

«Я смотрел в потолок

и увидел небо»

9-15 нояб. - с. 14.

Размышления после театрального разъезда в Бобиньи

Перед зрителями, выходящими из здания театра Бобиньи по окончании мюзикла П. Селларса и Дж. Адамса «Я смотрел в потолок и увидел небо», представал новый, доистинне фантастический спектакль. Улица была укутана таким густым туманом, что казалось, будто весь окружающий мир утонул в непрозрачном белом мареве, и лишь изредка, где-то в высоте, как на сюрреалистической картине, возникало, прямо из воздуха, светящееся окно. И то ли представлявший пейзаж наводил на размышления, то ли еще какая-нибудь чертовщина в том же роде, только Дама и Господин поспешили вернуться обратно в театр, и между ними завязался нижеследующий разговор.

Дама, «вполне скептическая»:

— Все-таки либретто Джун Джордан какое-то наивно-слащавое. Борьба классов, расовые конфликты, природные катаклизмы, несчастная любовь — все это, конечно, существует, но стоит только по-настоящему захотеть, и все изменится. Семеро персонажей Джордан: эми-

своих детей и т.д. Это неинтересно еще и потому, что мизансцена абсолютно статична. Можете вы себе представить другой мюзикл, в котором половину действия актеры сидят на стульях вдоль сцены? Для меня мюзикл — это прежде всего совершенные актеры, причем танцующие и поющие с одинаковым мастерством. Конечно, у Селларса поют они и в самом деле прекрасно, но этому «виной» блистательная музыка Адамса...

— Но ведь самый смысл авангардного творчества заключается в освоении новых социальных и культурных территорий...

— И что же здесь неосвоенного? Всем этим уже занимался политический театр 60-х—70-х годов в Европе и Америке.

ются любовью, и единственный, кому не дана способность любить, — это белый...

— Не просто белый, но и близости-тель закона...

— Вот именно. Но в «Венецианском купце» это был лишь нюанс в общей, бесхитро-трагической картине мира, а в либретто Джордан, заканчивающемся славным хэппи-эндом, такая трактовка просто обескураживает...

— Насколько я понимаю, единственный пункт, который не вызывает у нас разногласий, — это музыка Джона Адамса...

— Да. Если бы не видеть, а только слышать партии, придуманные Адамсом, в записи, я бы, наверное, получила гораздо большее удовольствие. Каждая из двадцати арий, сочиненных

тат, что спектакль Селларса — типичный образец «массовой культуры», в данном случае, культуры американской. Посмотрите на сценографию. Если вы помните, своеобразная заставка к спектаклю служит стена из граффити, а в дальнейшем каждая сцена сопровождается определенной картинкой граффити, которая спускается из-под колосников и как бы определяет в сжатом виде тему того или иного эпизода. Я согласна относиться к этим граффити как к знаку современной городской культуры низов общества. Но я не вижу в них предмета искусства.

А между тем Селларс и создатели спектакля преподносят нам эти примитивные иллюстрации именно как произведения искусства.

— А для меня в этих граффити кроется некий смысл, который хочется разгадать...

— Но там же нечего разгадывать, там же главный принцип — принцип показа. То есть все то, чем занималось искусство в XX веке (все существует лишь в намеке, в ассоциации, через символ, через метафору), — все это как бы оборачивается «наоборот» в спектакле Селларса.

В нашем разговоре о Селларсе постоянно присутствует идея, что он — в дурном и в хорошем — выражает прежде всего американское общество. Но парадокс заключается в том, что Селларс — последовательно, во всех интервью, — утверждает свою нелюбовь к Америке и в качестве позитивных ценностей всегда цитирует имена европейских художников. Более того, даже свой переезд из Нью-Йорка в Лос-Анджелес он рассматривает как бегство из города, целиком выражает дурную сторону американского образа жизни. Или, может быть, даже в своем неприятии Америки он все равно остается американцем?

— Безусловно. Мне он представляется типичным выразителем американского искусства и американской цивилизации.

Впрочем, меня сейчас занимает другое. Когда год назад я писала рецензию на «Венецианского купца», я думала о том, что мне почти нечего сказать об актерах, кроме как о Поле Батлере, исполнителе роли Шейлока, который просто крупная фигура сам по себе. Все остальные казались пешками на шахматной доске в очень интересно продуманной партии Селларса. С другой стороны, это настолько же, насколько страшно, что в шекспировском спектакле нечего было сказать об актерах! Тогда я отнесла это за счет режиссерского замысла.

В постановке по либретто Джордан его неумение работать с актерами обнаружилось в еще большей степени. И вот этот второй спектакль подвел меня к такой «крамольной» мысли: а может быть, Селларс вообще не умеет работать с актерами? Он действительно оригинальный мыслитель со своими оригинальными идеями и пониманием мира, но как профессионал с актерами работать не умеет. И не думая ли вообще фигура — Селларс? Не придуман ли он критикой? Вся необыкновенная слава, которой он пользуется в Европе, аура вокруг его имени — не есть ли она продукт массовой культуры? На фестивале в Монреале, где о «славе» Селларса, видимо, не знали, спектакль «Я посмотрел в потолок...» был просто-напросто освящен зрителями.

Впрочем, это всего лишь предположение, и, возможно, я ошибаюсь. Но когда я смотрю спектакли другого американского режиссера Боба Уилсона (тоже очень почитаемого в Европе), я могу не соглашаться с тем, что он делает, не принимать его прочтения (как это было в случае с «Кроткой» Достоевского), но при этом я не могу не признать, что все, что он делает, он делает мастерски. И даже когда он ошибается, он ошибается театрально.

— Как это ни неожиданно, но из всех виденных мной работ Селларса наибольшее впечатление на меня оказали не многочисленные музыкальные постановки, а фильм «Кабинет доктора Рамиреса». Это новое прочтение «Кабинета доктора Калигари», тоже сделанное с Адамсом. Самое интересное, что все те особенности его режиссуры, на которые вы сейчас указали, говоря о них отрицательно, обнаруживаются и в фильме, но — в положительном виде.

На протяжении всей картины ее участники не произносят ни слова, все отдано музыке. Актеры здесь молчаливые существа, мало двигающиеся, в основном сидящие на стульях — в своих конторах на Уолл-стрит.

Единственный пластичный персонаж, которого играет Михаил Барышников, — сомнамбула. Эта статичность становится здесь символом современного западного человека, утрачивающего, согласно Селларсу, способность понимать себя, выражать себя. Подрагающие иногда руки героев как будто живут сами по себе и напоминают рептилий, оставшихся на планете, где произошла катастрофа.

Питер Селларс — без сомнения, художник, одержимый современностью, через которого она, эта современность, говорит. Он как бы ее «медиум» и не всегда может совладать с напором окружающей его действительности, которой он так страстно хочет открыться. И там, где у него это получается, Селларс очень интересен.

Разговор записали
ЕКАТЕРИНА
БОГОПОЛЬСКАЯ
и АНДРЕЙ ЛЕБЕДЕВ

Париж



Джон Адамс.



Сцена из спектакля «Я смотрел в потолок и увидел небо».



Питер Селларс.

грантка из Латинской Америки без права на жительство, студентка-метиска, чернокожий священник, белый полицейский, негр-гангстер, адвокат, выходец из Азии и белая тележурналистка — все это как бы архетипы американского общества, представленные с наивностью комедии масок. Получается, если ты латиноамериканка, то ты человек замечательный, но несправедливо презираемый; если негр — то обязательно гангстер, хотя с доброй душой; если полицейский, то расист, и т.д. В контексте такой назидательной наивности даже сама идея спасения через любовь — главный тезис спектакля — кажется неубедительной.

Господин, «скорее воодушевленный»:

— Я думаю, что это идея подавляющего большинства классических произведений всех времен и народов.

— Да, но в спектакле Селларса она декларируется, но не более. И тем самым подвергается сомнению. Кстати, как вы думаете, упрощенность приемов в спектакле — это атрибут жанра или собственная недоработанность авторов спектакля?

— Я бы не стал в данном случае объединять авторов в некое общее целое, а предложил бы поговорить о каждом из них в отдельности. Что касается либретто, написанного Джун Джордан, негритянской поэтессой и политической деятельницей, то я нахожу в нем целый ряд достоинств. Это настоящий авангардный текст, смысл которого — преодолеть наш «горизонт ожидания», назвать по имени, а через это — обозначить новые, сегодняшние проблемы, идет ли речь об использовании противозачаточных средств или отказе в получении политического убежища. Обо всем этом мы каждый день читаем в газетах...

— Да, но театр — это не газетная полоса, и тот же самый материал требует иного осмысления. А здесь он подается в своем первоначальном, необработанном виде. Посмотрите, например, линию латиноамериканки. На протяжении всего спектакля она говорит одно и то же, жалуется, что белые ее не понимают, рассказывает про

— Но политический театр 60-х—70-х годов говорил о проблемах 60-х—70-х годов...

— И все-таки принцип остался тем же. Мне кажется, что авангард больше обусловлен новизной форм, а не подачей того или иного содержания.

— И все-таки любопытно, почему такие элитарные художники, как Селларс и Адамс, обращаются к подобному материалу?

— Что касается Селларса, мне кажется, его спектакли всегда направлены на современность, причем на современность американскую. Он переносит действие «Дон Жуана» Моцарта в Гарлем, а «Женитьбу Фигаро» разыгрывает в одном из небоскребов Пятой авеню. События «Венецианского купца» происходят не на берегу Адриатики, а в Венеции-бич, в окрестностях Лос-Анджелеса. Можно сказать, что анализ современного американского общества, «общества на грани истощения», как говорят он сам, есть своего рода его постоянная внутренняя тема, переходящая из спектакля в спектакль.

Другое дело, что она может выражаться глубоко и изысканно (как в том же «Венецианском купце»), а может — примитивно, как в нынешнем спектакле. В «Венецианском купце» ведь уже присутствуют все те же темы, что и в этой последней работе Селларса. Конфликт был построен в значительной степени на расовых расприх, но именно в американском варианте: Шейлока играл негр, конфликт в спектакле — между латиноамериканцами, неграми, азиатами и белыми. Причем, заметьте, в обоих спектаклях наибольшей критике подвергаются именно белые: в «Венецианском купце» единственные белые — циничный шут Ланселот и его отец, божж, представляли собой крайнюю степень падения, физического и нравственного.

Самый антипатичный персонаж спектакля «Я смотрел в потолок» — тоже белый полицейский. Все персонажи в этом мюзикле как бы проверя-

Адамсом, может стать шлягером, использующим все лучшее, что было создано в этом жанре в последние десятилетия.

— Бесспорно, Адамс — очень любопытный композитор, один из наиболее ярких представителей американского минимализма, направления, весьма ощутимо заявляющего о себе последние двадцать лет. В спектакле «Я смотрел в потолок и увидел небо» он весьма ограниченно использует принципы репетитивной композиции, стремясь представить всю гамму современной американской популярной музыки. Сам композитор говорит о том большом влиянии, которое оказали на него при работе над мюзиклом такие классические произведения жанра, как «Порги и Бесс» и «Вестсайдская история». И Гершвин, и Бернштейн тоже стремились зафиксировать, передать музыкальный язык эпохи.

Что касается современной американской музыки, то идея панорамного показа Америки с помощью музыкальных средств явно близка не только Адамсу. Из сравнительно недавних работ такого рода вспоминаются еще как минимум две: «Соединенные Штаты» Лори Андерсон и «Водородные проигрыватели-автоматы» Филиппа Гласса, весьма известного минималиста, на стихи Алена Гинзберга.

Но в случае с Глассом битниковское стихотворение пропускается — с постмодернистской отрешенностью — через некую музыкальную машину, в результате чего получается усредненное псевдоклассическое произведение, напоминающее то арию Шуберта, то ораторию Гайдна.

Величие страны и эпохи или насмешка над ними? Думайте, как хотите. Вначале это интригует, но потом прием очень быстро истощается себя и становится неинтересным. В этом отношении Адамс работает гораздо тоньше, идет от конкретного сегодняшнего музыкального материала, будь то госпел, рэп или хард-кор.

— Соглашаясь с вами относительно Адамса, я все-таки продолжаю счи-

Вспомните сцену землетрясения, о котором, конечно, сколько угодно можно говорить, что Селларс «вдохновлялся» реальным землетрясением 1994 года в Лос-Анджелесе и т.д., но в спектакле (как и в либретто) содержится претензия на то, что это землетрясение метафизическое, то есть нечто, переворачивающее основу их мироздания, ощущения жизни.

Ну и какой нам при этом предлагается зрительный ряд? Увеличенная во всю сцену фотография землетрясения в Лос-Анджелесе.

— А мне декорация этой сцены вовсе не кажется примитивной, потому что, по сути, она лишь подтверждает мысль либреттистки (мысль, конечно, полемическую) о том, что современная цивилизация страдает от мужского доминирования. Потому что, вспомните, под этой обрушившейся автомобильной дорогой, которую мы видим на фотографии, стоят только мужчины. С мужчинами ассоциируется разруха, землетрясение. И суть спектакля, по-моему, во многом сводится к этому: любовь, которая духовно излечивает человека и которая помогает ему остаться самим собой, ассоциируется с тем, что привносит в мир женщины.

— Все это придумано явным воображением, воображением критика, привыкшего, привычному искусством XX века «разгадывать», а не читать представленную картинку!

— Я думаю, ситуация все-таки сложнее. Возвращаясь к разговору о граффити, мне хочется высказать очевидную мысль о том, что новое направление, которое со временем становится господствующим, рождается, как правило, из материала, отторгнутого на поля культуры.

Противопоставление американской и европейской культуры тоже будет в данном случае натянутым. Когда несколько лет назад граффитисты из пригорода разрисовали станцию метро «Лувр» и потом было потрачено много денег, чтобы всё смыть, то журналисты при этом ехидно замечали, что в то же самое время в Париже проходят две выставки художников-граффитистов, причем не в маленьких частных галереях, а в музеях современного искусства.