

# «Венецианский купец» — 1994

## Чикагский спектакль Питера Селларса на сцене театра «Бобиньи»

серской концепции.

Селларс организует действие как своего рода прямой репортаж, журналистское расследование «с места событий». Соларио и Соланио рассказывают о разорении Антонио («Ну что нового на Реальто?») в обычной манере телекомментаторов. Все могололо произносится исключительно в микрофон, под неусыпным оком кинокамер — съемочная группа постоянно присутствует в спектакле, и отсыпный материал тут же показывается на киноэкранах, так что мы постоянно видим общий план — то, что происходит на сцене, и крупный — лица протагонистов. Вообще прямая трансляция сопровождает все действие «Венецианского купца» — больше всего места отводится документальным кадрам лос-анджелесского бунта, но также, вразброс, появляются то голова Будды, то кадры из японского мультфильма, то сцены спортивного матча. Кроме обычной, ставшей уже «общим местом», критики современной меднатизации жизни, этот прием выбран Селларсом с расчетом на то, что американские актеры прежде всего киноактеры, и их игра в объективе кинокамер органичнее и выразительнее, чем на сцене. В правоте режиссера лишний раз убеждает его же «Венецианский купец», однако неувязка заключается в том, что зритель не способен воспринимать одновременно реальность театральную — действие на сцене, и дублирующую ее — на телеэкранах. Таким образом, вся придумка с телеэкранами воспринимается как технический трюк, разрушающий единство сценического действия. Отказавшись от поэзии шекспировского текста, Селларс «препарирует» его холодным взглядом аналитика. И делает это талантливо. Но старый Шекспир, видимо, плохо переносит «сплошную американизацию»: какой бесконечной скукой в конечном счете оборачивается этот по-своему блестящий театральный эксперимент.

ЕКАТЕРИНА БОГОПОЛЬСКАЯ

Питер

Год 1995-й начался с событий печальных и мрачных, и, всматриваясь в кадры телехроники, я все чаще вспоминаю «Венецианского купца» Шекспира, показанного американским режиссером Питером Селларсом и труппой чикагского «Гудмен-театра» в театре «Бобиньи» под занавес парижского осеннего фестиваля.

Этот «Венецианский купец» шокирует своим безысходным трагизмом. Пространство сцены — огромный, открытый во всю глубину планшет, — тонет в блеклом свете. Вместо задника — экран, подсвеченный направленными на него со сцены прожекторами. «Признаться, я и сам не понимаю, отчего я так печален», — начинает свой первый монолог Антонио (Джено Сильва), и приглушенный голос его, усиленный микрофонами, отзывается многократным эхом.

Венеция в «Венецианском купце» Селларса ассоциируется не с карнавалом, но с отчаянием, тлением, смертью. Причем отчаяние тоже принимает вселенский характер. У Шекспира Антонио говорит, что ему в театре жизни досталась «роль печальная». В спектакле Селларса все роли — печальные: на место человека Ренессанса с его безграничной верой в собственные возможности, приходит отчаявшийся человек конца XX века. Сохранив шекспировский текст целиком, без купюр, Селларс его полностью пересмыслил. Из XVI века действие переносится в XX-й (декорациями служат телевизионные экраны и столы, заставленные телефонами и компьютерами), из Венеции подлинной — в Венецию-Бич под Лос-Анджелесом... Но дело не в банальной модернизации декораций, а в мироощущении. Селларса интересует мироощущение человека современного общества, «общества на грани истощения», и он, парадоксальным образом, находит его у Шекспира.

Селларс обращается к «Венецианскому купцу» в попытке осмыслить кровавый лос-анджелесский бунт 1993 года. В сущности, именно две эти темы — расовой непримиримости и все-

общей власти денег, барыша — определяют мрачную атмосферу шекспировской пьесы, которую только в наш смешку можно было назвать «комедией».

Отдав роль еврейского купца Шей-

Селларс, «единственно возможный критерий счастья — экономическое благополучие». Бассанио едет свататься к Порции, привлеченный не столько ее красотой, сколько наследством. Сцена, в которой он рас-



Сцена из спектакля.

лока и его окружения неграм, Селларс как бы изначально снимает вопрос антисемитизма, ставит его более широко, как вопрос расизма вообще. Венецианцев играют латиноамериканцы. Порцию и ее двор — азиаты. Единственные белые в спектакле — ничинный шут Ланцелот и его отец, типичный «бомж» большого города, причем если усталые, холодные венецианцы в спектакле Селларса особых симпатий не вызывают, то «белые» являются собой как бы крайнюю степень падения, физического и нравственного. В этом мире расовой и социальной ненависти нет места любви. Единственная лирическая сцена в спектакле — между Джессикой и Лоренцо в начале пятого акта лишь усугубляет ощущение «дисгармонии» человеческих отношений в стране, где, как говорит

сказывает Антонио о своей любви к Порции, заканчивается нежными объятиями, не оставляющими сомнений в интимном характере «дружбы» двух венецианцев. Когда, встретив Порцию, Бассанио по-настоящему влюбляется, он, кажется, сам удивлен, но при этом двойственный характер отношений между ним и Антонио сохраняется до конца пьесы, придавая тем самым мрачный характер «счастливой» развязке событий.

В пьесах Шекспира доминирующей паре влюбленных господ часто сопутствует «подчиненная» — влюбленные слуги. В спектакле Селларса страсть юного «латиноамериканца» Леонардо к старой «корейке» Нериссе только подчеркивает двусмысленность любви их господ. Дочь Шейлока Джессика, прежде чем сбежать с

Лоренцо, попутно прихватив с собой все родительские сокровища, неоднократно и что называется похода предается любви в циничным Ланцелотом. Так что несколько грубоватая игра слов насчет ее беременности в контексте спектакля понимается буквально.

В цепи превращений, происходящих с «Венецианским купцом» у Селларса, особого внимания заслуживает знаменитая сцена соперничества женихов. У Шекспира претенденты должны выбрать между тремя ларцами: серебряным, золотым и оловянным. Отдавая Порцию тому, кто выберет оловянный, то есть предпочтет сущность видимости, Шекспир как бы утверждал свободу ренессансного человека от власти денег. Селларс ларцы заменяет гробами, тем самым изначально разрушая самый намек на возможность счастливой союзу Порции и Бассанио.

У «Венецианского купца» репутация пьесы трудной, и это связано прежде всего с вопросом: как трактовать роль Шейлока? Кто он — трагический герой, жертва обстоятельств или мироел? В американском спектакле Шейлок Пола Батлера — единственное страдающее лицо в бесчувственном мире венецианцев. Его не оправдывают (он тоже живет по законам общества ненависти), но ему сочувствуют больше, чем другим. «Я испытываю к нему большую нежность», — говорит Пол Батлер. — Он работает, любит свою семью и становится жертвой несправедливости. У Антонио и других персонажей нет моральных обязательств. У него есть».

Шейлок (в исполнении Батлера), пожалуй, единственная по-настоящему яркая индивидуальность, остальные персонажи как-то «смазаны», задача актеров сводится по сути лишь к иллюстрации жесткой режис-