

Чехов А.П.
(фестиваль)

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЧЕХОВСКИЙ



Экран 4 сцена - 1998 - июнь (25) - СР.



Привыкшие в жизни в открытую переживать, мы и в театре тяготеем к школе переживания. Японцы же, например, виртуозно владеют другим искусством — искусством представления переживаний. Они тщательно образом сортируют, отбирают свои переживания и только в опосредованной уже форме выставляют их напоказ. Даже в их письменности содержание неотрывно от формы: передавая содержание, иероглифы самим видом своим представляют его.

Японцы способны страдать не меньше нашего брата. Только у нас привычно иметь дело с расхристанностью чувств, а у японцев — с их прибранностью. Душа русского человека действительно нараспашку — ему и в голову не придет стыдиться этого своего психологического неглиже. Японец же, напротив, умеет руководить своими эмоциями.

То, что в нашем русском случае и есть случайность, у японцев — закономерность.

Двуположность существования, которое ведут японцы, для них столь же несомненна и естественна, как, например, для нас известное всему миру "авось".

Этика житейского поведения для японца любого сословия безусловна и не переменна, даже когда он нарушает его правила. Этические воззрения японцев и формируют, прежде всего, их эстетику — их представления о прекрасном как должном.

Японский режиссер Тадаши Сузуки знает о законе сохранения и превращения энергии что-то большее, чем другие. Это знание, оно же и чувство, позволяет ему обнаруживать действие данного закона на театральной сцене.

Дух трагедии Еврипида "Вакханки" сохраняется в современном ее переложении на японский лад под названием "Дионис" и превращается в наипрочнейшую материю контакта между сценой и залом.

Не об отсутствии "четвертой стены" — о вольтовой дуге в пору вести речь! Прямое общение между исполнителями и залом тут и не подразумевается, однако лучи невидимой, но слишком осязаемой этой энергии направлены точно в нас, в зале сидящих, сюжету мифа внимающих и в него непосредственно включаемых благодаря высокому напряжению, возникающему с первых же "рапидных" минут действия.

Замедление здесь меньше всего технический прием. Это

Неуслышанный Пенфей

Виктор ГУЛЬЧЕНКО

скорее демонстрация иной реальности — той самой, что зовется у нас жизнью человеческого духа. Только воспроизводится она не по законам привычного нам психологического театра, а в системе японских художественных координат, где воссоединяются традиционные и новые исполнительские приемы. Сама эта иная реальность, наверное, сродни реальности виртуальной. Из работы подсознания, биологических процессов, происходящих в человеческом организме, Сузуки пытается извлечь руду сценической выразительности. Мы можем воочию видеть акт рождения паузы, где нет и не бывает пустоты, а концентрируется, накапливается тишина — вплоть до гула, какой создается сигналами низкой частоты. Мы можем созерцать собирание, тщательную подготовку жеста и, наконец, его осуществление. Мы можем услышать крик, на который герой вовсе не срывается, когда приходит в отчаяние или впадает в гнев, — нет, крик этот не будет выдохом, он окажется вдохом следующих, нечеловеческих уже сил, способных действительно снести любое препятствие на своем пути. Если бывает "психологический жест", то почему не быть "психологическому крику"?

Актёр Иоиичи Такемори, играющий в "Дионисе" фиванского царя Пенфея, внука Кадма (Косуке Цутамори) и сына Агавы (Эллен Лорен), несколько раз прибегает к "психологическому крику", вложив всю свою энергию именно в него. Понятно, что это происходит в ударные, ключевые моменты действия, когда, скажем, Пенфей вступает в ожесточенный спор с вакханками в присутствии жрецов: замерев в позе льва, готовящегося к прыжку, он и прыгает, продолжая оставаться в полной неподвижности, — и вот он уже летит в пронзающем, до дрожи пробирающем этом крике, не особенно, между прочим, и громком, но исполненном необыкновенной сокрушающей силы. Пенфей в этот момент отстраняется от всех, смотрит пря-

мо перед собой, уперев взор в невидимого бога Диониса и клянясь сурово покарать каждого, кто будет и далее поклоняться ему. Иные краски, иной регистр и тембр голоса Кадма использует режиссер, когда сталкивает старца с непокорным его внуком. Завывания Кадма и крик Пенфея — две крайние тональности, два звуковых предела, на которые только и способен человеческий голос. Так два типа человеческого поведения, стадного и индивидуального, толпы и одиночки, образуют, по мысли режиссера, два полюса духовной истории.

Смешивая технику театра Кабуки и театра Но с приемами классического балета и Пекинской оперы, Сузуки создает изысканно красивое и необыкновенно мощное зрелище, где полная неподвижность шестерых жрецов уверенно сочетается с немногочисленными плавными движениями трех вакханок, а длинные шлейфы их ярких бело-красных одеяний бесшумными ручейками, ощутимо меняя ритм, стекаются и растекаются в пространстве сцены. Сузуки ищет и находит соразмерность во всем — в протяженности каждого звука, в наклоне меча, который выхватывает и держит Пенфей, в соотношениях статики и динамики, в сочетании цветов, всего здесь нескольких... Превращение энергии в спектакле и сама энергия этого превращения, непосредственно перетекающая со сцены в зал, всецело подчиняют себе зрителей, буквально держат их в гипнотическом состоянии.

Дионис так и не появится на сцене, но все и всё вокруг Пенфея — Кадм и Агава, жрецы и вакханки, охваченные чувственно-религиозным экстазом, — будут совместно олицетворять это божество. Вот почему усилия одинокого Пенфея в его противоборстве с ними должны быть чрезмерными и воистину нечеловеческими. И все же, только погибнув, Пенфей победит Диониса.

Кульминацией спектакля станет появление безумно счаст-

ливой Агавы с отсеченною головой злодея, попытавшегося прорваться в лагерь вакханок, переодевшись в их платье.

Трагедия Агавы у Сузуки, однако, не в том, что она, мать, убила сына собственными руками, а в том, что, потеряв его, она потеряла и себя. Трагедия Кадма у Сузуки — не в том, что он слепо поклонялся богам, а в том, что поколебленная его вера уперлась в стену безверия. И наконец, трагедия Пенфея у Сузуки — не в том, что он погиб неуслышанным, а в том, что невозможно неуслышанным оставаться в живых.

Сузуки любой точке предпочитает многоточие. Он видит мир объемным, вбирающим в себя поэзию античности и прозу современности, стремящуюся в свою очередь преодолеть себя и воспарить к небесам.

Сузуки — безупречный стилист, мастер строгих и ясных форм, верный традициям древнего японского искусства, где краткость — не сестра, а дочь таланта, где плотность, насыщенность сюжета только вдохновляют на лаконизм его изложения.

Своим затворничеством Сузуки напоминает "уолденского мечтателя" из книги американца Торо. Уединившись со своим театром в отдаленном горном местечке Того, он шлет оттуда людям сигналы деятельного живого контакта, преодолевающего языковые и культурные барьеры. Самым дефицитным в грядущем XXI веке, уверен Сузуки, станет именно оно, живое человеческое общение.

Сузуки знает цену безнадежности и надежде. Вот почему в своих театральных откровениях он — печальный оптимист.

● Сцена из спектакля
Фото В.БАЖЕНОВА