

# Шлейф платья

Татьяна ПРОСКУРНИКОВА

"болен смертью"; это не просто боязнь смерти, а ощущение ее постоянного присутствия, от которого он пытается избавиться, наняв за деньги случайно встреченную им женщину, чтобы рядом с ним ночью постоянно находилось живое существо. Когда женщина, беспрекословно исполнявшая их договор, покинет его, мужчина впервые испытает чувство реальной утраты. С книгой в руке (книга, как физическое воплощение текста, постоянно присутствует в спектакле) он признается, что привязался к другому человеку, но никогда не сможет отыскать ее.

Многословный и многослойный, плотный, насыщенный эротикой текст Маргерит Дюрас тонет и растворяется в завораживающей красоте визуального ряда. Сценография Уилсона, доминируя в спектакле, в то же время очень точно передает пространственные образы многих произведений писательницы: высохшая земля, нечто вроде песчаного пляжа, сходящиеся на горизонте море и небо. И в этом лишенном примет быта метафизическом пространстве, внимание зрителей приковывает к себе не то, что произносят актеры, а как они это делают. Не смысл, а сочетание звуков, создающих особую полифонию. А главное, как они в этом пространстве двигаются. Симметрия и simultанность становятся доминантами, поражая выветренностью даже мельчайших деталей.

Главным действующим лицом спектакля может по праву считаться платье героини. (Недаром усилия Уилсона, особенно в 90-

е годы, направлены и на постановки дефиле знаменитых кутюрье). Длинное, серебристое, плотно облегающее идеальную фигуру танцовщицы, оно остается постоянным пунктом притяжения зрительского внимания: диагональное декольте обнажает левое плечо и руку; справа плечо глухо закрыто и ткань переходит в длинный, до середины ладони рукав. Серебристые, цвета платья, волосы актрисы пострижены на разном уровне: значительно длиннее -- над оголенным плечом и короткая стрижка справа. На протяжении спектакля не раз возникает ощущение раздвоения героини, присутствия двух мало похожих друг на друга женщин, столь разительно меняется ее облик в зависимости от принимаемых ее статuarных поз. Самым живым и самым эротическим элементом становится постоянно меняющийся и постоянно находящийся в центре "взаимоотношений" героев бесконечно длинный шлейф этого платья. То он оказывается распластанным на земле, и Пикколи с блаженной улыбкой укладывает на него как на простыню, то яростным винтом обвивается вокруг фигуры женщины, то исчезает таинственно в складках подола.

Уилсон постоянно отбивается от обвинений в безэмоциональности своих работ, уверяя, что их обращенность к публике, иного, непривычного и нетрадиционного рода. И что во всех них есть надежда, олицетворяемая в куполе-небе и горизонте-бесконечности. И еще в синем цвете. Он прав, от "Болезни смерти" остается именно такое воспоминание, существующее вне текста; как стоп-кадр необыкновенной, вызывающей восторженное изумление, красоты.

Зрителям еще предстоит встреча с "Болезнью смерти", кроме счастливиц, которым привелось увидеть спектакль в Лозанне, судить о нем пока никому;

Пикколи, заболев, надолго выбывает из строя. И в Таормине Уилсон показывал премьеру "Персефоны".

● *Сцена из спектакля "Болезнь смерти".*



Роберт Уилсон чрезвычайно редко выбирает для своих работ завершённое литературное произведение. Последний раз такое случилось в мае 1996 года, когда на сцене Театра Види в Лозанне состоялась премьера его спектакля "Болезнь смерти", поставленного на основе текста известной французской писательницы Маргерит Дюрас. Жанр этого произведения, написанного в 1982 году, определить затруднительно. Скорее всего, это некое эссе-размышление на тему не столько любовных, сколько сексуальных отношений между мужчиной и женщиной. Положенная на два голоса, эта тема представляет в большей степени точку зрения мужчины. В начале 80-х Дюрас делала переработку "Игры любви и смерти" А.Стриндберга, и в ее "Болезни смерти" очевидны отголоски внутреннего диалога писательницы, не раз касавшейся этой темы в своем творчестве рассудочно и жестко, с эмоциональной и яростной позицией великого шведа.

Уилсон, который утверждал на встрече с критиками в Таормине, что лучший актер тот, который произносит свой текст так, словно не знал его раньше, и что лучшие актеры те, кто играет для самих себя, соединил в постановке "Болезни смерти" исполнителей, которые кажутся прямой противоположностью друг другу прежде всего в том, как исполняют они заповеди Мэтра. Женщину играет одна из самых верных и многолетних сотрудниц Уилсона, известная танцовщица и хореограф Люсинда Чайлдс, мужчину -- Мишель Пикколи.

В четко вычерченных плоскостях геометрически идеально рассчитанного пространства, освещении которого постоянно меняется, всегда яркий, монохромный для каждой поверхности, свет сменой словно отмечает отрезок времени, отрезок "прожитой жизни". А жизнь как таковая в этом спектакле отсутствует, как отсутствует, впрочем, и ощущение реальности отношений между этим мужчиной и этой женщиной. Большую часть днящегося около двух часов представления актеры воспринимаются скорее как объекты в пространстве, чем как персонажи какой-то истории. Личность актера протупает с большей отчетливостью, чем суть действующего лица. Мощный актерский темперамент Пикколи и холодная отстраненность Чайлдс, лишь однажды позволяющей себе всплеск открытых эмоций, составляют главный стержень спектакля.

Этот контраст совершенно оправдан сюжетом: мужчина

*Журнал и сцена —*