскую комедию со всеми мужчинами не в первый раз. Я видел «Двенадцатую ночь» дважды. Первое и последнее представление. Мне было интересно, что происходит со спектаклем. С одной стороны, мне показалось, что Доннеллан вложил в этот спектакль гораздо меньше сил, труда и энергии, чем следовало бы. Мне показалось, что он составил схему спектакля, а заполнять ее предоставил

актерам. И они это делают, кто лучше, кто хуже.

— Сказанное вами относится в первую очередь к Игорю Ясуловичу, играющему Шуга. Артист (он, по счастью, и режиссер) столько всего придумал! Особенно хороша первая сцена с Оливией, здесь придуманы мимические этюды, выстроены отношения.

— Лучшие моменты спектакля те, над которыми Доннеллан работал всерьез. Изумительный по остроумию финал с прекрасно придуманной точкой. По пьесе, когда Мальволио выпускают из «тюрьмы», он понимает смысл всего этого довольно жестокого розыгрыша и кричит: «Я отомщу всей вашей гнусной своре» и уходит, проклиная и грозя. И Герцог говорит: «Пошлите за ним, чтобы склонить его к миру». И после этого идет финальное торжество любви и всеобщий праздник. В этом спектакле, измученный, несчастный, полуголый Мальволио появляется и без слов уползает за кулисы. Я думал, куда ж они дели его последнюю реплику? И вот Мальволио появляется среди празднующих в белом, элегантном костюме с подносом шампанским. И когда все это шампанское с подноса берут и выпивают, Мальволио, обращаясь к залу, говорит сквозь зубы: «Я отомщу». И вы понимаете, что эта месть будет нешуточной. Замечательно остроумный финал в уайльдовском духе. И таких моментов довольно много. Спектакль сильно вырос, схема начинает заполняться.

— Как вы оцениваете работу артистов, играющих женские роли?

— Когда актеры играют женщин (для русских артистов это непривычно) — получается «В джазе только девушки». Так получилось с Алексеем Дадоновым, играющим Оливию. Он и грудки подложил, и попкой крутит и прочие женские достоинства демонстрирует и это по-моему уходит от смысла. А вот Мария — восхитительная работа. Илья Ильин играет женский характер. Спектакль, как все спектакли Деклана Доннеллана, элегантен по форме, динамичный и простой, но он уж слишком похож на его прежние спектакли, и как всякая копия — слабее. Я не сомневаюсь, что он будет иметь успех, но если бы Доннеллан помучился над спектаклем побольше, это было бы всем на пользу. Я не могу представить себе, что он смотрит на свои русские работы, как некий отхожий промысел.

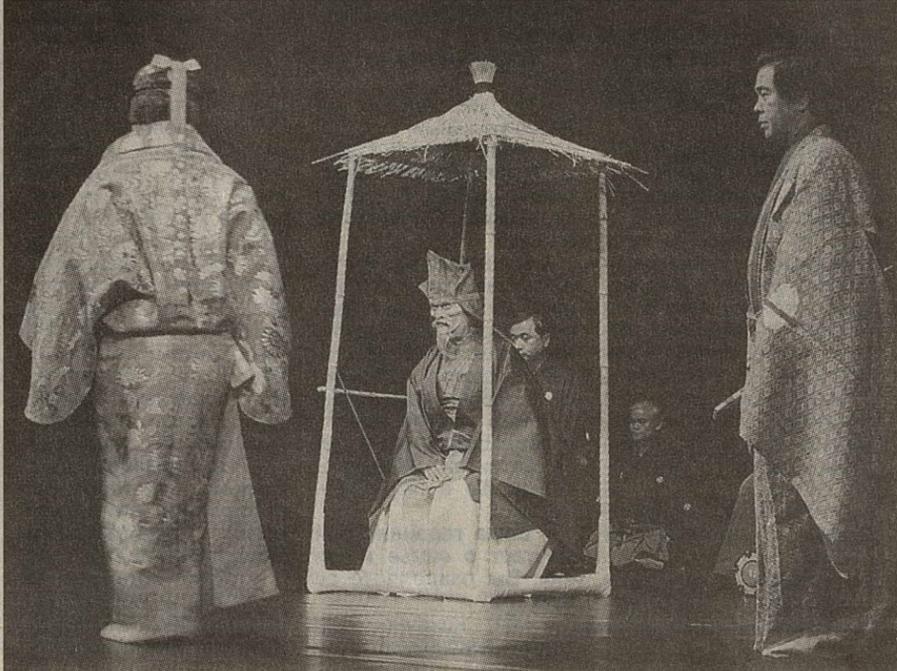
— Хотим ли мы, или не хотим, но работа европейских режиссеров с русскими актерами не всегда обнаддеживает. Некий «зазор» между тем, что делают западные режиссеры за рубежом, и у нас существует. Есть смысл поговорить еще об одной копродукции и мировой премьеры — «Жорже Дандене», поставленном Жаком Лассалем в Санкт-Петербургском Большом Драматическом театре.

— Так как Лассаль поставил «Жоржа Дандена», так, в сущности, Мольера во Франции всегда и ставят. Ставить Мольера в празднично-театральном, ярко-гротескном стиле, большей частью, считается архаическим и никому ненужным. Даже Ариана Мнушкина поставила «Тартюфа» (впрочем, со своими ориенталистскими восторгами она перенесла действие пьесы в какую-то арабскую страну) вне гротескных, ярких, мольеровских, в банальном понимании слова, приемов. Я очень понимаю то, что Станиславский называл борьбой против мольеровского мундира. Когда Станиславский ставил «Тартюфа» в 1935 году, он ведь тоже старался передать жизненное, а не театральное, содержание этой пьесы. Ничего удивительного и нового в подходе Лассалья к Мольеру нет. Больше того, мне показалось, что та брань, с которой на спектакль набросились наши критики, не вполне справедлива. Это по-своему утонченный спектакль, спектакль, сделанный в красках акварельных, в тонах приглушенных, чуждающихся слишком громких и звучных нот. В спектакле есть некоторое внутреннее изящество, даже какая-то изысканность. Другое дело, что при всей изысканности, тяготению к психологическому решению, при всем понятном бегстве от масочно-балаганного Мольера, Лассаль, кажется забыл, что Мольер — это не поздний Мариво, и не Бальзак со своим «Меркаде»,

«Самоубийство влюбленных...»



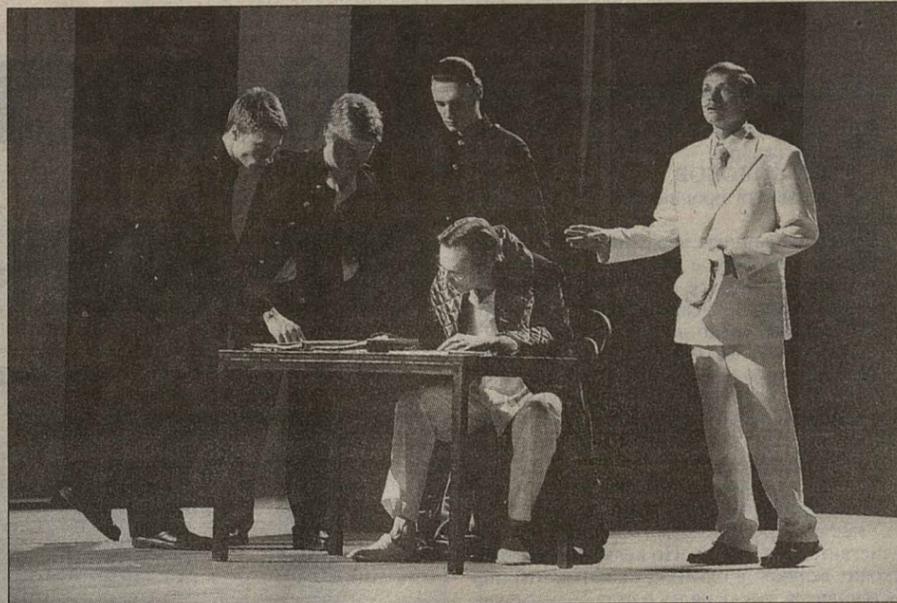
«Какже!»



эксан и снны —



“Сказание о Му Квей-Инг...”



“Двенадцатая ночь”

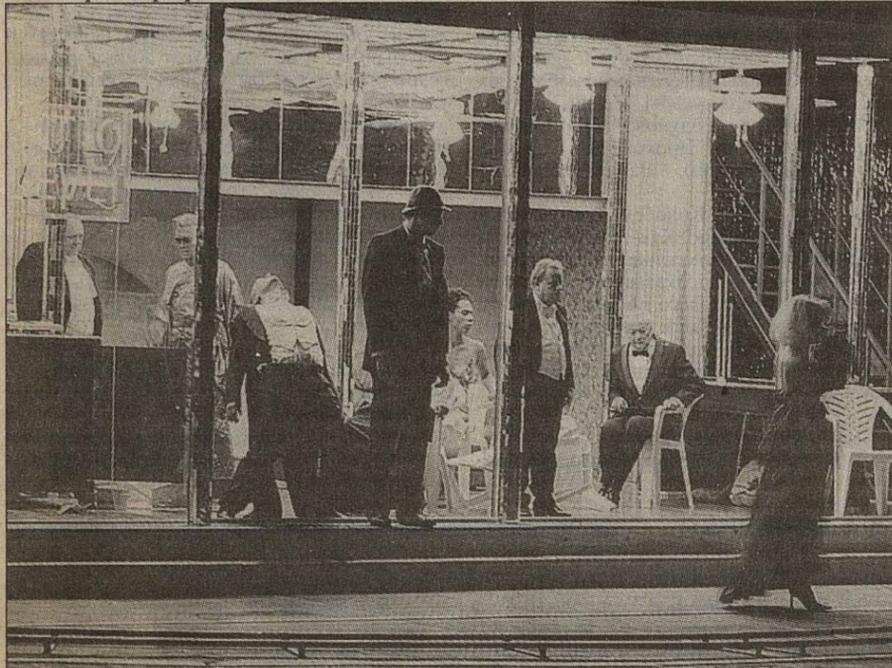
и тем более не Золя, который, кстати говоря, наверное, был бы в восторге от этого спектакля, потому что он был главный ненавистник французской мольеровской традиции и мечтал, чтобы пьесы Мольера играли как пьесы, полные бытовых деталей.

Без остроты психологических реакций Жоржа Дандена на то, что с ним случается, теряться стержень пьесы, “Жорж Данден” превращается в некоторый набор изысканных деталей, сделанных в салонном стиле. Я думаю, дело не в том, что актеры БДТ оказались неспособны сыграть уточненный замысел режиссера, а в том, что в своей “акварельности” Лассаль зашел слишком далеко. Он так боялся театральности банальности, что решил обойтись без всяких психологически-комедийных душевных движений героя, оказавшегося в спектакле довольно инертным субъектом, а это сделало “Жоржа Дандена” сильно скучноватым.

От спектаклей англичанина, поставившего Шекспира и французского, поставившего Мольера, перейдем к работам тех европейских режиссеров, кто посягнул на русскую классику.

Замечательно, что привезли спектакль Франка Касторфа. Наша публика впервые увидела работу этого очень знаменитого режиссера. Но меня на “Мастере и Маргарите” смущали, с одной стороны, нехватка какой-то внутренней энергии, идущей от биологического чувства жизни, и с другой — ощущение теоретической перегруженности, того, что в этом спектакле слишком много “головы” и слишком мало живых людей. В этом аквариуме, стоящем на сцене и изображающем американское кафе, движутся какие-то существа, но они не слишком похожи на людей.

“Мастер и Маргарита”



Экран и сцена —

Другое дело, когда мы видим эти лица на экране. Замечательно сыграна сцена Пилата и Иешуа. Это лучшее, что там есть, но это не театр, а кино. Притом, что я понимаю, что это не демонстрация снятой пленки, а проекция того, что происходит за кулисами. Мне страшно хотелось, чтобы сценический круг повернулся и я своими глазами увидел, что там происходит и услышал живые голоса. Для чего так надо было сделать, кроме чисто формального, и книжно-теоретического интереса, я честно говоря не понял.

О Маттиасе Лангоффе мы только читали, и его “Ревизор” также стал первым знакомством с режиссером.

“Ревизор” Лангоффа — замечательный спектакль. И люди, уходившие со спектакля, меня удивляли (кстати, я что-то не помню, чтобы со спектаклей Чеховских фестивалей так часто уходили, как в этот раз. Раньше такого не было. Избаловались? Да нет, чем мы избаловались? Теми же Чеховскими фестивалями!). В “Ревизоре” были замечательные вещи. Сама по себе конструкция очень эффектная, она восхитительна. Но часть восхищения, насколько я понимаю, относилась к тому, что публика говорила себе: “Ага, это Татлин! А вот это Мейерхольд!”. Публика испытывала восторг от своей эрудиции, с радостью угадывая то одну, то другую деталь, взятую из мейерхольдовского спектакля. Да, понятно. Это недостоверная татлинская башня, этот Вавилон. Она, как мы теперь понимаем, в 1991 году рухнула. Что дальше? В какой степени эта умоглядная, вполне книжная идея реализована в самом спектакле? Не могу сказать с какой-то особенной ясностью. В спектакле нам рассказывают довольно само-

стоятельную, и чуть ли не другую историю. Впрочем, разыгранную просто прекрасно. Потрясающий актер Эрос Пальи играет Городничего. Он рассказывает драматическую историю. В противоположность мейерхольдовскому спектаклю тут никакого Петербурга не было, а была глухая, замшелая, то ли немецкая, то ли русская провинция. И вот у пожилого, несчастного чиновника вдруг возникает сияющая возможность переменить свою жизнь. Это драматическое крушение мечты и этого Городничего, измученного тяжелой работой (потому что обманывать губернаторов не так просто) все время жалко. Как жалко и двух его несчастных дам. Но спрашиваю себя, что за Хлестаков в этом спектакле и не могу на этот вопрос ответить, потому что я его не помню. Я понимаю, что в финале приходит новый ревизор, и это новое воплощение того же Хлестакова, только более приличного, в другой одежде и в темных очках. А за ним идут гигантские крысы, которых я сначала принял за русских медведей, но потом вспомнил о сне Городничего. Эффектно! Эффектно, но опять это показалось головной, теоретической иллюстрацией. Даже и этому замечательному спектаклю был свойствен привкус книжной, теоретической вымученности. И здесь ссылка на постмодернизм ничего не меняет и ничему не помогает. И все эти отсылки к другим спектаклям, и к другим книгам, известным историко-культурным реалиям, — все это замечательно, но все это из области умоглядности. Этому искусству безумно недостает великолепного простодушия, о котором мы говорили.

Вам кажется, что на фестивале мы видели не только отдельные постановки, но могли наблюдать тен-

денцию, направление европейского театра?

— Притом, что на последнем Чеховском фестивале было гораздо меньше шедевров, чем на Олимпиаде, он оказался очень поучительным, и поучительным, прежде всего, потому, что с ясностью отразил духовное состояние современного театра, по крайней мере, в Европе. О восточном театре судить не могу, может быть, там все совсем не так уж оптимистично, как нам показалось, когда мы смотрели спектакли, показанные на фестивале. Очевидно, что все эти два месяца Чеховский фестиваль держал зеркало перед европейским театром, и, громко говоря, перед европейским духом в его нынешнем состоянии — в этом и состоит величайшая поучительность фестиваля.

Традиционный вопрос — были ли спектакли, без которых можно было бы легко обойтись?

— Я видел чудовищный по бессмысленности итальянский спектакль “Городской атлас Запада” (Компани “Маккинациони театрале”) с использованием компьютерной графики. Если бы я писал рецензию на этот спектакль, назвал бы ее “СПАМ”. “СПАМ” — это интернетный мусор. Вы входите в Интернет, и на вас начинает сыпаться всякая дрянь. Это тот вариант, который вовсе необязательно было показывать. Но “Атлас” был исключением. Все, кто видел детскую программу фестиваля, в полном восхищении от нее. Я, к сожалению, ее не видел.

Она, и вправду, была продуманной и очень удачной. В программе беззаботное шоу “Буффланетес” соседствовало с глубокими, шемящими “Балладой о Портофино” и “Сказкой детства”. Были представлены самые разные жанры: клоунада, кукольный те-

атр, хореография. Жаль, что на спектаклях почти не присутствовали наши деятели детского театра. К слову сказать, на фестивале среди зрителей было много известных режиссеров, актеров. Почти на все спектакли ходил Константин Райкин. Если говорить о коллективах, в зале всегда присутствовала в полном составе “Мастерская П.Фоменко”, что вызывает огромное уважение. Ведь, помимо всего, Чеховский фестиваль — прекрасная “летняя школа” для практиков театра. В заключение стоит сказать слова благодарности тем людям, которые организовывали двухмесячный марафон, — команде В.И.Шадрина и ему самому.

Хочу сказать о моем не просто уважении, а уважении, смешанном с восторгом перед Валерием Шадриным. За эти годы ему пришлось много выслушать комплиментов и благодарностей и более чем заслуженно. Надо сказать совершенно ясно, что если бы не Шадрин, не было бы ни Чеховских фестивалей, ни Олимпиады. В сущности, он мог бы заниматься гораздо более прибыльными и легкими делами. Делал бы какие-то коммерческие проекты и спокойно бы себе жил. Тем более, что на Чеховских фестивалях он создал себе высокую репутацию в мире. Казалось бы, стриги купоны с этой репутации. Нет, не хочет. Он хочет делать великие фестивали. Последний фестиваль делался с огромными финансовыми трудностями. Груз ответственности, который Шадрин берет на себя, говорит о его доблести, азарте и деятельной любви к театру. Валерий Иванович — замечательный человек. И дай ему Бог здоровья!

Беседовала  
Екатерина ДМИТРИЕВСКАЯ  
Фото В.ЛУПОВСКОГО

“Ревизор”

