

Доннеллан Деклан
(рече)

24.12.03

Деклан ДОННЕЛЛАН, режиссер:

Я уже подсел на Россию

Известия 2003-12-24 стр. 13

Англичанин Деклан ДОННЕЛЛАН становится, похоже, одной из самых популярных фигур отечественного театра. Одну «Золотую маску» он уже получил (спектакль «Зимняя сказка» в руководимом Львом Додиным питерском МДТ). На другую недавно был выдвинут (проект Конфедерации театральных союзов «Двенадцатая ночь»). Только что он выпустил премьеру в Большом. И какую премьеру! Ну ладно бы оперу. С кем не бывает. Деклан Доннеллан вместе с молодым, оправдавшим надежды хореографом Радугой Поклитару поставил балет — «Ромео и Джульетту» Сергея Прокофьева. Этот спектакль чуть ли не единогласно признан одним из самых удачных проектов Большого. Сейчас Доннеллан улетел к себе на родину. Но обещал вернуться. Очень скоро он начнет работать в Москве над чеховскими «Тремя сестрами». Накануне отъезда вконец обрусевший английский режиссер дал интервью обозревателю «Известий» Марине ДАВЫДОВОЙ.

— Вот видите, я перевожу Лермонтова (показывает на включенный ноутбук). «Маскарад» перевожу.

— С подстрочника, очевидно?

— Да. Русский я еще пока не выучил.

— Неужели рифмованными стихами переводите?

— Нет, белыми. По-английски рифмованные стихи звучат неестественно. Архаично как-то. Шекспир в драмах использовал рифмы, но нечасто и, как правило, для персонажей, которые неискренни.

— Вы, конечно, не просто так переводите. Ставить собираетесь?

— Летом, в Национальном театре. Я возвращаюсь туда после десяти лет отсутствия. Они меня спросили, над чем я хотел бы поработать. Я назвал «Маскарад» и «Мандат» Эрдмана. В январе между ними будет такой конкурс красоты. Думаю, победит «Маскарад». Это прекрасная, но совершенно неизвестная в Англии вещь. Я даже должен был объяснять в Национальном театре, кто такой Лермонтов.

— Я смотрю, вы серьезно подсели на Россию.

— Да уж. Подсел. Есть старинная ирландская поговорка: когда два

человека долго находятся вместе, они не могут не влюбиться друг в друга.

— С другой стороны, вы всегда ищите в русской литературе произведения, которые близки по духу и по поэтике елизаветинской драматургии. Тот же «Маскарад», например.

— И «Борис Годунов» тоже. Я вообще люблю эпические пьесы. Не знаю, что меня вдруг к Эрдману потянуло. Ник (Ник Ормерод — сценарист и постоянный соратник Доннеллана. — «Известия») был очень обеспокоен тем, что мы будем ставить «Мандат». Там слишком много интервьюеров, а Ник, вы знаете, не любит интервьюерные пьесы. Он называет такую драматургию «пьесы про комнаты».

— А «Три сестры» не про комнаты?

— Нет, нет. Там есть трансцендентное измерение.

— Интересно, что пьесы Шекспира в ваших руках нередко выглядят при этом как постановки пьес Оскара Уайльда или романов Ивлиана Во.

— Да вы что! Правда?

— Например, ваш спектакль «Много шума из ничего».

— «Много шума из ничего» — может быть. Это шекспировская пьеса об остроумии, и в ней очень негативно трактуется любовь. В конечном итоге это пьеса о том, что любви между людьми быть не может. Вы говорите, Уайльд и Ивлиан Во. Хм... Вы любите Ивлиана Во?

— Ну, люблю, в общем.

— За что?

— За иронию, за дистанцию между ним и тем миром, который он описывает.

— Но ведь в «Ромео и Джульетте» не было иронической дистанции?

— Нет-нет. Это очень искренний спектакль.

— Слава богу. Я всегда очень интересовался эмоциями в театре. А сейчас особенно. Чем старше я становлюсь, тем меньше меня привлекает все изощренное, остроумное, маньеристское и тем сильнее занимают простые и сильные человеческие чувства.

— Кто инициировал этот проект? Большой театр?

— Нет, что вы. Я сам. Пока я стоял в Москве драматические спектакли, ко мне поступило предложение от Большого поставить «Фальстафа» Верди. Я сказал, что мне это неинтересно. Я и так ставлю оперы каждый год. Мне это уже надоело. Я вот балет хочу поставить. Но вы, наверное, не захотите, чтобы драматический режиссер ставил вам балет. А они вдруг согласились. Тут надо добавить, что Ник ненавидит балеты. И когда я ему сказал, что мы скоро поедем работать в Большой над «Ромео и Джульеттой», он совершенно обалдел. Я-то сам люблю балет, но знаю, что многие люди его терпеть не могут.

— Для вас было важно, что «Ромео и Джульетта» существует не только как балет, но и как драма. Попросту говоря,

вы бы отважились работать над «Раймондой» или «Жизелью»?

— Самое важное в балете — музыка. И поскольку в «Жизели» или «Лебедином озере» хорошая музыка, я бы, наверное, не отказался их ставить. А вот «Дочь фараона» отказался бы. Хотя там очень занимательный сюжет, но музыка там ужасная.

— То есть без хорошей драматургии вы в балете могли бы обойтись...

— Тут надо говорить не о драматургии, а скорее об истории, которую можно интересно танцевать. В «Лебедином озере» она есть. Это история потерянной любви и предательства. Да и «Жизель» тоже ничего. Там тоже любовь и предательство. Хотя Адан — это, конечно, не Прокофьев. (Задумчиво.) Может, мне «Жизель» надо было поставить?

— Вы полагаете, что вы изобрели какой-то универсальный метод работы над балетом, или работа драматического режиссера и хореографа — это ноу-хау, которое годится только для вас и Поклитару?

— Я, как вы понимаете, никогда раньше не работал в балете. Зато я знал из собственного опыта, что при постановке оперы всегда есть одна серьезная проблема. Дирижер и режиссер должны быть равны, но на самом деле это не так. Дирижер все равно «равнее», что бы мне там ни говорили. Поэтому я сказал руководству Большого, что в этой постановке я буду номером один. Я буду выбирать хореографа, а не наоборот. Обычно в контрактах хореограф стоит на первом месте. И в этом есть резон, поскольку ему приходится делать больше работы — показывать движения и т.д. Я, естественно, дви-

жений не показывал, но я обсуждал их с Радугой и объяснял ему, что именно эти движения должны выразить. Радуга очень изобретательный человек, для меня иногда слишком изобретательный. Я порой просто отсекал лишнее или говорил: тут надо не выпендриваться, надо просто попытаться углубить идею. И Радуга был очень открыт к такому роду отношений со мной. Наверное, если бы ему было 50, а мне 30, то ничего бы не получилось... А так наши роли распределились естественно.

— У вас были споры по поводу трактовки персонажей?

— Нет. По этому поводу не было. А по другим были. Часто я просил его что-то поменять, а он не хотел, и я соглашался: пусть нередко я исходил из того, что Радуга знает что-то лучше меня. Как говорится, осознать свое невежество — часть мудрости.

— Но общая концепция спектакля была все же вашей?

— Да, конечно. Правда, в балете предварительные концепции часто не работают. Конечно, я хорошо подготовился — все-таки впервые ставил балет, и не где-нибудь в провинции, а сразу в Большом. Но некоторые мои идеи было невозможно танцевать. Нельзя просто перенести персонаж из пьесы в балет. Что-то срывается, а что-то нет. Понять это нельзя, пока не увидишь. Обобщения тут не проходят, и книжку об этом не напишешь. В общем, я так скажу: не все мои идеи прошли испытание танцем.

— Насколько я поняла, в вашей постановке главное не вражда двух семей, а противостояние толпы и двух влюбленных.

— Да. И это снова связано с тем, что можно танцевать, а что нельзя. Люди, которые не находятся внутри репетиционного процесса, мо-



ИГОРЬ ЗАХАРКИН

гут быть разочарованы тем, насколько он порой прагматичен. И непредсказуем. Вы что-то планируете, а потом нередко отказываетесь от своих планов, выбрасывая самые любимые вещи. Я помню, у меня возникла колоссальная идея перед тем, как мы начали репетировать «Бурю». Миранда в этом чудном новом мире должна была нападать на отца с кулаками, потому что он ужасные вещи сделал по отношению к ней, когда она была еще ребенком. Знаете, как у детей накапливается ненависть и подозрение к родителям. И мы эту мою замечательную идею и так и эдак пытались воплотить, но ничего не выходило. И мы от нее отказались. А это все равно что отказаться от любимого ребенка.

Кстати, когда оперу ставишь, то ограничений еще больше, чем в драме или балете. Чувствуешь себя стеклянцем, который окна вставляет. Приходится быть очень осторожным. В балете можно идти против музыки. Помните тяжелые аккорды в начале «Ромео и Джульетты»? Череда схваток. В обычных

постановках зрители видят кучу мертвых тел. А мне захотелось, чтобы под эту музыку Джульетта танцевала то, что духу музыки противоречит. В опере такого не сделаешь. Когда я репетировал с Клаудио Аббадо, я часто вообще не решался прерывать певцов и оркестр, хотя режиссеру делать это необходимо. Невозможно их останавливать, когда видишь, какого напряжения требует пение и игра музыкантов. Это все равно что марширующую армию останавливать на каждом шагу. В общем, в опере гораздо все сложнее. А балетом я по-настоящему увлекся. Мне чрезвычайно интересны сейчас значения жестов. Я бы хотел больше об этом узнать и поэкспериментировать с этим. Это очень увлекательно.

— Опыт постановки в Большом повлияет на ваши будущие драматические спектакли?

— Да, конечно. Но вообще-то, когда я ставил Шекспира, я всегда интересовался больше движением, чем словами. А еще больше, чем движением, я интересовался

состоянием покоя. Потому что покой в театре — это очень выразительная вещь.

— Как и молчание.

— О да. Молчание — это прекрасно. Люди произносят слишком много слов. Надо давать им иногда отдохнуть от слов. Нет, я не шучу. Я серьезно.

— Говорят, что Большой театр — это огромный, неповоротливый и очень бюрократизированный организм. Вы готовы подтвердить это?

— Наверное, там действительно очень много бюрократии. Я в это не вникал. Но я хочу сказать, что эта история с постановкой «Ромео и Джульетты» — совершенно беспримерный случай. В Англии до сих пор в это поверить не могут. Ни один другой театр в мире — уровня Большого, разумеется — на такую авантюру не пошел бы. Я очень благодарен им за смелость и открытость. По-моему, они не прогадали. Я вот сейчас очень хочу поставить кино.

— Конечно, в России?

— Ну а где же?