

Александр
СОКОЛЯНСКИЙ

Театральные связи с дальним зарубежьем строятся нынче на той же основе, что и все прочие, то есть как попало. Можно назвать десятки причин, по которым гастрольная стратегия бывшего Союза театральных деятелей СССР вызывала недовольство. В ее защиту надо сказать только одно: она была.

Теперь в гастрольных делах царит полная неопределенность. Имен мирового значения в афише не встретишь. Для частного агентства организовать в Москве гастрольи Брука, Бергмана или Бежара не легче, чем для малого предприятия запустить ракету в космос. К слову сказать, Ингмар Бергман с новым спектаклем «Маркиза де Сад» недавно приезжал в Вильнюс, на фестивале «Лайф», но никто «не почесался» хотя б на пару дней привезти спектакль в Россию.

Гордиться нам, кроме достопамятного Чеховского фестиваля, в этом сезоне особенно нечем, однако и жаловаться грех. Приезжают в основном люди незнакомые, но тем они и интересны. Они не представляют ни страну, ни стиль, ни «уровень достижений» — только самих себя. Ни истинного, ни ложного представления о «театральной вселенной» по этим встречам не составишь, а все-таки каждая из них приращивает нечто новое к нашему театральному опыту.

В последних числах мая на сценах Москвы почти внахлест выступали: «Токио Энгеки Ансамбл» с чеховской «Чайкой», французский Театр де Комплисите с «Улицей крокодилов» по рассказам Бруно Шульца и еще один английский театр «Regretful Motion» с диковатым переложением шекспировского «Макбета» для трех исполнителей.

В доброе старое время можно было бы поирать с «фактором географическим»: к нам, дескать, приехали гости с крайнего Запада и крайнего Востока, с островов, лежащих по обе стороны континента, Москва-матушка — театральное сердце Евразии, столица мира и родина слонов. Сегодня даже думать в эту сторону не хочется: приехали и приехали, каждый сам по себе. За «Чайку» спасибо новому агентству «Черный квадрат» и Центру им. Станиславского, за «Улицу крокодилов» — Британскому Совету, за «Макбета» — театру Дружбы Народов и Британскому Отделу искусств (многочисленных спонсоров и доброхотов я не упоминаю по чисто стилистическим соображениям: у «Чайки» их семь, у создателей «Макбета» в благодарственном мемориальнике — двадцать один человек «и многие другие», а вот у

«Улицы...» — один Британский Совет и все; солидно).

Поход японского режиссера Хироватари Цунэоси к «Чайке» безусловно уважителен и вдумчив. Вместе с тем он кажется очень эксцентричным: не по тону, а по основаниям работы. Ц.Хироватари занимается чеховской драматургией с первой половины 50-х годов. Он долго изучал систему Станиславского и в итоге пришел к довольно радикальному выводу: из системы необходимо изъять центральное понятие «сверхзадачи», идею конечной цели — это догматическая, давящая идея, навязанная сталинизмом. Не ставя перед собой сверхзадач, системой можно пользоваться.

Это выглядит примерно так, как если бы католик, признав непогрешимость папы римского, отказал в доверии святому Петру. Но это еще не все. Увлеченность поэтическим реализмом Чехова в практике «Токио Энгеки Ансамбл» бесконфликтно соединяется с методами брехтовского театра, с теорией отстранения — это подтверждается историей театра и сильно чувствуется на сцене. Такое соединение мало сказать парадоксально — оно, если исходить из привычных театральных представлений, бессмысленно.

То есть его можно вообразить именно как парадоксальное — (вспомним чеховские постановки на Татажке и на Красной Пресне: в составах разные интриганы, но по вкусу смеси похожи — кисляк и жутость). Экстраординарность японской «Чайки» в том, что полюса европейского театрального сознания здесь сводятся тихо, мирно, деликатно: как будто для того и созданы. Возможно, так оно и видится из токийского далека? Вспомним по аналогии, что первую мировую войну в Японии называли «войной европейцев между собою» (если не в Японии, а в Китае, то прошу меня извинить).

То, что «Токио Энгеки Ансамбл» расслышать и сыграть не сумел, можно назвать одним словом: подтекст. Связи между чеховскими персонажами строятся за произнесенными словами — там, где человек одновременно и боится быть понятым, и хочет этого больше всего на свете. Реплика к реплике у Чехова относится не так, как человек к человеку. Ц.Хироватари находит пустоту и холод взаимного непонимания там, где все пронизано живыми токами, — к слову, эти уровни чтения имеют самое непосредственное отношение к депортированному понятию «сверхзадачи». Удача возникает, когда общая тема спектакля действительно совпадает с «зерном» роли — у Цукamoto Нобуо — Дорна, у Масуи Суоми — Маши... Другие актеры не делают ошибок, нет, но

сводят лишь к сумме выражений, забывая о цельной, невятной тайне. Это, возможно, и не объяснишь. Как писал современник Чехова одноязычный русо-юдо-фило-фоб и удивительный мыслитель Василий Розанов (плохо понятый, хотя обильно издаваемый), посмотрит один русский на другого острым глазом, глянет и тот острым глазом, и все понятно, и не надо слов, и вот чего нельзя с иностранцем...

Розанов вообще-то не прав — он никогда не бывает прав вообще, только к случаю. У него тоже главное — в подтекстах.

Выразить неудобосказуемое, но требующее яви — одна из самых сложных и увлекательных театральных задач. Видимо, этим, помимо естественно — формального желания отметить столетний юбилей, надо объяснять театральный интерес к прозе Бруно Шульца, писателя-еврея, всю жизнь прожившего в Дорогобуше, в Галиции и соответственно трижды менявшего подданство (он родился в 1892 году в Австро-Венгрии, после первой мировой Дорогобуш стал польским городом, с 1939-го — советским, а убили Шульца в сорок втором, на «новых территориях» третьего рейха — охранительный статус «полезного еврея», выданный новой властью, его не спас).

«Улица крокодилов» — второй спектакль по прозе Шульца, привезенный в Москву этой весной (первым были «Лавки с корицей» берлинского театра «Креатур»). Он более изобретателен и экспрессивен, хотя иногда, как кажется, менее тонок. Руководитель «Театра де Комплисите» Саймон Мак Берни ищет свой ход к гротескам шульцевской прозы, тягучим и липким, как мед, — через яркий сценический жест с неокончательно расшифровываемым смыслом.

Это не иллюстрации, это вариации красноречия Бруно Шульца, и среди них есть чрезвычайно выразительные. Упрекать спектакль за «неадекватность» было бы глупо, он и не претендует на адекватность. «Мы пытались создать особый театральный язык — ткань, на которой остались бы запахи пиджака шульцевской прозы», — говорит Мак Берни. Это очень точно. Однако одна проблема все-таки остается неразрешимой. Там, где писателем словом медленно и не прямо создается ощущение надвигающегося чуда или безумия, умная и ловкая театральная работа предлагает по преимуществу нечто иное: не просто меньшее, но прямо противоположное — фокус. Все-таки фокус.

Это ощущение исчезает лишь в лучшие минуты «Улицы крокодилов» благодаря актерам: не блистательно рассчитанным жестам, но теням, пробегающим по

лицу, пересечениям взглядов, секундам тайной жизни, проступающей наружу. Возможно, и это — дело техники. Но в тонких улыбках и стыдливой, недооформленной порывистости Иосифа — Цезаря Сарачу, в злых резкостях, прикрывающих постоянную горечь и страх Адели — Лайло Баур — именно здесь проза Бруно Шульца лучше, полнее, нежнее всего вступает в игру «Театра де Комплисите».

Худший из вариантов обращения с шедеврами — использование их в сиюминутных целях. Они на то и шедевры, чтоб говорить с ними о многом, а не о том, что приспичило. Им можно доверять больше, чем себе: себя мы знаем гораздо хуже, чем Чехова или Шекспира.

Как только постановщик «Макбета» в театре «Regretful Motion» сообщил, что их спектакль «это попытка показать эксплуатацию разума одержимостью власти» и затянул волынку насчет фрустрации женщины, секса, бизнеса и убийства — сразу стало скучно.

Спектакль был короток, brutalен и нечленоразделен. Он походил на реквием, исполняемый панк-группой: гримасы, вопли, демонический хохотунчик, иногда вдруг две-три по случайности верно взятые ноты (главным образом — у Ричарда Ассамы, недурного комика, который играл все роли, кроме двух главных, а в программке значился как Клоун). Самой выразительной деталью спектакля была кожаная маска Макбета: черная, закрывающая все лицо, с расстегнутыми «молниями» вместо глаз и рта: действительно страшноватая и, на удивление, корректно использованная. Остальное просто утомляло.

Возможно, этот спектакль смотрелся бы совсем по-другому, если бы его показывали не во МХАТе им. Чехова, а, скажем, в «Горбушке» или «Керосинке» (соответственно — Доме культуры им. Горбунова и МАИ): там, где давали концерты «Волосатое стекло», «Чудо-Юдо» и прочие герои отечественной контркультуры. Но надо понять и молодых англичан, в жизни, должно быть, очень симпатичных. «Горбушек» они и у себя наелись, а тут — престиж, легенда, Станиславский, гоу хоум... Почему не арендовать МХАТ — курс фунта стерлингов на московской бирже вполне позволяет.

Если глядеть прямо по этому курсу, перспективы у наших театральных контактов довольно мрачные. А если по сторонам оглядеться — все, вроде бы, и ничего. В захватывающемся сезоне было довольно много интересного, а пока у нас есть, что показать — будет и на кого посмотреть.